

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاّموني



اهداءات ٢٠٠٣

المدينة العامة لقصور الثقافة
القاهرة

آفاق السينما

١٣



المدينة العامة لقصور الثقافة

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاّموني

الجزء الأول ١٩٦٩-١٩٧٥

إعداد: يعقوب وهبي

آفاق السينما

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

محمد غنيم

آفاق السينما

رئيس التحرير

أحمد الحصري

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

مدير التحرير

محمد عبد الفتاح

الإشراف العام

فكري النقاش

آفاق السينما (١٣)

• الأعمال الكاملة للنقاد السينمائي

سامي السلاّموني

الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥

• إعداد: يعقوب وهبي

• يوليو ٢٠٠١ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أش أمين سامي - قصر العيني
رقم بريدى : ١١٥٦١

الفهرس

٦	- المقدمة : سامى السلامونى
٨	- تقديم .. يعقوب وهبى
١٠	- بورترية .. الضمير
١٦	- أشياء باقية من ميراث ناقد خسرناه
٢٥	- المقالات النقدية عام ١٩٦٩
٦٧	- المقالات النقدية عام ١٩٧٠
١٠٥	- المقالات النقدية عام ١٩٧١
١٣١	- المقالات النقدية عام ١٩٧٢
١١٧	- المقالات النقدية عام ١٩٧٣
٢٤٢	- المقالات النقدية عام ١٩٧٤
٣٠٥	- المقالات النقدية عام ١٩٧٥
٣٦٧	- تعريف بمعد الكتاب
٣٦٨	- كشف أسماء الأفلام - حسب الحروف الهجائية

●● سامى السلامونى

بعد رحيل سامى السلامونى عن عالمنا فى شهر يوليو ١٩٩١، فكر عدد منا فى إحدى جلسات مجلس إدارة «نادى السينما» بالقاهرة، أنه من الواجب علينا ضمن خطوات تقدير مسيرته الفنية فى مجال النقد السينمائى ونشر الثقافة السينمائية، واعترافاً منا بمكانته وبوره الذى كان يقوم به على أفضل وجه، وإحياءاً لذكرى مرور عام على وفاته فى شهر يوليو التالى، أن ينشر النادى كتاباً يتضمن بعض المقالات المختارة التى كتبها سامى فى نقد بعض الأفلام المصرية، هذا إلى جانب الفائدة التى تعود على من يقرأ هذه المقالات لأول مرة، أو من يعيد قراءتها، فهى قدوة لمن يريد أن يقتدى بها ولن يريد أن يدرس أسلوب هذا الناقد المتميز.

لقد كان سامى السلامونى - رحمه الله - من أبرز من عمل فى مجال النقد السينمائى ونشر التفوق السينمائى طوال عمر السينما المصرية، أى منذ بداية الإنتاج عندنا فى عام ١٩٠٧ وحتى يومنا هذا. وما زال مكانه شاغراً حتى الآن، - أو هكذا يبدو لى شخصياً - فقد كان سامى محايداً نزيهاً مؤمناً بالمبادئ الصحيحة التى يجب أن تتوفر فى الناقد قبل أن يبدأ الكتابة، وبوجوب استقلاله تماماً عن يكتب عنهم، لا يجمع بينه وبينهم أى تعامل مالى فى أى صورة من الصور، ويمكن لمن يتابع خطواته - عاماً وراء آخر - أن يلم بمؤهلاته الدراسية وكتاباته واسعة الانتشار من المقالات والدراسات والكتب، ومن أفلامه القصيرة التى أخرجها، ومن الجوائز التى حصل عليها سواء فى مجال النقد السينمائى أو الإخراج، ومن الجهود التطوعية التى بذلها فى خدمة نشر التفوق السينمائى، ومن بينها تأسيسه لمهرجان «جمعية الفيلم» السنوى الذى أصبح علامة واضحة من علامات تشجيع ودعم المبدعين من الفنانين والفنيين المصريين، وذلك خلال الفترة التى رأس فيها إدارة مجلس تلك الجمعية، وما زال المهرجان يواصل نشاطه والحمد لله.

وعندما أسند إلى أعضاء مجلس إدارة «نادى السينما» فى أغسطس ١٩٩١ أن أقوم باختيار المقالات المناسبة من بين ما كتب سامى السلامونى، لكى تجمع بين بعضها فى كتاب واحد، رأيت من جانبى أن أختار مقالات تتحدث عن أفلام مصرية رواثة طويلة تم عرضها فى سنوات متفرقة،

يكون أولها عن فيلم من الثلاثينيات من القرن الماضي، يكون قد كتب عنه فيما بعد، ويكون آخرها عن فيلم من التسعينيات، كما رأيت أيضاً أن يكون كل فيلم من الأفلام التي تتناولها المقالات المختارة من إخراج مخرج مختلف.

وصدر هذا الكتاب في يوليو ١٩٩٢ في ذكرى مرور عام على وفاة الناقد السينمائي سامي السلاموني، عاونني في إعداد مادته الزميلان يعقوب وهبي ومعنى البنداري، وكان هذا حلاً متواضعاً يتناسب مع إمكانيات نادى السينما بالقاهرة وقتئذ.

وها نحن أولاً : الآن، إيماناً منا بأهمية نشر الأعمال الكاملة للزميل الراحل سامي السلاموني، نستعد لإصدار كتاب من عدة أجزاء تضم كل ما كتبه عن الأفلام الروائية الطويلة المصرية والعربية والأجنبية، وما كتبه أيضاً عن الأفلام التسجيلية والقصيرة وعن الموضوعات السينمائية، وكان من البيديهي أن نقسم هذه الكتابات أجزاء كي يسهل تصنيفها ونشرها.

ولابد هنا من أن ننسب الفضل لأصحابه، فأول من رأى عدم الاكتفاء بالكتاب السابق وفكر في إصدار الأعمال الكاملة لهذا الناقد، هما الزميلان على أبو شادي الرئيس السابق لهيئة قصور الثقافة والناقد كمال رمزي رئيس التحرير السابق لسلسلة كتب أفاق سينمائية التي تصدر عن هذه الهيئة.

ونقدم للقارئ في هذا الكتاب الجزء الأول من كتابات سامي السلاموني في نقد الأفلام الروائية الطويلة المصرية أو العربية فقط، بدءاً من أول ما نشر إلى آخر عام ١٩٧٥، على أن نستكمل باقي الأعمال الكاملة في إصدارات قادمة إن شاء الله. ولا كانت عناوين المقالات لاتدل في بعض الحالات على اسم الفيلم المقصود، فيمكن للقارئ أن يعود إلى القائمة التي أضافها الزميل يعقوب وهبي الذي تولى إعداد هذا الكتاب، لكي يعرف أسماء الأفلام وأسماء مخرجيها وسنة العرض الأول لكل منها، ورقم الصفحة التي يبدأ عندها المقال. كما رأينا أن نعيد نشر المقال الذي كتبه الزميل خيرى شلبى في مجلة «الإذاعة والتليفزيون» عقب رحيل سامي السلاموني، والمقال الذي كتبه الزميلة خيرية البشلاوي في تقييم دوره وكتاباته بمناسبة صدور الكتاب الأول.

أحمد الحضرى

.. تقديم

كان من أسباب سعادتي أن أقوم بحصر الأعمال النقدية للزميل الصديق الراحل سامى السلامونى، وبعد أن عشت مع مقالاته، عادت إلى الذاكرة يوم أن التحق بجمعية الفيلم والتي سرعان ما أصبح من أهم الشخصيات بها، وجذبتنى شخصيته، وعقدت صداقة معه، خاصة بعد أن عرفت شغفه وعشقه الزائد بالفن السينمائى وهذا يبرز من خلال مناقشته للأفلام التى تعرض بالجمعية وقت أن كان عضواً بها، وليس من المسئولين عنها.

وقد ارتبط أكثر بالصديقين أحمد الحضرى ويوسف شريف رزق الله، واللذين كانا وراء دفعه لمناقشة الأفلام وإدارة ندواتها، لذا يقرر سامى فى مقدمة كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» «إنه لم يتعلم المراجعة والتصحيح وتنفيذ الماكيت والدقة الشديدة فى حساب كل شيء وعلى الطبيعة إلا من أحمد الحضرى».

ومن خلال جمعية الفيلم عقد سامى صداقات كثيرة مع بعض أعضائها مثل، سعيد شيمى وعبد الحميد سعيد وأحمد راشد وهاشم النحاس.

إن جمعية الفيلم هى البوتقة التى تعلم فيها سامى كل شيء عن فن السينما، لذا يقول : «إن جمعية الفيلم أشبه ما تكون بورشة من الورش القديمة التى ولدت فيها أرقى الصناعات والحرف المصرية الراقية.

وما أكثر ما تحدث سامى عن فضل جمعية الفيلم بقوله : «روح جمعية الفيلم التى تربينا فيها على الأصول الصحيحة من رواد سبقونا فلم يخطوا علينا بشيء... ويمتثل الحب والتعاطف والديمقراطية أيضاً فى إتاحة الفرصة كاملة للتجربة والخطأ لئى شاب يكون مجهولاً تماماً ولكنهم يتركونه يكشف عن قدراته ويبحث عن نفسه»

ومن الهوم الذى شغلته؛ السينما المصرية فهدها التفكير فى إقامة مهرجان للسينما المصرية تقيمها جمعية الفيلم، وبدأ فى إعداد لائحة له مع الزميل محمود عبد السميع، وقد بدأ المهرجان فى عام ١٩٧٥ ويستمر حتى الآن... وقد رأت جمعية الفيلم تخصيص جائزة باسم «سامى السلامونى

للتجديد والابتكار».

ولست عن قرب جوانب كثيرة في الصديق سامى من أخلاقيات وحب وتقان في العمل وصدق مع نفسه، ومدى حبه للفن السابع، وبعد وفاته أرسل شقيقه حمدي نسخة خطية من مقال عني لم يتم جاء فيه «الراهب الذي لا يريد شيئا... فلا أعتقد أن أحداً ممن اشتتركوا في جمعية الفيلم خلال أعوامها الخمسة والعشرين... لم يرى - ولو مرة واحدة- هذا الشاب الذي أصبح كهلاً أبيض الشعر»..

وكتب الناقد محمد الرفاعي بعد رحيل سامى السلاموني «هل تقوم الهيئة العامة للكتاب بجمع مقالات سامى السلاموني المتفرقة والتي تؤرخ بشكل موضوعي للسينما المصرية في كتاب؟!!»
وفعلا تحققت النبوءة.

يعقوب وهبى

بورترية : الضمير

يا لذلك الوجه الشبيه بالفينوك على رأس طفلة شقراء كستنائية الشعر تحتضن كراستها
احتضان أم لوليدها.
كم هو حميم، مفتوح على ساحة التفاضل الواسعة المجبولة على استقطاب الإشراق كل لحظة
دون ملل.
ما أكثر الأشياء التي يشبهها وتشبهه كلها- مثل كله- أليف وجد حميم، ومصرى صميم،
وأهلوى متعصب.
الوجه الطافح بالإنسانية هو دائما على علاقة وثيقة بالأشياء التي أخذ ملامحه منها، أو
انطبعت ملامحها عليه..
ما أشبهه بفحل الرمان المنفلوطى.. بجوفاية ممدودة البوز من جوافة حلوان السكرية.. بجوزة
الهند قبل تفريغها من الحليب الشبهى الفخم الرائحة. بفنجان الشاي المقلطح ذى القعر المستدير
المقلوظ.. بالجزء العلوى من قمع السكر..
يشئ أم فلاح لا تكف على الرضاعة لأطفالها وأطفال الجيران..
يقبضة العجين قبل تبطيطها..
بلقمة القاضى ترك فيها عرق العجين تنوّم أخل باستدارها..
لعله أقرب إلى كوز الماء النحاسى، ذلك الكوز الذى يعتبر الآن من التحف الأثرية النادرة
بخصره التحيل وانبعاجة قعره وفرطحة حافته العليا ويده الأنيقة المتينة. حتى وقت قريب كان هذا
الكوز عنصرا أساسيا ينص عليه فى قائمة عفش العروس..
أما هذه «الحسنة» البارزة على الجانب الأيسر من نقته فلعلها خرم فى الكوز قاموا بإحمه
عند سمكرى غنيم.
وجه نصيل، أبرز ما فيه أنف طويل يقسم الوجه إلى قسمين فكان العينين ينظران من خلف
قضيبي يفصل بينهما فى حمم وصرامة.

سنون الزمن الوغد- على قلة عيدها- نطت ويره، كانت تمشي فوق رأسه بأظلافها الخشنة، فلا تترك شعرة واحدة فيه إلا سلختها أو قصفتها أو خفلت لونها، وكانت كألة حصاد متلعة المناجل تكوم الشعر في مؤخرة الرأس كالعين المنفوش. وتبدو الجبهة عارية كالعورة. كل جبهات الصلع منقسة مع روس أصحابها إلا جبهته تبدو كأنها جزء عزيز يجب ستره، ليس لأنها على شيء من الدمامة، لا، وإنما لأنها توحى دائما كأنها اعتادت الغطاء كصدر سيدة محتشمة. الحنك واسع، مفوه، يوحى بالمرح، وبالصرامة، فالشفتان الرفيعتان الجافتان دائما بفعل التدخين الشره توحيان بالحدة وقوة الإرادة والعصبية الشديدة، والسأم، والاستعداد الدائم للوقوع في براثن الكآبة.. رقبة قصيرة بارزة العروق كحزمة من حطب جاف.. كتفان نحيلان مثل قحفين من الجريد... جسد ضئيل كحزمة من الضوء يبعثها كشاف سيارة على الطريق السريع.. قامة قصيرة، مدقمة، تمشي بخطوات سريعة مهولة ولكن في انضباط وحكمة ودية لا تتوفر إلا لصعلوك جواب أفاق في رحلة دوية.

هكذا كان الراحل الحبيب سامي السلاموني، أحد ظرفاء جيلينا، وأحد أهم نجومه المكافحين الشرفاء العصاميين الذين يائثون من أن يأتيهم المدد إلا من عرقهم وكدهم وجهادهم المستميت.. لا يأكل اللقمة إلا إذا تعرف على نمة في غموسها، ولا يشرب الجرعة إلا إذا كانت مصبوبة من عرقه الغزير.

ذات يوم قانظ- حتى في الشتاء- من عام ألف وتسعمائة وسبع وثلاثين، ووسط نذر الحرب العالمية الثانية، ومصر ترزح تحت الاحتلال البريطاني، ومثلث الفقر والجهل والمرض يمدد أضلاله في قرى مصر من أقصاها إلى أقصاها، ولد سامي السلاموني في قرية سلمون القماش بمحافظة الدقهلية، لأب يعمل مدرسا، أو لعله موظف حكومي بسيط، يتعاطى السياسة ويدمن قراءة الصحف، وخاصة مجلة روز اليوسف التي كانت آنذاك في نروة انتعاشها تنهيا لاستقبال جيل الأربعينيات الذهبي الذي جد شبابها، وكان الأب يرسل طفله سامي لشراء هذه المجلة حيث يجدها لدى أي بائع ولو في مكان بعيد، فإذا بهذا الحرص الشديد على هذه المجلة من جانب الأب يغري الصبي بتصفحها، على الأقل ليعرف سر هذا الحرص على شرائها، فكان يتروى في ركن قصي حتى ينتهي من قراءتها قبل أن يعود بها إلى أبيه. ولم يدرك الفتى إلا مؤخرا أنه قد وقع في هوى الصحافة، أصبح أسيرا في بلاط صاحبة الجلالة، يتمنى من صميم قلبه أن يكون واحدا من هؤلاء الذين يكتبون هذا الكلام الجميل السلس المليء بالحماسة والجرأة واتساع الأفق والحرارة. ومنذ ذلك الحين قرر الفتى أن يكون صحفيا، مهما كلفه ذلك من جهد وعناء.

ما أن حصل على شهادة إتمام الدراسة الثانوية، التي كانت تسمى آنذاك بالتوجيهية، حتى شد الرحال إلى القاهرة ليكون قريبا من مصادر الحلم الجميل، غير أن الرياح دائما تأتي بما لا تشتهي السفن، فقد رحل أبوه في سن مبكرة لم تتجاوز الثلاثينيات من عمره، تاركا حفة من

الأولاد الصبيان، كلهم يحملون شفرة وعيه بالسياسة وإحساسه باللغة العربية في أساليبها الحديثة.

لم تكن لهذه المسألة أن تفت في عضد الفتى وتوقف حلمه عن النمو أو تتال من إصراره. لابد أن ينفق على نفسه، ليس هذا فحسب، بل لابد أن يقدم بعض المساعدة لإخوته، فمعاش الأب لا يمكن أن يفي بجزء ولو يسير من متطلباتهم ونفقات تعليمهم.

اشتغل سامى فى إدارة الكهرباء بالقاهرة، قاريء عدادات، يمر على البيوت متأبطا دفترًا حكوميا، ليدون فيه أرقام استهلاك المشتركين. وكان لابد أن يسكن فى منطقة متاخمة لمقر عمله، فإدارة الكهرباء مقرها خلف مستشفى الجلاء أمام سينما على بابا فى بولاق، ومن حسن حظه أن وجد حجرة فى منزل عتيق فى حى معروف يطل على شارع رمسيس وعلى حى معروف وشارع شامبليون، ذلك الحى العتيق الهرم، الذى كان حينذاك سوقا لغرن الشيش، وموى لأصناف من البشر من كل لون وشكل، وأعداد هائلة من الورش، ومحلات قلع غيار السيارات ومطاعم الفول والمقاهى، وعربات الخضروات، والباعة السريعة، فإذا كان شارع سليمان هو سُرّة وسط البلد فشارع شملبيون وحى معروف كله هو معدة المدينة ومصارينها.

هذا الجو كان من أكثر الأجواء ملاسة لسامى السلامونى، واتساقا مع شخصيته ومع مناخه النفسى كشاب من أصل فلاحى نشأ فى قرية حضرية متاخمة للمدينة فأصبح مزجا من المزاجين: الريف والحضر، وأصبح عقلية نيرة تستمد ضوءها الدائم من ضمير حى لا يقبل للتخدير ولا يعرف المساومة، ضمير نبى متصل بالسماء الصافية فى علاقة سرمدية.

حجرة فى الطابق الرابع لبيت شديد العتاقة لعه من بقايا العصر المملوكى الثانى، تطل شبابيكه الأثرية على جامع سيدى معروف، وعلى الحياة بزخمها اليومى وصخبها البهيج، خطوة والثانية يكون فى مقر عمله، يكون فى محل لأباس فى شارع قصر النيل، يكون فى الإذاعة فى الشرفين، يكون فى مبنى التليفزيون فى ماسبيرو، يكون فى جامعة القاهرة حيث التحق بكلية الآداب، أو فى معهد السينما أو معهد التلوق الفنى، أو فى إحدى الصحف، فقد كانت الوظيفة فى إدارة الكهرباء لا تمنعه من الالتحاق بالدراسة الجامعية والمعاهد العليا ليكون مسلحا بالشهادة العلمية التى تفتح له السبل وتعطيه شرعية فى مجتمع يؤمن بالشهادات والمؤهلات الرسمية، كذلك تمكنه من القراءة الدائمة وممارسة الكتابة للصحف.

من هذه الحجرة حصل سامى السلامونى على شهادته العليا فى أكثر من معهد علمى، فقد كان رحمه الله يؤمن بالدراسة العلمية إيمانه بضرورة الضمير الإنسانى إذا أردنا للحياة أن تستمر معطاء خضراء على الدوام.

وفى هذه الحجرة تعرفت على سامى السلامونى، بنفس الطريقة التى تعرفت بها على جميع أبناء جيلنا التمساء، حيث يبدأ التعارف فى إحدى الندوات التى كانت منتشرة آنذاك، أو أحد

مكاتب المحررين بإحدى الصحف، ثم يدعو أحدا الآخر لبيته لاستكمال النقاش فى موضوع فى عميق، أو لقراءة قصة أو قصيدة أو مسرحية، ثم تقوم العلاقة متينة كالعباد الفرعونية تتحدى الزمن.

البيت يسكنه مجموعة من الأسر، كل أسرة فى شقة، أو ربما فى حجرة، ولم يكن فيه أعزب سوى سامى السلامونى، والحجرة تفتح على ممر فى مواجهة السلم، حجرة حميمة جدا، فثمة سرير سفرى مجاور للحائط الذى فيه الباب، وتراييزة صغيرة جدا، تكفى بالكاد لتناول وجبة الطعام، ووضع الورق للكتابة، مع كرسي واحد فقط، بقية فراغ الحجرة ملآن بتلال عالية من الصحف والمجلات والكتب والدرجات الثقافية والأدبية، يوجد سبرتاية، وبرد وكوبان، وحلة صغيرة، ووابور جان، وحبل ممتد بين حائطين ينشر عليه غسيله، ويضع فوق ثيابه المعدة للاستعمال، وقد مضى وقت طويل قبل أن يتولى شقيقه تصنيع دلواب محترم الثياب أصبح يزين الحجرة ويضفى عليها شيئا من الاحترام.

تعرفت على سامى السلامونى وهو على وشك التخرج فى كلية الآداب، فى مكتب الراحل عبد الفتاح الجمل بجريدة المساء، حيث كان عبد الفتاح مشرفا على الملحق الأدبى والفنى لجريدة المساء، يفتح صفحاته - كاملة- لجيل الستينيات الذى كان آنذاك يقدم محاولاته الأدبية والفنية فى جرأة وثقة واحتشاد، كان جيلنا يعاني من اضطهاد يكاد يصل إلى حد النفي وعدم الاعتراف بوجوده أصلا، حيث يتربع الجيل الأكبر على جميع المنافذ يحتل جميع المناصب على الرغم من أنه كان يعيش بعمليات تنفس صناعى بعد نكسة العام السابع والستين، ويصر مع ذلك على اقتناص جميع الفرص، والسيطرة على جميع المداخل والمخارج فى جميع أنشطة الحياة.

كان سامى السلامونى - شأن معظم أبناء جيلنا- يكتب القصة القصيرة وحينما تقدم بإحدى قصصه لعبد الفتاح الجمل، الذى كان لا يخشى فى الحق لومة لائم ولا يتورع عن قول رأيه بأكثر قدر من الخشونة وربما الجلالة إذا لم يعجبه عمل تقدم به أحدا للنشر، قال عبد الفتاح رأيه فى قصص سامى، بكل صدق وصراحة، فى العادة كان الكثيرون من أبناء جيلنا حين يتلقون مثل هذا الرأى فى قصصهم يكابرون فى استعلاء أجوف، ويصررون على أنهم أكبر من النقد إذا كان فى غير صالحهم، أما سامى فقد استوعب الكلام جيدا شأته دائما طول حياته، وأيقن أنه كاتب مقال من الدرجة الأولى، وأن فن السينما هو أكثر الفنون استحواذا على عقله ووجدانه، لقد حلم بأن يكون ممثلا سينمائيا وحلم بأن يكون مخرجا سينمائيا، ولهذا ذلك درس وثابر على الدراسة، لكنه بوصوله لحالة النضج المبكر اكتشف أن موهبته الحقيقية تكمن فى رغبته الدائمة فى تقويم العمل السينمائى وتنشئيه واكتشاف مقوماته الأصلية للتركيز عليها وتوصيلها إلى شاطئ الأمان، فراح يكتب مقالات فى النقد السينمائى، يتقدم بها لعبد الفتاح الجمل، ليفاجأ بها منشورة على صفحة كاملة فى الملحق الأدبى والفنى لجريدة المساء، مهورة بتوقيعه بالبنط الكبير مثل

كبار الكتاب في ذلك الزمان.

النقد السينمائي حينذاك لم يكن قد شب عن الطوق بعد، ولعل الرائد الأكثر حضوراً في ذلك الحين، والأكثر مدعاة للاحترام هو صبحى شفيق الذى بدأ بداية مبكرة ناضجة فى الملحق الأدبي والفني لجريدة الأهرام الذى كان يشرف عليه الراحل الدكتور لويس عوض ويحشد لصفحاته كبار كتاب القصة والرواية والقصيدة والمقالة، كان صبحى شفيق يحرق فى أرض بكر تماماً، صحيح أن الساحة الصحفية عرفت الكثيرين ممن يكتبون عن السينما كفن جماهيرى، لعل أبرزهم وأهمهم حسن إمام عمر، ومن بعده سعد الدين توفيق، فى مجلة الكواكب، ولكن تلك الكتابات لم تكن لتدخل فى باب النقد السينمائي بالمعنى الدقيق للتعبير، إنما هى تعد من باب الأدب، باعتبار الفيلم السينمائي أدباً بشكل ما، أما أن يكون نقداً سينمائياً فذلك يتطلب حينئذ فى التصوير والإضاءة وفنية اللقطات والتمثيل والإخراج والموسيقى التصويرية، مما يتطلب بدوره خبرة بالعمل السينمائي بكل تفاصيله الدقيقة من الانتاج إلى الصورة النهائية على الشاشة، وهذا ما بشرت به كتابات صبحى شفيق آنذاك، وقد ساعده على النجاح فى ذلك رافدان مهمان، أولهما أن أباه كان يمتلك داراً للعرض السينمائي فى شبرا، فعن طريقها شاهد مئات الأفلام الأجنبية والعربية، فامتلات جوانحه بعشق السينما، وتكونت له دائرة معارف عن المخرجين والممثلين وشركات الانتاج، الرائد الثاني كان إجادته للغة الفرنسية، فعن طريقها تابع المجلات الفرنسية ووقف على أسرار هذه الصناعة العظيمة، وبدأ يكتب نقادات الموضوعية البديعة، بعدها صار النقد السينمائي باباً ثابتاً فى جميع الصحف، ونشأ كتاب للنقد السينمائي من أجيال تالية كان سامى السلامونى أكثرهم نبوغاً، وأصحهم رؤية، وأوسعهم أفقا، وأجروهم رأياً، وأشدّهم إحساساً باللغة السينمائية كفن له أصوله وقواعده وعالمه الخاص، مع إحساس مواز باللغة العربية، فقد كان رحمه الله كاتباً بالدرجة الأولى، يستطيع الكتابة فى أى موضوع، سياسياً كان أو رياضياً أو اجتماعياً أو أدبياً أو فكاهياً، بحيث يرغبك على قراءته والاستمتاع به وبأسلوبه السلس المحدث ذى العبارة الصافية المشحونة بالرؤى والصور والمشاعر والأفكار.

تميز سامى السلامونى عن كل كتاب النقد السينمائي فى عصره، سواء من أبناء جيله أو الأجيال السابقة أو التالية بعدة ميزات جوهرية أهمها فى رأينا :

الجدية الشديدة فى التناول كأنه يقوم بتحليل معادلة كيميائية سيتربط على أى خطأ فى تحليلها فناء البشرية.

وتلك كانت أبرز سمات الناقد سامى السلامونى : الجدية المتولدة عن ضمير حى يقظ، حاد، مستقيم، لا يعرف اللاتواء أو المماينة أو المجاملة أو المواربة أو اللف والدوران فى التعبير، شأن كل من يتمتعون بقدر كبير من الشعور بالمسئولية، مسئولية الفن، خاصة إذا كان فناً جماهيرياً كفن السينما، وبالأخص إذا كانت الكلمة متوجهة لعامة القراء، قراء الصحيفة السيارة.

السمة الثانية أنه لم يكن يعنى بالمعلومة إلا إذا كانت مفتاحاً لمعنى كبير أو مبدلاً لجانب مهم من جوانب النقد والتحليل، ليس لافتقار في المعلومات بل لشدة ثراء المعلومات فالفقير في المعلومات هو دائماً الذي يعتمد إلى حشد مقاله بأكبر قدر من المعلومات التاريخية والفنية ليثبت أنه ملم بموضوعه، أما الفنى بالمعلومات فإنه في غير حاجة إلى إثبات ذلك، أن صواب تحليله ينبع أساساً من غزارة المعلومات، غير أنها عنده ليست معلومات مجردة، بل تحولت إلى أدوات يستخدمها في فتح مغاليق العمل إن كان غامضاً، والسخرية منه إذا كان فجاً هزلياً، لم يكن ينقد من فراغ، أو بمجرد العشق لفن السينما، أو حتى حب الكتابة، إنما كان يكتب خدمة لرسالة فنية عظيمة، الارتقاء بفن السينما والارتقاء بمستوى الثقافة السينمائية لدى الجماهير العريضة.

السمة الثالثة أنه ينفق على النقد من جيبه الخاص، فيبلغ أثمان تذاكر السينما، ولا أحد من عناصر الفيلم تمثيلاً أو إخراجاً أو إنتاجاً يعرف متى دخل الفيلم، حتى الأفلام التي يُدعى إليها في عروض خاصة ضمن طائفة من النقاد والصحفيين يصير على دخولها مرة ثانية على نفقته، ولهذا كان حراً في إبداء رأيه حرية مطلقة، ومهما كان رأيه حاداً أو قاسياً فإن المنقود يحترمه ويقدره ويتقبله بمصدر رحب وعن طيبة خاطر. وهناك طائفة من فناني السينما كانوا يتمنون أن ينقدهم سامي السلاموني ولو بالهجوم الشرس الذي اشتهر به في مواجهة الأفلام الهابطة، وكان يقضى معظم نهاره في محل لباس في شارع قصر النيل، حيث يتكاثر على ترابيزته كل عشاق السينما من المحترفين والجمهور على السواء، لتقام ندوة على درجة كبيرة من الحيوية والصدق والصراحة يديرها سامي بكفاءة هائلة، ويروح إنسانية غاية في المرح وخفة الظل.

وكان إلى ذلك من أشد الكتاب الساخرين تأثيراً على القارىء، كان فرفورا مثقفاً موهوباً، يستقطب النكتة والقفشة حتى على نفسه، وكان يحرق مجلة فكاهية في مجلة الإذاعة في رمضان من كل عام تعتبر من أرقى ما يكتب في الفكاهة العميقة الإيجابية الانتقادية، وربما كان سامي السلاموني - من بين جميع من كتبوا في النقد السينمائي - هو الوحيد الذي أحبه وعشقه جميع أبناء الحقل السينمائي بجميع طوائفه وفصائله، يحجون إليه في بيته ومكتبه بمقهاه، فكان - على صغر سنه - كالأب الروحي لجميع شرفاء هذا الحقل من أصحاب المواهب الكبيرة، وكان حلمه أن يخرج للسينما فيلماً روائياً كبيراً يضع فيه خبراته ورؤاه المتقدمة التي تعجز عن تجسيدها كلمات النقد، واستعد لذلك بعدة أفلام تسجيلية قصيرة، لكن القدر اختطفه اختطافاً في عملية عبثية خرقاً، ليخلف في نفوسنا جرحاً غائراً هيبات أن ينمل.

خيري شلبي

●● أشياء باقية من ميراث ناقد خسرناه :

بدأت قراءة هذه المجموعة من المقالات للرميل العزيز الراحل سامي السلاموني بدراسته حول فيلم « المومياء » ..

الاختيار « للمومياء » عشوائي تماما .. أو هو ليس باختيار في الحقيقة أنها ببساطة ألغلة الأولى حسب وضعها في « الدوسيه » الذي يضم صور هذه اللغلات التي يحويها الكتاب .

غريبة !! كأنه أراد أن يكتف من جديد مشاعر الحزن على موته ونحن نتذكره بعد سنة من رحيله ، بل وأن يجعل من الموت موضوعا يستحق أن نتأمله من جديد ليس تأملا فلسفيا مطلقا ، وإنما خلال وقائع محددة عبرت لكنها قريبة مازالت ، وقد عشناها جميعا : لقد مات شادي عبد السلام مخرج هذا الفيلم في نفس عمر كاتب المقالة تقريبا ، وكذلك مات عبد العزيز فهمي مدير التصوير الذي خلد صوره ، والفيلم نفسه ، كموضوع - يتحدث عن واقعة حدثت عام ١٨٨١ عندما تمكن رجال الآثار من معرفة مكان التوابيت التي تضم مومياء الفراعنة - الإجداد - وكيف قاموا بنقلها ليلا في موكب جليل .. يقول سامي : وأصطف أهل الوادي كما حدث في الفيلم ويكت النساء وأطل الحزن من عيون الرجال دون أن يعرف أحد سببا محددًا للحزن ، فقد كانوا يحسون بفطرتهم أنهم يودعون عزيزا .. هل هو الارتباط العاطفي المصري الموروث بقداسة الموتى ؟؟ . هل هي روح التعلق المصرية الموروثة بجثمان الفرعون الميت وهو يعبر النهر إلى شاطئه الأبدية الخالد ؟

لقد ظلت ظاهرة حزن أهل الوادي ويكاثفهم على موكب توابيت الفراعنة إلى الشمال تحير كل علماء الآثار وهي التي أغرتهم جميعا بأن يرددوا القصة في كتبهم لجعلها شادي عبد السلام أساسا لبناء هذا الفيلم .

وفي موقع آخر يقول :

بل لقد حدث شيء غريب عندما مرت التوابيت بجوار معبد (هابو) أثناء التصوير ، بكى أطفال صغار وعندما سألوهم عن السبب جروا ولم يجب أحد لأنهم لم يكونوا يعرفون السبب !!

كل هؤلاء الذين بعثت - إمام ناظري - موابك رحيلهم من جديد بينما أقرأ هذه المقالة . (الأولى) بقيت منهم أشياء تجدد الحزن عليهم ، ويترأخ حجم الحزن بحجم التأثير الذي تركته هذه الأشياء نفسها فالكاتب الذي يخطط مداد حبره بعرق ودمع ودماء وروح الإنسان الذي يكتب عنه وله ، والمخرج الفنان الذي يستحضر بوعي شبيئا من روح وتاريخ الوطن ومن

ميراث أجداده وتاريخهم البعيد ، والمصور المبدع الذى يجتهد من أجل أن يضاهى الجمال والجلال الذى رآه فى إنجازات هؤلاء الأجداد وما خلفوه من حضارة خالدة ثم قبل هذا وذاك هؤلاء الأجداد أنفسهم الذين خرجت توابيتهم من باطن الجبل وكانهم أرادوا وداعا جليلا يليق بهم بدلا من السطو على كنوزهم وتمزيق جثثهم فاستحقوا دموع الأحفاد وأحفاد الأحفاد وهم يميرون وكانهم ماتوا فى التو ، واستحقوا ، كذلك ، أن تتمثلهم وأن تتأمل معنى الحزن عليهم حتى بعد قووات الآلاف من السفين .

هناك سبب دفين يرقد فى عمق الروح هو الذى يجعل الحزن يطل من عيون البشر وهم يراقبون الأشياء الحية التى تبقى بعد رحيل هؤلاء الذين صنعوها ، فالأسهامات التى يضفيها الإنسان أيا كان حجمها ، يهدف حياة أجمل وأرقى وأكثر إنسانية هو الذى يجعل الذكرى عزيزة وواجبة .

وفى مقالته عن « المومياء » نجد سامى السلامونى رصينا رصانة الموضوع الذى يتناوله ، ونجده حريصا على رصد بعض المصادر التاريخية التى إعتد عليها شادى لأن التاريخ يفرى نفسه فى موضوع « المومياء » رغم أن بناء الفيلم من وجهة نظر سامى السلامونى ، يجرى أحداثه من إطارها التاريخى ، بل ويجريها حتى من الزمان ، ورغم الاختلاف مع هذا الرأى ، لأن موضوع « المومياء » يصعب تجريده من الإطار التاريخى ولايمك أحد أن يجرده من إطاره الزمنى حتى مبدعه شخصيا ، رغم هذا نجد الناقد هنا يجتهد كل الاجتهاد فى معاليلته لتأمل البناء الفنى لعمل يبدو جديدا فى أسلوبه على السينما المصرية على الأقل ، وبالنسبة للمتلقي المصرى أيضا ، وكذلك يجتهد أن يكون وسيطا أميننا بين المبدع والمتفرج يسهل عملية التلقى ويطورها ، وهى وظيفة أساسية من وظائف الناقد تتضاعف مسئوليتها فى بلاد مازالت الامية تستشرى فيها بنسبة كبيرة والوسائط الفنية الجماهيرية كالسينما تستطيع أن تقوم بدور لا يستهان به فى نشر الوعى وإشاعة الشعور بالجمال وبوسائل التعبير عنه .

وبالمصادفة البحتة أيضا يعتبر مقال سامى عن « المومياء » هنا فى هذا الكتاب الوحيدي تقريبا الذى يخضع لفطرة فاحصة لعناصره الفنية المختلفة ، أو هو دراسة متكاملة تطول عناصر لا تجد « رعاية » نقدية من قبل النقاد السينمائيين لأسباب عديدة .. نجده هنا مثلا يتناول الأسلوب الذى اتبعه كمال أبو العلا - المونتير المبدع - الذى قدم بتوايفه لهذا الفيلم « فتحا » فى مجال التجريب والتوظيف الخاص لهذا العنصر الخلاق حتى يخدم تماما طبيعة

الفيلم ويحقق له الإيقاع المطلوب وهو إيقاع « بطيء عموماً لا يتغير في بعض المواقف ولا يكسر رغم ذلك خطه الرئيسي ، وهو يصنع بهذا البطء الذي يصل أحياناً إلى حد الملل ما كان يصنعه المونتاج السريع « بالصدمة » من قطع إلى آخر ... إن إيقاع الميمياء البطيء يدفع المتفرج أيضاً إلى التفكير في مدلول الصورة والمشاركة فيه بقله ، ولو ليتساءل : ماذا يريد أن يقول ؟؟

يضيف سامى أن مونتاج الفيلم استغرق من المخرج والمونتير ستة أشهر كاملة حتى يحتفظ بروح البطء لأنها أنسب للتراجيديا ولأن الإيقاع السريع لم يكن ليعطى جو النبل الذي يريدان إضفاؤه على الفيلم كله وهنا نلتفت إلى أهمية أن يكون الناقد السينمائى فاهماً لتقنية العناصر الفنية المختلفة في فن مركب وسريع التطور كالسينما - وتكشف هذه الدراسة أن الفائدة التي يحققها القارئ من الناقد الدارس هي فائدة مركبة أيضاً ، ولم يكن سامى السلاموني مجرد دارس أو مولى بفن السينما وإنما كان مخرجاً يمارس عملية صنع الأفلام (أخرج العديد من الأفلام التسجيلية كما نعرف) وقد أمدته الخبرة العملية بقدرة أكبر على سبؤ أغوار العمل والدخول فيه وتقنيته مفرداته وتقييم تأثير كل منها على حدة أو تأثيرها مجتمعة في عمل تمارس فيه هذه العناصر وظيفتها على نحو متكامل وكانها أعضاء داخل وحدة عضوية تتسق عناصرها . وبقدر تمكنه من إحتواء العمل موضوع النقد كانت قدرة العمل الجميل نفسه على إحتواء سامى وصورته تجعله مستسلماً ومسلماً وكأنه أمام محراب مقدس .

ومن أعذب مقالات هذا الكتاب مقالته عن فيلم « بداية ونهاية » فهنا نشعر بالناقد المتعبد أمام محراب الفن الجميل الأصيل عندما تتوافر بداخله عوامل الاكتمال الفني الرائع .

وه التعبد « - إذا جاز استخدام هذا التعبير دون أن نتهم بالهرطقة - يمثل استجابة تلقائية من جانب الناقد المدافع أبداً عن الجمال ، الباحث عن القيمة الموضوعية التي ينطوى عليها العمل الملتهزم بالقيم الإنسانية الإيجابية التي يتطلع إليها ويسعى إلى تحقيقها .

فالفيلم كما يراه ويحق الفضل الترجمات التي قدمتها السينما لأعمال نجيب محفوظ الروائية وهو رأى لا يختلف فيه ناقد داخل مصر أو خارجها .

وفي هذا المقال نفسه تتدفق لغة سامى في تعبيرات سلسلة ومبينة ومشحونة أيضاً بالدلالة وهي سمة واضحة في جل كتاباته تؤكد إمتلاكه لخاصية التعبير باللغة العربية التي يكتب بها ، وهي من ناحية أخرى تعتبر إحدى وسائله ككاتب استطاع أن يصل للقارئ أياً كان مستواه . دعنا نقرأ معا هذه العبارة على سبيل المثال وهي من نفس المقال عن « بداية ونهاية » :

« فوسط دموعها الذليلة المنكسرة بعد حياة كاملة من البؤس تنظر نقيسة إلى أخوها حسين المضابط الجميل الانيق الذي أحبته كثيراً ، وتتقدم خطوات إلى حاجز النهر ولى ثوان لا يحبسها أحد تعقيب في الأعماق تكفيراً عن إسامتها إلى بدلة المضابط الرسمية .. ويتردد حسير قليلاً بين حزنه على أخته التي أحبها وصنع لها مأساتها رغم ذلك ، وبين إنانيته وحبه لـ ... شخصية والاستمتاع بالجد الذي سعى كثيراً من أجله » .

... يبقى فيه من أصل طيب ريته عليه أم مكافحة وعظيمة لن يقوى على مواجهتها بعد

ذلك ، يحسم أمره ويتقدم خطوات نحو الزهر ، ويلحق بنقيسة منتحرا ليصبح بعض المارة الذين شهدوا المأساة بعد قليل « لاهول ولاقوة الا بالله » .

لقد كانت العبارة الجذابة والسليمة لغويا بين الأسلحة التي تحصن بها سامى في معاركه مع من اشتبك هو معهم أو اشتبكوا معه لسبب أو آخر ، وكانت أيضا من بين وسائل إقناعه كئافه حتى واثت تختلف مع وجهة نظره أو تعارض موقفه وكانت أيضا من بين الأسلحة التي شرعها في وجه من رفضهم بشدة أو في الدفاع الذي قد يصل إلى حد الغزل فيمن أحبه بقوة .. وكانت هذه « الشدة » والصلابة ضد أومع ، تكشف عن نفسها عندما يتعرض لعمل من الأعمال التي يتفرد ببطولتها نجم يتوسم فيه « العبقريّة » وحين يكشف هذا (العبقري) عن كل ملكاته الفنية في هذا العمل ...

(راجع مقالته عن عادل إمام في « اللعب مع الكبار ») .

في هذه المقالة تبدو اللغة كوسيط أساسي للنقاد سلاحا ذى حدين . هنا نستشعر إسرافاً ومبالغة ليست محسوبة بدقة ، فإذا نحن استسلمنا لهذه اللغة الجذابة وصدقناها فكيف إذن نقبل حكمه على أداء نجوم آخرين غير بطل الفيلم . لكن يبدو أن فرحة الناقد بنجمه المفضل في عمل جيد وممتع مثل « اللعب مع الكبار » مناسبة لتشجيعه حتى آخر المدى ، أو دفعه إلى التدقيق في اختيار الأعمال التي تسمن إليه ولتوجيه (عبقريته) التي من الممكن أن تجعل منه ممثلاً خطيراً لو أراد .

أنه كئافه بالرغم من هذا لم يتخل في الحقيقة عن موقفه الأصلي في الدفاع عن القيم التي يدافع عنها دائما .

ولكنه - هنا - إختار أن يصل إلى هذه الغاية من خلال دلفات جياشة تكشف عنه « كمعجب » يرى في النموذج الذي يقف وراءه قوة تعبيرية لم تتحقق في عالم السينما ، سواء المحلية في مصر أو في السينما العالمية على امتداد العالم كله (راجع نفس المقالة) .

هذا الحبور الشديد بوجود ممثل كوميدى عبقري استطاع أن يوظف موهبته النادرة في عمل جاد ونظيف يقابله جور كبير أيضا على ممثل كوميدى آخر ظهر قبله بنصف قرن هو على الكسار ، ومع أنه يعترف لهذا الأخير بالصمود أمام تيار نجيب الريحاني القوي إلا أننا نراه في مقاله عن الكسار يعبر عن دهشته الشديدة بينما يطرح على القارئ هذا السؤال : كيف كان الناس يضحكون على ممثل كهذا ، يصنع أشياء كهذه ؟؟

الدهش أن المقال نفسه يتضمن الإجابة على هذا السؤال وباستفاضة أيضا . فإذا صدقنا مقولة أن الأسلوب هو الرجل إذن لوجدنا في أسلوب سامى شحنة كبيرة من سخرية لاذعة ، وشحنة لا تقل عن الأولى من الجسارة جعلت منه ناقدا مثبرا هو نفسه للجلد بل وللصخب في أحيان كثيرة ، جموحا في دفاعه وربما قاسيا وحادا في هجومه ، ولكنه في كل الأحوال يدرك مايريد إيصاله للقارئ .

ولعل أهم مايشد النظر إليه ويجعل منه ناقدا متميزا وحاضرا رغم غيابه هو تحليله للعمل الفني في إطار العلاقة بينه وبين الحقبة الزمنية التي ظهر فيها وبين ظروف المجتمع الخاصة التي أفرزته ، لا تغيب عن ذهنه الوعي أو الباطن فكرة أن الفيلم ظاهرة ونتاج اجتماعيان ودون أن يغفل أنها كظاهرة تعبر عن نفسها بلغة خاصة ترتبط ، أو عليها أن ترتبط ، بقضايا الواقع الذي أفرزها ، حتى لو اقتصر التزامها على فك حصار الكتابة التي تشيعها مرحلة بعينها .

وفي مقاله عن فيلم « إشاعة حب » للمخرج فطين عبد الوهاب يقول : « حتى حينما يبدو أن الممثلين لا يفعلون أكثر من أن يهرجوا ويهزلوا فيما يهاجمه النقاد ويترفعون عنه فليس هذا إلا تعبيراً عن دافع نفسي واقتصادي وأحياناً سياسى يفرز بطبيعته هذا النوع من الهزل بل إن انتشار كوميديات ما يسمى الآن بأفلام المقاولات التى يسندون بطولتها لممثل كوميدى أو أكثر فليس سوى تعبير عن أزمة حادة ليس لدى المنتجين الذين يفرقون السوق إلا هذه الأفلام لأنهم ليسوا سوى تجار يروجون للسلعة التى يدركون بأنفهم الخبرة أن السوق بحاجة إليها في ظروف معينة وأن لديهم الجمهور الذى يتقبل بالفعل هذه السلعة لأنه يريد أن يضحك على أى شيء ويأى شيء ، فظروف الجميع في حاجة إلى ذلك .

وفي هذه المقالة نفسها نستشعر الحس الاجتماعى النافذ المعاش لروح الجمهور ، القادر على خلق وعى سليم لدى كل من المستهلك والمنتج في عملية صنع الأفلام سواء تلك التى نصفها بالجدية والالتزام أو تلك التى نصفها بالضحك على عقول المشاهدين . إنه وينفس هذا الحس كان بمقدوره أن يقيس بقدر من الرقة التأثير النفسى لمثل بعينه وأن يمايز بينه وبين آخرين يلعبون نفس الدور .

فى مجال معالجته للفيلم الكوميدى يؤكد بأن « أكثر مدارس أو أساليب الفيلم الكوميدى تميزاً هى التى تتسبب لمثل ما في اختلافه عن الممثل الآخر ، وهذا سليم فعلاً وقياساً عليه يبدو الاختلاف بين كوميدى الكسار وكوميدى الريحاني ، وبالمقاييس نفسه يمكن القول عن كوميدى النابلسي وإسماعيل ياسين وفؤاد المهندس ومحمد عوض وصولاً إلى كوميدى عادل إمام وسهير غانم ويونس شلبي » .

ويكشف الكتاب الذى في أيدينا عن قدرة سامى السلاموني على تلوين لفته باللون المناسب تماماً ، وربما كان أستاذنا الجليل أحمد الحضري موفقاً أشد التوفيق في اختياره لهذه المقالات كي يلفت أنظارنا إلى هذه السمة في كتاباته ، كيف يكيف أسلوبه حسب طبيعة العمل الذى يتناوله ويلون كلماته باللون الذى يعكس أثر هذا العمل داخل نفسه وأن يصيغ أسلوبه الصياغة المناسبة ومن هنا قد يجد القارئ نفسه غارقاً في الضحك وهو يتابع مقالاً عن فيلم يستنكره (اقرأ مقاله عن « كابوريا ») أو قد يجد الناقد أن القارئ له مشغول باختلافه الجذرى معه في رأى كتيبه لعرض تناوله للفيلم آخر ، ورغم هذا لا تملك إلا أن تقرأه من جديد حتى تتبين مدى صحة اختلافك معه .

في عرضه لأحداث فيلم « العزيمة » على سبيل المثال نقف مثلاً أمام هذه العبارة : « بينما يعتذر أنور وجدى بأنه أنفق فلوسه في الكباريه على رحلة صيد » وبنيت فرنساوية « فيللمه حسين صدقي اللكمة الشهيرة وكأنه ينتقم من تلك الطبقة كلها ويترك قصر الإياشا غاضباً » .

الفيلم كله وحتى من وجهة نظره نفسه التى يطرحها في هذا المقال نفسه لا يكشف في أى موقع منه عن أى عداوة بطله إزاء الإياشا أو الطبقة التى ينتمى إليها أنور وجدى برمتها ، على العكس فكما نتذكر جميعاً كانت أزمة البطل لا تضيق إلا وتنفرج بفضل « باشا » أو أحد أفراد هذه الطبقة ، والوظيفة الأخيرة التى يختارها ابن الحارة ويسعد بها هى العمل الحر في مكتب مشترك مع أنور وجدى .. فالوقوف « التصالص » الملقق الذى كرسه السينما المصرية التقليدية يستمر في هذا الفيلم أيضاً الذى نعتبره بداية مشوار المدرسة الواقعية في السينما المصرية ، فالواقعية هنا ترتبط أساساً بالشكل وليس بالمظهر

الاجتماعي ذى الرؤية الفكرية ..

لكن أيديولوجية الناقد هنا هي التي توجهه في الحقيقة فهذه الكلمة الشهيرة هو الذي يوجهها نفسه إلى الطبقة التي يرفضها وأيس اللبيل أو على الأقل التي يرفض التصالح معها من نفس المنطلق الذي روجت له السينما ، وهذه الأيديولوجية تجد منطلقا لها في تناوله أيضا لفيلم « الجوع » لعل بدر خان ومن قبله « الأرض » ليوسف شاهين ، بل أنها تظل بالفعل كل كتاباته ، فالناقد الملتزم فكريا واجتماعيا تجده في كل الأحيان يعبر عن نسق القيم التي يؤمن بها ، ولا يملك إلا أن يكون منحازا إزاء الطبقة التي اختار أن ينتمى إليها اجتماعيا ونفسيا ويدافع عن مصالحها رغم وعيه بصيورها أو تصديه لهذه العيوب .

وبالرغم من نوازع سامي ومزاجه التي تلمحه في كتابات له كثيرة بعيدة عن النقد إلا أنه يظل في مجمره الحقيقي جادا حتى في أكثر حالاته تفكها وتهكما ، والجدية التي أعنيها تتحدد بوضوح من علاقته بالأعمال الفنية التي يتناولها ، هنا نجده ناقدًا لا يسوق قلبه إلا ليعبر به عن ما يفرضه عليه العمل الفني ذاته ، ولا تحكمه إلا معايير هو الخاصة التي يزن بها هذه الأعمال ونادرا ما تجده منحازًا إنحيازًا غير موضوعي في كتاباته النقدية بصفة أساسية .

في معرض حديثه هنا في هذا الكتاب عن المخرج قوجو مزراهي الذي يعتبره « اسم من أهم الاسماء في بدايات النضج السينمائي » نجده مثلا لا يذكر - عن عمد - في تقديرى حقيقة أنه مخرج يهودى ربما حتى لا يهتم بالتعقيب ، مع أن معرفة هذه المعلومة تبدو بالنسبة لي ضرورية لفهم أشياء كثيرة ولأنها تلقى الضوء بصورة أفضل على ارتباطه الوثيق بليل مراد في باكورة مشواره الفني وجعلنا نحن الناقد نفهم بشكل أعمق العديد من الإشارات البصرية والموضوعية في موضوعات أفلامه وشخصياته ، وهذا لا ينفي إقرارنا بالمكسب الكبير الذي حققته السينما المصرية من خلال إسهاماته ، كذلك تلقى هذه الحقيقة الضوء على مسألة خروجه من مصر عام ١٩٤٦ وطريقة غامضة ، أو بتعبير سامي « ينسحب تماما من الحياة السينمائية في مصر بسبب غامض لأنه لا يمكن أن يكون قد فقد القدرة على العمل وهو لم يتخط الأربعين إلا قليلاً ... » .

لكن توجد اعتبارات أحيانا تولدها الحساسية في ظروف مرحلة يعينها يكتب فيها الناقد أو قد تفرض طبيعة توجهات منير معين يظل منه على قرائه قدرا من التحفظ ، وكما تكشف هذه المقالات المناير التي كتب فيها سامي ، ولحسن حظه وحظنا أنها أنسحت له المجال لكتابة مستريحة تتيح لنا معرفة موقفه النقدي والتدليل عليه ، وتتوعد أيضا زاوية التناول وطبيعة الموضوعات التي تصدى لها ، فبعض هذه المقالات أقرب إلى ما نسميه بالبروفيل ، أي لحة مختصرة عن مسيرة فنان ، مثل مقاله عن اسمهان وفريد الأطرش .. الذي يعبر فيه عن إعجابه الشديد باسمهان ووجهها الذي يراه « مثاليا للسينما استطاع أن يفرض وجوده بقوة حضور ساحرة على الشاشة ... » .

وفي بعض هذه المقالات يرصد الملاح الخاصة بسينما فنان مثل يوسف وهبي يرى « أن أفلامه هي التي وضعت تقاليد السينما المصرية وحتى مفرداتها التي مازالت سائدة حتى الآن ... » وهو رأى يحتاج إلى نظرة مدققة ومثالية للإنتاج السينمائي المصري ككل حتى نحدد الخطوط التي امتدت من البداية حتى النهاية على المستوى الفني والموضوعي وأيضا على مستوى أسلوب التناول ...

لكنه أيا كانت نسبة الدقة في هذا الحكم وأيا كان حجم اقتربنا أو بعدنا عما يراه الزميل العزيز - رحمه الله - في هذا الرصد السريع ، إلا أن هناك إتفاق قد يصل إلى حد التطبيق في أن هذه المقالات التي بين أيدينا إنما تضع قارئها أمام نافذة يطل منها على علامات طريق ومحطات رئيسية في مسيرة السينما في بلادنا ومنظرة كلية سنجد أننا في حضرة رأي جاد وله اعتباره عن أقطاب السينما الوطنية ، وسنجد هؤلاء الأقطاب ممثلين بأحسن أعمالهم أو بأكثر هذه الأعمال إيضاحاً وتبيناً لأسلوب سينماهم : محمد كريم و« حبا الحب » ، كمال سليم و« العزيمة » ، صلاح أبو سيف و« بداية ونهاية » ، عاطف سالم و« الحفيد » ، يوسف شاهين و« الأرض » ، كمال الشيخ و« لن اعترف » .. إلخ .. إلخ .

وسيجد قارئ هذا الكتاب أيضاً خريطة صغيرة محددة المعالم لتضاريس السينما المصرية الحديثة مع أبرز ملامحها ومواقع الخصوبة والملوحة في مسيرتها بدءاً من محمد عبد العزيز وفيلمه « انتبهوا أيها السادة » الذي يديق الناقوس محذراً ومنبهاً لخطورة التحريف والخلل الذي أصاب القيم الاجتماعية والأخلاقية ، هذا الخلل الذي دفع بالزبيل إلى مكانة أعلى من أستاذ الجامعة وذلك في مرحلة الانفتاح الاقتصادي ثم مروراً بعاطف الطيب وفيلمه « سواقي الاتوبيس » الذي يمضي خطوة أعمق في مجال استبصار تأثير هذه المرحلة ذاتها على أبناء الطبقة المتوسطة وما أصاب منظومة القيم الجميلة التي كانت تسودها من تشوهات وقبح ليس فقط على المستوى الاجتماعي والاقتصادي وإنما وبصوره أوضح على المستوى الأخلاقي والنفسى .

وعلى عبد الخالق وفيلمه « العار » الذي يطرح لأول مرة مناقشة جدلية مثيرة لشخصية تاجر المخدرات والمفهوم الشعبي لها ومن منظور اجتماعي وديني خطير يقدم « نموذجاً في شخصية عبد البديع العربي من أقوى النماذج في السينما المصرية كلها وأكثرها جرأة وعمقا » .

ثم فيلم « الجوع » لعلي بدر خان الذي يجسد حالة خاصة لمخرج يسعى إلى فرض مايريد به حتى لو كان يسبب ضد تيار السينما التجارية السوقية ، ومن خلال تقديم عمل استهلكه مخرجو هذه السينما ، ونعني رواية « الحرافيش » ومعالجته لها من خلال منظوره هو الشخصى ومن خلال « رؤية جديدة ومستقلة تنتمي لعلي بدر خان أكثر مما تنتمي لنجيب محفوظ » .

ثم محمد خان وفيلمه الجويل « زوجة رجل مهم » الذي يدور بتعبير سامى السلامونى في نفس المنطقة التي دار حولها فيلم آخر ظهر في نفس الوقت هو « ضربة معلم » وهى الدائرة التي يصبح مركزها رجل البوليس

ثم خيرى بشار وفيلمه « كابوريا » الذى لا يمثل في الحقيقة أفضل ما أنجزه مخرجه صاحب « الطوق والأسورة » و« العوامة » ٧٠ .. إلخ .. ثم انتهاء بشريف عرفة و« اللعب مع الكبار » .

في هذه الخريطة المركزة لا يلقى الناقد الضوء على مخرجى السينما الحديثة فحسب وإنما نجومها وكتابتها ومصوريها وصناع ديكورها ولو أن الكتاب إتسع لمزيد من مقالاته إذن لأنسج المجال لصورة أشمل وأكثر إيضاحاً - ليس فقط - للإنتاج السينمائى وإنما للملامح الاجتماعية ونفسية وسياسية بارزة لحقب زمنية عاصرتها وعشناها .

عموما هناك ملامح ثابتة وقوية تشير إليها هذه المقالات لعل أهمها :
الحضور القوي والأكيد للوعي الاجتماعي والسياسي الذي يميز الكاتب الذي يتعرض
لفن ترفيهي في الأساس .

تميز الناقد بالثقافة والدراسة وإصراره على دور إيجابي اجتماعي يلعبه من خلال
الممارسة النقدية للأعمال الفنية ..

حضور قوي وأكد لاسلوب تعبيرى لغوى ساخر وخفيف دون المساس بالجدية المطلوبة ،
الشيء الذي يجعل مقالاته قادرة على الترفيه والتسلية ناهيك عن إشاعة روح الجمال
والإحساس به وهى صفات مشتركة بين كتاباته للسينما ، وبين السينما الجميلة التى أحبها
ودافع عنها .

أخيرا .. وپرضاننا .. اورغما عنا .. علينا أن نعترف هنا بأننا أمام ناقد متفرد ، وإن أقول
« عبقرى » رغم استخدامه هو المصروف أحيانا لهذه الصفة ، علما بأنه لا يختلف أبداً من
حيث القيمة والجدية عن أى إنسان فنان أعادى عليه هو وبكرم شديد هذه الصفة
« العبقرية » .

خيرية البشلاوى

مقالات عام : ١٩٦٩

«ميرامار» .. بعد هدوء الضجة !

لا يمكن الحديث عن «ميرامار» دون ربطه بالاتجاه الأخير لكمال الشيخ للارتباط أكثر بقضايانا الملحة.. ومن أفلام الاثارة البوليسية المحبوبة التي استهوتت في مرحلة من مراحل تطوره الفني الى تقديم أعمال نجيب محفوظ و«غروب وشروق» لجمال حماد و«بئر الحرمان» لاحسان عبد القنوس يبدو أن كمال الشيخ يريد بالفعل أن يغير طريقه القديم ويوظف موهبته الناضجة في أعمال أكثر مصرية.. وربما أكثر عمقا ..

ومن بين كل سيل الأفلام المصرية التي تخرج كل عام فإن أفلام كمال الشيخ بالتحديد تمثل بالاضافة الى أفلام أسماء قليلة جدا أخرى من مخرجينا.. وجها آخر مختلفا للسينما المصرية .. وهو وجه لا يمكن أن نسرف في التفاؤل فنعتبره وجها مشرقا .. وانما يمكن أن نعتبره بلا تجاوز «وجها غير مخجل».. أى أننا يمكن أن نعرض هذه الأفلام على العالم دون أن نحس بالخجل .. ولكن تبقى علاقة هذه الأفلام بالمستويات التي حققتها السينما العالمية الآن .. موضوعا آخر تماما.. من الظلم لهم ولنا أن نفكر فيه الآن ونحن نلتف فقط على فيلم مصرى نظيف ~~×~~ وهذا بالضبط ما يحققه كمال الشيخ في «ميرامار» : الفيلم المصرى النظيف.. الذى يصبح عجبا وسط ركام الأفلام الهابطة التي تعالج موضوعات خرافية بالنسبة لواقعنا الحى.. ويمستوى حرفى لا يمت للسينما بصلة ..

ولا يصبح غريبا أن يحقق «ميرامار» نجاحا جماهيريا كبيرا .. بكل ما يملك من امكانيات النص الأدبى الممتاز .. ثم مجموعة الأسماء الكبيرة التي حشدتها.. ثم بأسلوب السيناريو والإخراج النظيفين كما قلت .. والذى يحس إزاهه المتفرج العادى أو حتى المثقف بأنه يتلقى عملا فنيا بالفعل لا يصمم لوقه .. ثم هو عمل مصرى فى المحل الأول .. يعالج موضوعا مصرىا رافنا وشخصيات مصرية حقيقية تعيش بيننا اليوم وتناقش قضاياها فى النهاية قضايانا التي نناقشها فى بيوتنا.. وهانحن لأول مرة .. نراها تتناقش على الشاشة .

وهذه فى تصورى هى القيمة الحقيقية الأولى لفيلم «ميرامار» الذى لقي تجاوبا شديدا من قطاعات مختلفة من الجمهور لأنه قدم لهم لأول مرة شيئا مصرىا واقعياً ومعاصراً جدا .. وشديد

الصوق بظروفنا نحن .. وهو يقدمه بصراحة قد لا تكون مألوفة لمتفرج الفيلم المصرى.. وهذا سر التعاطف الشديد مع شخصية يوسف وهبى مثلاً.. الذى بالغ البعض فاعتبروه «لورنس أوليفيه العرب».. ورغم أن يوسف وهبى أدى دوره باقتدار كبير بالفعل إلا أننا لابد أن نتساءل : ماذا لو جردنا يوسف وهبى من الحوار الذى كان يجيء على لسانه ، بل ماذا لو جردنا الفيلم من تعليقات يوسف وهبى بالذات .. ؟ كم كان سيبقى لدور يوسف وهبى .. وللفيلم كله .. من قيمة ؟

إن النظرة النقدية المجردة تكشف عن فيلم أقل عمقا وإدراكا بكثير لازمة زهرة من رواية نجيب محفوظ .. وعن لغة سينمائية محدودة للغاية فى حركة رتيبة مكررة وكمية كلام لا حد لها وجو أقرب الى المسرح وحجم واحد للقطات الفيلم كلها هو الحجم المتوسط وبحركة كاميرا شبه منعمة ليس بحكم المكان المحدود .. بل بحكم نقص «كمية» السينما فى الفيلم .. اعتمادا على كمية الكلام .. والضحك أيضا .. !

المكامير مأساة فيلم من بلدنا

لا يدري أحد ما الذى يمكن أن يفعله أشد أعداء القطاع العام السينمائى ضراوة لكى يخربوا أفلامه .. أكثر مما يفعله جهابذة موظفى المكاتب المنتشرين فى أكثر من مبنى لا يصنعوا شيئاً على الإطلاق أكثر من أن يصلوا الى حلول غبية لمشاكل السينما المصرية المحتضرة .. بأن يضيفوا اليها مشاكل جديدة تقرب لحظة الوفاة النهائية .

وبالإضافة إلى المشكلات التقليدية للسينما المصرية من نقص فى الفكر وتخلف فى التكنيك.. أضاف الجهاز البيروقراطى الذى يدير العملية السينمائية.. مشاكل التوزيع والتسويق والاعلان وسوء كل ما يفعله موظفو القطاع بأفلام القطاع العام ولصالح القطاع الخاص فيما يبدو !

ولا أحد يمكن أن يفهم أن يعرض جهابذة المؤسسة فيلمين متشابهين من حيث الموضوع والجو والشخصيات مثل «يوميات نائب فى الأرياف».. و «حكاية من بلدنا» فى نفس الوقت وأن تكون حفلة افتتاحهما فى نفس الليلة ؟

ولا أحد يمكن أن يفهم أن تظل السينما المصرية تتجاهل الريف المصرى تماماً ثم تتذكره فجأة وكأنه اكتشاف لتفريق السوق بثلاثة أفلام عن الريف فى شهر واحد؟

ولا أحد يدري بأى منطق فكرى أو تجارى أو دعائى .. يمكن أن نعرض بعده «يوميات نائب فى الأرياف» بكل امكانياته المادية والفنية.. ثم نعرض «حكاية من بلدنا» بكل تواضعه وفقره فى الامكانيات والمواهب .. رغم تشابه الموضوعين الى حد كبير.. ألم تكن ذرة ذكاء واحدة تكفى لكى تعرض الفيلم الثانى أولاً لكى لا يجهض ويموت دون أن يحس به أحد .. بعد أن يكون الفيلم الأول الكبير قد امتص السوق واهتمامات الناس؟

من الذى يفكر .. ومن الذى يخطط ؟ وأليس موزعو علب الأذنية أكثر خبرة بتوزيع أفلامنا من عباقرة المكاتب المنتشرين كائناً فى عمارات القاهرة ؟

حكاية فيلم من بلدنا

والواقع أن مأساة «حكاية من بلدنا» تبدأ حتى قبل أن يصبح فيلماً قابلاً للتوزيع .. فهو يبدو ابناً

غير شرعى اشترك الجميع فى وضع بذرة... ولكن لا يريد أحد أن يستقبله حينما يخرج إلى الدنيا..
فربما كان مجيد طوبيا اسما صعبا على أذن المؤسسة.. لأنه بالتاكيد شاب جديد ويحمل فكرا
جديدا وغريباً بالضرورة على السينما المصرية ومزاجها التقليدى وقوايلها المحفوظة من ألف سنة
والتي يمكن أن تمر نقوداً.. رغم أنها فقدت أخيراً حتى هذه الميزة .

وربما تورطت المؤسسة من البداية فقبلت أن تسمح للدم الجديد بأن يتساق إلى ذهن الفيلم
المصرى ليغير ملامحه.. أو أن يكون اعطاء الفرصة لمجيد طوبيا وزملائه من جيل الشبان مجرد
مناورة سياسية لابتلاعهم واجهاض مواهبهم قبل أن تستشرى وتشكل خطرا على الاخطبوط
التقليدى للسينما القديمة التي أصبحت مهمة افساد ذوق جمهورنا حكرا عليها ..
ولا يملك جيل السينمائيين الجدد حيال مؤامرة الابتلاع هذه إلا أن ينزلقوا اليها .. لأنهم لا
يمكنون من ناحية خبرة الغاية التي يتعاملون معها ولا أخلاقياتها.. ولأنهم أولا وأخيراً لابد أن
يعملوا ..

ويسقط الشاب الجديد فى الشرك المنصوب له .. ويترك عمله فى الأيدي القديمة الخبيرة
المدرية ويفترج يمينى على التصوير .. ويقف فى البلاطوه مزهوا فى البداية بكلماته تتحول الى
صورة وإلى حركة حية.. ويتسم له الدماقنة العظام ويربتون على كتفه فى عطف أبوى وأستاذية
رائعة التواضع.. ويخرج العمل فى النهاية مسخا شائها لا علاقة له بالجديد ولا بالقديم .. وأن
كان يؤخذ بالتاكيد قرينة على فشل أكنوية الجديد.. يتدفق المزينة للأسطوانات القدامى !

مخرج قديم .. لماذا ؟

وبالنسبة «للكاية من بلدنا» فإن السيناريو الذى أعده مجيد طوبيا عن القصة التى كتبها هو
أيضا .. يعطى امكانيات جيدة لصنع دراما مصرية حقيقية خصبة.. ثم امكانيات عمل سينمائى
ممتاز لو تولته أيد واعية فكريا وتملك قدرات سينمائية أيضا.. ثم لو منحت له الامكانيات المادية
والبشرية التى تحشد لأعمال أخرى.. لمجرد أنها مرتبطة بأسماء أخرى..

إن مجيد طوبيا يعالج خطأ دراميا ممتازا .. كان أساسا لكثير من أعظم الأعمال الفنية على
مدى تاريخ الفن كله .. وهو صراع المجموع الذى لا يملك شيئا ضد الفرد الذى يريد أن يملك كل
شيء ولو بجوع الآخرين ..

ويتناول مجيد طوبيا فى «المكامير» زاوية مصرية تماما من زوايا هذا الصراع المادى الأدبى
الذى يصنع حركة التاريخ اقتصاديا واجتماعيا .. فالاحتكار هنا واقع على غذاء أساسى للشعب
.. ويتميز عن كل صور الاحتكار الأخرى فى بلدنا بوقوعه فى قرية برهيم بريف المنوفية.. - التى
تصبح رمزا لأى احتكار آخر لأى أداة من أدوات الانتاج وفى أى مكان - حيث يحتكر العمدة
تخزين الفول فى مكامير الفلاحين .. وبالأسعار التى يفرضها هو على الطرفين .. وبالرؤسوخ

الغريزي في أعماق البعض .. يستسلمون لاحتكار العمدية ولا يحاولون ببساطة أن يديروا مكاميرهم بأنفسهم .. وتحاول بعض العناصر الإيجابية في القرية الوقوف في وجه العمدية .. عبده الفلاح الثوري الذي يحاول إيقاف ضمير القرية الراكدة الذي يطوف طرقاتها محاولا تحريك رمال يبدو مطلقاً تماماً.

- آه يا بلد .. كمروا القول كمروا .. المكامير بتكسب ذهب تحتكم .. بس يا خسارة مش ليكو .. الفراخ بتبيض عشان غيرها يأكل عجة !

ويضع مجيد طوييا المغزى الاقتصادي لعملية الاستغلال في جملة واحدة بسيطة على لسان عبده :

- الأرض أرض الفلاحين والمكامير في قلبها .. طيب ما تأجروها منكروا للتاجر على طول .. الا لازم العمدية في الوسط ؟!

وهناك ممنوع طالب الجامعة الثوري الذي يقضى أجازته في القرية ويحاول أن يصنع شيئاً هو الآخر .. ولكنه يصدم بأن أباه الشنوان المدرس الإلزامي المحال للمعاش .. يعمل الآن خطيباً في المسجد ويوق دعاية للعمدية وللعملية الاحتكارية كلها مقابل زكايب القول التي تسخر بيته رشوة من العمدية .

أما مرسى الفلاح السلبى فهو يرفض الاحتكار ولكنه يكتفى بالفرجة على صراع الفلاحين و ينتظر أن يقيده أحد الى ما يمكن عمله .. وعندما يبدأ الحركة بالفعل يسقط قتيلاً برصاص العمدية لتصبح أرملته زينب أكثر عناصر الحركة من بعده .

وينتهى الفيلم بالنهاية الوحيدة لأى صراع كهذا .. فلا حل إلا أن يتولى الناس زمام أمورهم بأنفسهم ويستنبوا ملكياتهم .. وهذا وحده يكفى لينتهى العمدية وأى عمدية حتى لو لم يمت جسدياً كما رأينا فى الفيلم ..

ماذا فى الفيلم ؟

ان الفيلم غنى اذن من حيث امكانياته الدرامية ومن حيث خصوبة وعمق شخصياته .. ولقد كان ممكناً تنفيذ السيناريو الذى كتبه مجيد طوييا تنفيذاً خلاقاً محكماً يعطى الفيلم شكلاً نهائياً جيداً .. لأن أى سيناريو فى العالم يمكن أن يجهض بالتنفيذ الردىء .. ولقد كان واضحاً فى «حكاية من بلدنا» مدى رداة التنفيذ وتخلفه ويدائية اللغة التى استخدمها الاخراج لترجمة السطور المكتوبة الى صور .. وكان الجمود والرتابة وفقير الحركة والمناظر واضحاً فى كل لقطة .. فالصراع الأساسى نفسه حول المكامير كان باهتاً .. وحركة الفلاحين باهتة .. وسيطرة المخرج على أبطاله كانت معلومة .. بحيث كانوا يتحركون «بدون نفس» بينما فقدت الكاميرا قدرتها على الحركة فوقفت فى مكانها ليتحرك من حولها الآخرون .. لقد انعدمت الصياغة السينمائية تماماً

لهذا السيناريو ..

ولقد كان من حق المخرج أن يضيف الى سيناريو مجيد طويلا ليبدد بعض ما كان يشوبه بالفعل من جمود... وإيعطى الأحداث حركة وحيوية أكثر .. ولكن الذى فطه أنه على العكس لم يضيف شيئا إلا مزيدا من الجمود والرتابة .. بل أنه حذف كثيرا مما وضعه كاتب السيناريو نفسه.. وسمح لنفسه بأن يتجاهل كثيرا من رموزه ودلالات المهمة لتوضيح خط القصة العام .
أن عناوين الفيلم نفسها كما كتبها السيناريو كانت تنزل على مشاهد توضح أهمية القول كغذاء رئيسى.. مما يوضح بعد ذلك خطورة اختكاره ولكن المخرج ألقى هذه المشاهد .. وشخصية ممنوح طالب الجامعة الذى يعتبر أكثر عناصر الفيلم وعيا .. رسمها السيناريو شخصية مرحة بقدر ما هى واعية .. ولكن المخرج أبى الا أن يقدم النموذج التقليدى للثورى المتجهم الذى يخطب طول الوقت ولا يتسم أبدا.. كما تقدمه السينما المصرية دائما .
وألقى المخرج «فوتو منتج» لعملية تكثير القول بعرض مراحلها كلها من البداية .. رغم أنه رآها على الطبيعة فى برهيم الحقيقية .. ورغم أنها لم تكن تكلفه أكثر من تسجيلها بالكاميرا كما يحدث فى الواقع .. ورغم دلالتها الحيوية لسياق الفيلم ..

وهناك التنفيذ الشديد القتور لمشهد الاعتداء بالضرب على شكرى سرحان بطريقة مضحكة.. بل مشهد موته نفسه.. ولقد كانت شخصية شكرى سرحان كلها أكثر شخصيات الفيلم تسطيحا وهزالا .. وكان بطريقة أردأها تمثيلا أيضا. ولا أدري اذا كان المخرج قد غامر باعطاء البطولة النسائية لوجه جديد.. فلماذا أصر على شكرى سرحان لهذا الدور الهزيل بالذات .. ولماذا لم يعط فرصة لاسم جديد آخر .. مع أن أى وجه جديد لم يكن ليمثل أسوأ من ذلك ولا أكثر برودا وتكلفا! وإذا كان عظيما أن نعطي فرصا لوجوه جديدة .. أليس من الحرام أن نخفقها فى بدايات سبئة كهذه يمكن أن تحطم مستقبلها كله ؟

أن ناهد جبر وجه مصرى حقيقى وتملك موهبة لا شك فيها وقبرة على التعبير أكبر مما أعطته فى هذا الفيلم .. ولكن وقوع هذه المواهب الجديدة فى أنوار هزيلة كهذه قد لا تخدم هذه الوجوه بقدر ما تقتلها أما أن يكون هدف المؤسسة هو استغلال هذه الوجوه الجديدة لأنها أرخص .. فإن هذا يصبح مخطئا خبيثا بالفعل لاحتكار «مكامير» أخرى بشرية هذه المرة !

«يوميات نائب فى الأرياف»

بين السينما والنوايا الطبية

لا تكمن محنة السينما المصرية الحقيقية فى أن جهازها القديم يصنع أفلاما سيئة، وإنما فى أن جهازها الجديد نفسه يصنع أفلاما أسوأ .. وهذه كارثة تعنى أنه حتى الجيل الاوسط من مخرجينا قد خذلنا هو الآخر، ولم يبق الا انتظار جيل السنوات القادمة الذى لم يتكون بعد .. وأن كان لابد أن يترته توضع الآن .. فالمستقبل إذأ مشرق بالضرورة .

وحين يصنع جهاز السينما المصرية الجديد أفلاما أسوأ مما يصنعه جهازها القديم، فإن هذا لا يمكن أن يعنى بحال من الأحوال أن «شئ» من الخوف» لحسين كمال أسوأ من «الشجعان الثلاثة» لحسام الدين مصطفى، ولا أن «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق صالح أسوأ من «صراع المحترفين» لحسن الصيفى .. وإنما يصبح لهذا التعبير معنى واحد محدد، هو أن فيلمى حسين كمال وتوفيق صالح أسوأ بالفعل من فيلمى حسام مصطفى وحسن الصيفى .. من حيث المقارنة الدقيقة المنصفة بين ثقافة ومستوى وامكانيات المخرجين الأولين وقدراتهما الفكرية والعملية، وما تنتظره منهما السينما المصرية بالفعل، وهو ما لا يملكه ولا يدعيه على الأقل المخرجان الأخيران !

وإذا كان النقد المقارن أقسى وأكثر علمية من أن ينطبق على السينما المصرية فى احتضارها الداهن، فأننا نعدل بسرعة عن منهج المقارنة هذا - حتى بين فيلمين مصريين - ونحاول أن نناقش كل فيلم مصرى على حدة .. وكعالم قائم بذاته معزول تماما عن معركة السينما فى العالم كله ، بل وفى مصر نفسها، وإذا كان هذا منهجا نقديا ضد العلم .. وضد السينما أيضا !

ومن خلال فيلم توفيق صالح الأخير «يوميات نائب فى الأرياف» يصبح لابد من اعادة النظر فى حقيقة قدرات توفيق صالح كلها كفنان سينما ... لا سيما بعد أن تكررت فى هذا الفيلم نفس ملامح فيلمه السابق «المتربون»، بحيث لا تصبح مجرد عيوب أو أخطاء حدثت بالصدفة كما يحدث لأى مخرج كبير فى العالم .. وإنما تصبح طابعا مميزا لتوفيق صالح، أو أسلوب عمل، أو مقياسا دقيقا لقدراته الحقيقية.

وأن تكون هذه هي قدرات توفيق صالح الحقيقية كما تبدو من فيلمين متتاليين.. فأنها تصبح كارثة حقيقية بالفعل أن ينتهي بهذه السرعة حلم من أحلامنا بسيئنا مصرية جديدة.. فتوفيق صالح واحد من أحلامنا هذه.. ومن أفضل شبان السينما الجديدة وأكثرهم وعيا وجدية، لا أظننى من البداية في حاجة لأن أعلن تعاطفي الفكري الكامل مع توفيق صالح كقيمة مصرية جديدة، ليس فنيا فقط، بل وسياسيا أيضا وأولا، وأنه لمن المؤسف أن يجد الناقد الشريف نفسه يقف في صف واحد مع حملة أقلام مرتزقة يقفون في وجه الجديد وتحركهم أكثر من ربح مسمومة.. ولكن ماذا نفعل إذا كان هذا الجديد نفسه لا يصنع شيئا يجعلنا نتحمس من أجله وندافع عنه في وجه كل مؤامرة الفكر الرجعي.. بل أنه على العكس يمنح الفرصة للسماسرة القديمة ليعلموا سقوطه حتى قبل أن يبدأ ؟؟

وبالنسبة لتوفيق صالح بالذات .. فقد تتضمن أفلامه أفكارا جيدا... ونوايا طيبة، ومنهجا نظيفاً في العمل .. ولكنها بالتأكيد لا تتضمن كثيراً من السينما.. ولست أريد أن أعود هنا لامضغ المشكلة الخراقية القديمة عن الشكل والمضمون، ولكني أريد فقط أن أعود فأؤكد أنه في السينما بالذات، يمكن أن تسقط أشرف الأفكار والنوايا الطيبة تحت وطأة التنفيذ السيئ.. لأن السينما وسيلة تعبير جمالية أساسا، ولابد أن تصل إلى جانب قيمها الفكرية، قيمة أخرى تشكيلية وبصرية، وهي من هنا لا يمكن أن تنفذ إلى ذهن المتفرج إلا من خلال بصره.. وهذه بديهية بسيطة جدا لا يدركها كثير من أصحاب النوايا الطيبة من السينمائيين الذين يبذلون مجهودا كبيرا لكي يقولوا بالسينما أشياء عظيمة، ولكن تسقط أفلامهم لأنها تعجز عن الوصول إلى جمهورهم، ولو أنهم بدلا من أن يضرروا كفا يكف بعد ذلك، حاولوا أن يدركوا أن السينما علم قائم بذاته منفصلا عن علم السياسة والأخلاق، فربما صنعوا فيما بعد أفلاما جيدة، لأن الفيلم ببساطة لا يمكن أن يتحدث عن السياسة والأخلاق إلا إذا تحدث أولا عن السينما، والسينما لغتها وجمالياتها الخاصة التي يجيد أصحاب النوايا الشريرة استخدامها .. فلماذا يعجز عن ذلك أصحاب النوايا الطيبة ؟!

ليس في الكتاب

وفي «يوميات نائب في الأرياف» نحس بأن كل نوايا «التوفيقين» الطيبة – توفيق الحكيم وتوفيق صالح ! – قد أجهضت بالفعل في عمل ركيك تماما وشديد الرتابة والضحالة، عمل يبدو في أحسن حالاته فيلما تعليميا يحدثنا بأستاذية مباشرة عن مساوئ الريف المصرى قبل الثورة، وعن خطأ تطبيق نصوص القانونيون نون روحه.. وتغليب سلطة الأمن على العدالة.. واستبداد الجهاز الإداري واستغلاله لبؤس الفلاحين وجهلهم، ومحنة الديمقراطية القديمة وعديد من القضايا الأساسية الخطيرة في ريفنا، والتي عالجه توفيق الحكيم في كتابه أفضل وأجمل ألف

مرة مما عالجهما فيلم يملك كل امكانيات سينما أواخر الستينيات، فإذا كانت مهمة السينما الأساسية هي «إعادة الرؤية» وإثراء وتجميل وتكثيف العمل الأدبي .. فإن أكبر جنبات على هذا العمل الأدبي أن تجيء السينما فتقتله وتسلبه جماله وحيويته، والغريب أنني منذ أن رأيت فيلم «يوميات نائب في الأرياف» ما زال هذا اللغز يحيرني : وهو كيف كانت سطور هذا الكتاب العظيم عندما قرأته في المدرسة الثانوية، أكثر حركة وحيوية ونبضا بالجمال، بل وأكثر ثورية حتى في ذلك الوقت المبكر البعيد، من هذا الفيلم السينمائي عن العمل نفسه، الذي شاهدته في الأسبوع الماضي فقط ؟!

السبب للوهلة الأولى هو الجمود الشديد الذي ساد الفيلم، في الحركة الرتيبة المتكيفة، وبطء الإيقاع الذي لابد أن يصبح حجة متعمدة «لكي يساير بطء إيقاع الحياة في القرية كما لابد سيقال!!»، ثم هذا الاحساس العجيب بأن ما نراه ليس حقيقيا، لا القرية ولا الفلاحون ولا القضية نفسها، مع أن الأحداث تدور في جو ريفي تماما ويزاين ريفية، ولكن هناك شيئا آخر غير الأزياء والديكور ينقص هذا الفيلم... هو الاحساس «بالواقع» نفسه.. وهذا شيء ليس في الكتب !

البحث عن سيناريو

ولقد كان مثيرا للدهشة بالفعل أن يتنازع الفريد فرج وتوفيق صالح على «شرف» كتابة سيناريو هذا الفيلم إلى حد الاحتكام للقضاء... فليس هناك مبرر لأن يتنازع قناتان كبيرتان مثلها على ملكية سيناريو غير موجود أصلا .. فإنا أجزم بأن فيلم «يوميات نائب في الأرياف» لم يمر مطلقا بمرحلة كتابة السيناريو .. وإنما وضعت صفحات توفيق الحكيم أمام الكاميرا رأسا في ترجمة حرفية لصوره وحتى كلمات حواراته التي رسمها في الكتاب ببراعة، ولم يضاف عليها لا الفريد فرج ولا توفيق صالح شيئا..

وحتى على افتراض أن هذا الذي فعله بالكتاب يمكن أن يكون «سيناريو» بالمفهوم الفني المحدد لهذه الكلمة، ولجرد أنهما قاما بتقطيع الكتاب إلى صور وحوار، فإن على كليهما في الواقع أن يتصل من مسئولية ارتكاب هذا العمل بالشكل الذي رأيناه على الشاشة ، وأن يحاول كلاهما أن يتنازل عن أجره للأخر مقابل أن يتحمل مسئولية كتابة السيناريو بمفرده !

وإذا كان الفريد فرج كاتب مسرحيا جيدا فإن هذا لا يكفي ليصبح كاتب سينمائي جيدا، فهذان شيان مختلفان تماما، وقلنا في العالم كله هم الذين استطاعوا أن يصنعوا الشينين معا، وإذا كان هذا هو مفهوم الفريد فرج عن الكتابة للسينما فإن عليه أن يعود قورا إلى المسرح .. من أجل مستقبل المسرح نفسه.. والسينما أيضا !

والغريب أن يجد الانسان نفسه - رغم احساسه الشديد بالصغر والتواضع - مطالبا بأن يشرح لأساتذة كبار جدا مبادئ تبدو بديهية ، وربما تعلمها منهم أنفسهم، تقول مثلا أن مهمة أى

سيناريو فى العالم هى اعادة خلق النص الألبى سينمائيا .. وسيناريو «يوميات نائب» لم يصنع أكثر من «اعادة نقل» لسطور الكتاب الى صور متتابعة، ويكاميرا ساكنة جدا ومهنية طول الوقت لا تريد أن تزعج رقاد القرية والفلاحين .. ويمونتاج بدائى رتيب يقطع اللقطات لمجرد انها انتهت ، ويلصقها بما يليها لأنها لابد أن تلتصق لتصبح شريطا واحدا حسب تتابع زمنى معين لم تقطعه الا مشاهد «فلاش باك» ساذجة ومن أسوأ ما قدمته السينما المصرية.. تقطع السرد لترينا خناقة ردح بين زوجة المأمور وزوجة القاضي.. حتى لا تقوتنا هذه اللحظة التاريخية !

ضحك أم بكاء

وإذا كان توفيق صالح والفريد يتنازعان حقيقة على السيناريو فانتى أريد أن أعرف من منهما مسئول عن مشهد الردح هذا بين الزوجتين والذي كان مقصودا به ولا شك أن يضحكنا .. تصوروا زوجة المأمور تلبس سترة زوجها العسكرية، وزوجة القاضي تلبس شريطه الاخضر وطربوشه - فوق القسائتين - ثم تصعد على سطوح بيتيهما المتواجهين لكى تتبادلا الردح ، فى أسوأ وأبشع مشاهد السينما المصرية على الاطلاق وأشدنسا سوقية وابعثها على البكاء لا على الضحك .

وتصوروا أن اثنين من أشهر فنانينا يتنازعان على سيناريو يتضمن مشهدا كهذا!!
وصندوق الملابس الذى سقط فى التربة فأخذه الفلاحون العراة ووزعوا محتوياته على بعضهم، ووضعهم المخرج أمام الكاميرا مثل اراجوزات السيرك فى ملابس مضحكة تماما كأنهم فى كرنفال ! محولا بذلك مأساة البحث عن كساء ولو من صندوق غارق بالصدفة، الى مجرد مشهد قمى لاضحاكتنا، مجهضا بذلك مأساة الفلاح العارى والسلطة المشغولة عنه والمتربصة فقط لحاكمته عند أول محاولة منه ليعيش ، وضاعت كل القيمة البرامية والسياسية لموقف الفلاحين المطالبين «بالهدمة» ليصبحوا أمام كاميرا غير واعية .. مجرد اراجوزات مضحكة !

أشياء أخرى

ويبقى بعد ذلك أن نتحدث عن الرمزية المفرطة فى السذاجة، فعندما تبيت ريم فى بيت المأمور... نرى قارا يدخل المصيدة، وعندما تنتشل جثتها من التربة فى آخر مشهد توضع جثتها فوق صندوق الانتخابات الملقى فى نفس التربة.. فالمخرج يضع الجريمة الفردية الخاصة فوق الجريمة الاجتماعية العامة فى أشد مشاهد السينما سذاجة ومباشرة .. ويصرف النظر عن معقولية وضع الجثة فوق الصندوق وليس على الأرض، لمجرد أن المخرج يريد أن يصور هذا المنظر فى السينما، ناسيا بديهية أخرى، وهى أن الرمز يكتسب قيمته وإيحاءه من انتزاعه من واقع الحياة العادية، وليس بافتعاله سينمائيا !

وهناك التمثيل الباهت الخالى من الحرارة، سواءً من القدامى الذين لم تخدمهم أنوارهم المسطحة، أو من الوجوه الجديدة التى يظلمها هذا الفيلم لأنه لا يعطى فرصة حقيقية لمواهبها، وإذا كانت راوية عاشور فى دورها الصغير جدا والصامت تقريبا، تنبئ عن وجه مصرى أصيل وموهبة حقيقية، فإن هذا الفيلم قد قتل تماما أى فرصة أمام موهبة محمد مرشد الذى حبسوا قدراته التعبيرية الكبيرة فى دور جامد بلا أبعاد وحركة متخفية طول الوقت .

الموسيقى ، إذا كان فؤاد الظاهرى هو قدر السينما المصرية الذى لا فكاك منه، فما الذى يجرى مخرجا يريد أن يصنع جديدا، بأن يستخدمه هو الآخر، وإذا لم يكن هناك غير فؤاد الظاهرى فى مصر.. فإن فيلما بلا موسيقى اطلاقا سيكون أفضل بلا شك من هذه الموسيقى الركيكة المكررة القائمة على جملة من يجترهما الظاهرى كل مرة وطوال عشرين سنة، بحيث يستطيع أن يضع موسيقى هذا الفيلم لذاك دون أن يحس أحد بفرق ، لا الجمهور، ولا المخرج نفسه !

ويعد .. فقد يردد البعض هذا التساؤل الطيب : اليس فى الفيلم شىء جيد ؟
وأنا أقول : أبدا .. فلم يعد أجدر مخرجينا لذلك نحاسيه حسابا عسيرا ، لأنه كان موهبة من مواهبنا القليلة، ولأنه إذا كان فنانا كبيرا فإن عليه أن يعطى أشياء كبيرة!

سينما حسين كمال والبحث عن أسلوب

يبدو حسين كمال أكثر شباب السينما الجدد اقترابا من لغة السينما.. فمئذ اللحظات الأولى التي ظهر فيها اسمه كمخرج تليفزيوني.. كان واضحا أن لديه جديدا ليصنعه.. وليس ليقوله لأننى لا أعتقد أن لدى حسين كمال جديدا أو قنيما ليقوله.. ولكنه بالتأكيد يملك أسلوبا جديدا ومتميزا فى العمل.. ولقد ارتبط اسمه من البداية بأعمال طموحة.. ويصرف النظر عن فوز بعض هذه الأعمال بجوائز.. فإن هذا لا يمنحها قيمة حقيقية بقدر ما يمنحها أسلوبه الجديد بالفعل وبحته المستمر عن استخدام جديد لامكانيات نقل الواقع بالكاميرا .

ومن بين الركام الهائل الذى قدمه التلفزيون فى أول عهده.. تبقى «رئين» و«معطف» حسين كمال من بين الأعمال النادرة التى يمكن أن تخلد.. بالقياس الى محاولات التجريب الأول لفن جديد علينا تماما حينذاك .

ومن بين كل سينمائيين الشبان العائدين من باريس وفى أبنيتهم شهادة تخرج من الايديك المخيف.. فإن أحدا لا يبدو وقد تعلم سينما بالفعل مثل حسين كمال.. ولا شك أن فترة المعاناة المريرة والبحث عن فرصة بعد عوبته من باريس.. ومحاولاته العديدة ليقرا ويتثقف ويبحث عن أسلوب ليغير عن نفسه ولتتفد من خلاله طاقته الموهوبة التى لا جدال فيها.. لا شك أن هذا كله أكسب هذا الشاب شيئا نادرا بالفعل لم يكن متوفرا لدى كل الأسماء العديدة التى توسمنا فيها خيرا فى البداية .. وساورنا الوهم فى أنها يمكن أن تغير شكل السينما المصرية على الأقل.. أن لم يكن جوهرها.

ولقد كان أحد الأشياء القليلة الطبيعية والعادلة فى وسطنا السينمائى .. أن يأخذ حسين كمال بالذات فرصته التى يستحقها^١ فلقد كانت إحدى قواعد أخلاقيات هذا الوسط أن يبتعد الإنسان عن فرصة العمل بقدر موهبته.. وأن يغرز الوسط المواهب الحقيقية خارجه ليترك أرضه حبرا للأساطير القدامى يبرطلعون فيها بنفس قيم سينما الكباريهات .

ولكن من بين كل سينمائيين الجدد فإن حسين كمال بالذات لا يستطيع أن يزعم أنه لم يأخذ

حقه.. وأكثر قليلا .. فجميع المجالات مفتوحة أمامه ليمارس موهبته فى كل صور التعبير.. فى التلفزيون والمسرح والسينما.. ولم يبق الا أن يخرج شيئا لمسرح العرائس والفانوس السحري.. وهو لا يكاد يخرج من عمل حتى يدخل عملا واسمه الآن كبير جدا وأسطورى ومطلوب من القطاعين العام والخاص على السواء.. بل أنه مطلوب على مستوى الانتاج المشترك مع الخارج أيضا.. وهو لا يمكن أن يشكو من إهمال النقاد .. اذ أن أفلامه تثير دائما زويعا من الاهتمام يكون الميزان فيها دائما لصالحه .. ويقف التشجيع الرسمي والجهادى عاملا حاسما وراء كل محاولات حسين كمال الذى يبدو الآن (جوكر) السينما المصرية وفتاها المدلل .

فما الذى أعطاه حسين كمال مقابل كل هذا ؟

فى فيلمه الأول «المستحيل» كان هناك جديد فى التجريب والمعالجة واستخدام لغة السينما.. مع موهبة التأثير الواضح بأسلوب وتكوينات كاكويانيس فى «الكتر».

وفى «البوسطجى» كان هناك اقتراب أكثر من الأرض المصرية ورغبة أكثر فى تعمق واقعهما من خلال محاولة جديدة لرؤية جديدة للأرض وللناس.. مع نفس التأثير الواضح بكاكويانيس فى «زوريا» والذى لم يكن يبدو حتى الآن عيبا مخلا بالنسبة لمخرج شاب فى فيلمه الثانى يحس ضعفا شديدا - كما أحسنا جميعا - أمام «هرقل» السينما اليونانى.

«شئ» من الخوف

وفى «شئ» من الخوف «تكون» قدم حسين كمال قد رسخت فى التربة المصرية أكثر.. وتجيئه فرصة ليصنع أشياء رائعة.. فماذا يصنع ؟

إن الفيلم يعالج موضوعا من أخطر وأخصب ما يمكن أن تعالجه السينما.. عندما يفرض

الارهاب، ظل الخوف على الناس، فيشأ، حركتهم ويحدد مبادئهم.. ويصبحون أسرى حينهم

أكثر مما هم أسرى طفغيانه.. وعندما تصبح كلمة «لا» هي الخلاص.. لو يبدأ أحد فقط فيقولها

قبل الآخرين.. ولكن من يجد الشجاعة ليقول لا فى وجه الخوف ؟

ولكى يقدم حسين كمال علاج لهذا الموضوع فإنه يضعنا من البداية فى مأزق.. فالأسلوب الملحمى فى السرد يتضح من اللقطة الأولى فى استخدامه لرسوم يوسف فرنسيس المعبرة وللكرال وشعر الأبتودى الرائع .. وهو يريد بهذا أن يقول لنا أن ما سنراه ليس قصة محددة المكان والملاحع ولكنه أسطورة يعدها المكان والزمان.. ونحن نسقط بذلك فى الحيرة.. فالموضوع والمكان والجو والشخصيات كلها توحى بالواقع.. وبواقع مصرى أكيد وبالتحديد .. ومن هنا فهى تتطلب معالجة واقعية لكى لا تفقد إحياءاتها.. وأسطورية أو ملحمية السرد لا تعفى المخرج وكاتب السيناريو من تجسيد القرية التى يقدمانها تجسيدا واقعيًا .. ثم من تحديد سمات وسلوك ومعقولات الشخصيات والعلاقات والأحداث .

ولكن بالشكل الذى أعطانا به حسين كمال أسطوريته التى ليست أسطورة إطلاقا.. يصبح

عسيرا محاسبته بنفس مقاييس العمل الواقعي.. ويصبح عسيرا أن نقول إن الرموز التي استخدمها كانت رموزا فجأة وسانحة.. وإن تلك الفيلم الأول مثلا كان مجرد ترجمة بالصور لكلمات الأبثوي كما تفعل أغنيات التليفزيون .. وإن وضع حمامة بيضاء في يد عتريس الطفل ليتحسسها ببلاهة هو مجرد رمز بالغ السذاجة لحب هذا الطفل للخير .

والقضية الأساسية في «شيء من الخوف» هي أن الصياغة الملحمية بكل دلالاتها الرمزية التي حشدنا فيها السيناريو ثم بالمعالجة الحرفية نفسها التي تميعت بين الواقع والشعر في بحث طفولي خلق عن أسلوب تتناقض تتناقض أساسيا مع الموضوع المفرط في الصدق والواقعية .

فلقد كنا نشاهد دائما عرضا غائيا أسطوريا لمشاكل واقعية ومصرية تماما .. النزاع على رى الأرض ومن يسقى أرضه أولا.. سم الماشية وحرق الأجران.. قتل الهويس عن الأرض الشرقي .. مشروعية الزواج بتوكيل أو بدون توكيل بحيث لا يفقد الصراع بين الفلاحين كانت تتطلب علاجا أكثر صراحة وخشونة والارهابي مضمونة الثوري والواقعي تحت ضغط الأساليب التجريبية التي تخطب فيها حسين كمال بين روعة وصديق مشهد فتح الهويس.. ورخص وسذاجة مشاهد غازات الفيل كما يحدث في أفلام الغرب الأمريكي.. ثم بين أن يروى الكورس جزءا.. وتروى شادية جزءا آخر بالغناء.. مع أنها مشتركة في الأحداث ولا يمكن أن تعلق عليها من خارجها إلا إذ روتها من وجهة نظرها، وهذا يستوجب بناء دراميا آخر من الأساس.. ولكن ما العمل إذا كانت الشخصية الرئيسية في الفيلم مطربة ولابد أن (تخطب) أغنية على الأقل.. بالمنطق التقليدي السينما المصرية الذي لن يصنع حسين كمال أو غيره سينما جديدة إلا إذا خرجوا عليه أولا .

ولا يمكن أن يقول أحد أن الفيلم ليس جيدا تكتيكيا.. فهو متقدم جدا بالنسبة لحرفيات السينما المصرية .. ولكنه ليس جديدا بما يساوى اسم حسين كمال.. بل لعله حتى على هذا المستوى يعتبر رحلة الى الوراء بالنسبة له البوسطجي» نفسه.. ولعل نهايته هي أبشع نهاية لفيلم مصري.. فإذا كان قد أصبح قدرا مفروضا على حسين كمال علينا أن يقسم مشاهد كاكويانيس مشهدا مشهدا على أفلامه.. فمن غير المعقول أن ينقل هذه المشاهد حرفيا .. بل وأن يكررها في فيلمين متتالين له هو نفسه .. ومن غير المعقول أن ينهى «شيء من الخوف» بمحمود ياسين ميتا ومحمولا على أعتاق الفلاحين بنفس وضع وتكوين ميتة الفتى المنتحر في «زوربا» بنفس ميتة «زيزي مصطفي» في «البوسطجي».. ولعلها أول مرة في تاريخ السينما في العالم ينهى مخرج فيلمين متتالين نفس النهاية.. فما بالك إذا كانت النهاية نفسها مقولة وبالحرف من مخرج آخر . ثم من أين جاء حسين كمال بنصف مليون فلاح يحملون مشاعل في مظاهرة ليلية ليجرد أن تكون المشاعل البيضاء في الكادر الأسود أعجبه .. فلا هذا يحدث في القرية المصرية.. ولا كاكويانيس نفسه استخدمه .

أبى فوق الشجرة،

وتجئ الفرصة الرابعة لحسين كمال ليصنع ملحمة أخرى ليست عن الفلاحين هذه المرة.. وإنما عن سكان المعمورة والمنتزه.. ويكل امكانيات القطاع الخاص الأسطورية أيضا.. مائة وخمسين ألف جنيه وألوان وعبد الطليم حافظ وأسلوب جديد تماما فى مخاطبة الجمهور المصرى بأسوأ ما فى الاتجاهات السينمائية العالية كليا.. من الملودراما الهندية الراقصة الغنائية .. الى بذخ السيئمة الأمريكية .. الى اقتباس لمسات (كلوديلوش) اللونية هذه المرة.

وإذا كان احسان عبد القوس قننا حقيقيا بالفعل فى حدود اللون الذى يختاره لرواياته فان أحد لا يمكن أن يحاسبه على هذه القصة إلا مقروءة فى كتاب.. لأن خيطها الواهى كما يقدمه هذا الفيلم شديد التفاهة والتهافت بحيث لا يمكن محاسبة احسان عليه وان كان لابد من محاسبتها على اشتراكه فى السيناريو مع فنانين آخرين لا شك فى قدرتهما الفنية - سعد وهبه ويوسف فرنسيس - اللذين سيتصل كل منهما من مسئوليتهم عن سناريو (المعاصى) هذا.. الذى لم يترك معصية تغضب الله لم يقدمها ربما ليتعظ الشباب والا يرتكبها.. فالفيلم أخلاقى جدا يبين حياة اللهو والفساد ومعاشرة الراقصات ويدعو الشباب الى المذاكرة والتوم مبكرا.. فهاهم قد راوا بأعينهم أن عبد الطليم حافظ كان أن يطيح بمستقبله كمهندس عظيم ومستقبل أبيه نفسه الرجل (الكبار) الذى ذهب لينزله من فوق الشجرة.. فتعلق فوقها.. وهى ليست فزرة.. فهذه بالضبط هى عقدة الفيلم الدرامية وهو يقدمها من خلال عرض بازخ وملون وجذاب جدا لكل متع عصرنا الراهن.. الجنس والقمر والحشيش والقمار والخراف المشوية .

ولقد سألت نفسى وأنا أرقب كل هذا العرض الموضوعى لمؤوقات الحياة الدنيا.

- لماذا لا تلاحق السينما المصرية أحدث تيارات السينما العالمية الجريئة فتقدم أيضا الشذوذ

الجنسى ؟

ولم يخيب الفيلم أملى.. فعندما ذهب عماد حمدي يسأل عن ابنه فى الكباريهات سأل

الجرسون : ماترفش شاب صغير ورقيع اسمه عادل ؟

فقال الجرسون : مايفش حد صغير ورقيع اسمه عادل.. لحييلك واحد اسمه على.

والواقع أنه لا يمكن مناقشة هذا الفيلم مناقشة جدية لأنه لا يقوم على أساس جدى واحد من أسس السينما .. فهو فيلم خرافى أو أسطورى أكثر من «شئ» من «الخوف» نفسه.. وإذا كان منتجوه قد أنفقوا عليه بالفعل مائة وخمسين ألف جنيه.. فقد كان فى ذنهم بلا شك أن يستربوا هذا المبلغ بكل أرباحه ويمتتهى السرعة بأن يصنعوا نوعا من الفيلم الهندى الذى ينجح جدا فى أسواقنا.. فهذا الفيلم هو «سانجام» أو «سوراج» ناطق باللغة العربية.. وقد كان جمهوره المبهور هو نفس جمهور السينما الهندية جمهور البسطاء المرهقين الذين يريدون أن يستريحوا ويحلموا آخر النهار أمام سينما ملونة تخنرهم.. ولقد خدرهم «أبى فوق الشجرة» بالفعل من أول لقطة.

مستخدما خبرة صانعيه الفائقة بـسيكولوجية جمهور السينما المصرية.. لقد كنت أسمع بأننى توهات النساء وأفتيات الصغيرات من حولي: ياخيتى عليه! كلما ظهر عبد الحليم حافظ الذى يكتسب فى هذا الفيلم جانبية خرافية لم يكن بوسعى أنا نفسى أن أقاومها. وكان البذخ والابهار واضحا من أول لحظة.. حتى فى الاستخدام الساذج السوقى للألوان ورقصات البلّاج التى استغل فيها ظهور الراقصات استغلالا جنسيا (رائها) مع صدر ميرفت المهتز وهى تجرى لتلقى بنفسها فى أحضان عبد الحليم.. الذى لا يمكن أن ننتهمه وهو الطالب العادى بأنه عاش على شاطئ المعمورة ليالى هارون الرشيد ما دام السيناريو الثلاثى قد احتاط لهذه النقطة من البداية فجعل أسرته تضحى بالتصنيف من أجل أن يصيف هو .. فهذه فكرة اشتراكية أيضا .

ولجأ المخرج الى تلوين الخلفية ألوانا مختلفة مثل اعلانات الاستراحة فى سينما مترو. ثم يبهرننا بحركة الشماسى وهى تدور أمام الكاميرا.. ثم بقرص الشمس بين شفتى عبد الحليم وميرفت بالضبط وكأن الشمس نفسها تشترك فى انتاج هذا الفيلم بأن تضبط نفسها على القبلة . ولم يكن هناك شئ فى التصوير الملون لم يصنعه حسين كمال ولا الحاج وحيد فريد.. بما فيه انعكاس العدسة الداخلية على الكادر .

ولم يكن هناك شئ لم يصنعه عبد الحليم من الفناء المستمر حين يحب وهين يكره وحين يفرح وحين يحزن الى الرقص وتلعيب الحواجب والبكاء بدموع حقيقية.. الى التقبيل الالكترونى الذى كان الصبية الصغار فى دار السينما يتابعونه بالعد حتى وصلوا الى الرقم ثلاثين وتعبروا فتوقفوا .

ولم يكن هناك شئ لم يصنعه حسين كمال ليضحك على جمهور يظنه هو أبه .. من الألوان التى يلعب بها كطفل فرح .. الى المرأة المستديرة على بطن نادية لطفى وهى ترقص .. وسجائر المشيش .. وتقشير التفاح الذى يأخذه عبد الحليم ونادية لطفى من شفتى. بعضهما .. والزيارة السريعة للبنان لنرى البكة ويعطيك والبحر والحب على اللنشات وفى التليفريك الملق بالجو .. وكان لا بد بالطبع لارضاء ذوق المتفرج المصرى من (شوية نكد) فى النهاية .. حين غنى عبد الحليم وهو يبكي بعد أن هجره المصاييب.. ثم حين يرقع نادية لطفى بالقلم ويرقمه أبوه بالقلم وتسيل الدموع وتتمزق قلوب النساء والبنات من حوله .. قبل أن يمنحنه نهايته السعيدة.

ويعد .. فان هذا الفيلم مكسب خطير للسينما المصرية .. لأنه يكشف أن ما ينقصها ليس هى أسطورة الامكانيات .. وليكشف أيضا إلى أى مدى يمكن أن يصل تضليلها وتخديرها للجماهير وفى هذا الوقت بالذات.

وليكشف ثالثا وأخيرا أنها سينما سقطت بالضرورة وأنه حتى الأسماء البراقة لن تصنع سينما مصرية حقيقية لأنه لا أمل فى الركام الحالي.. الا باقتلاعه من أساسه لتنمو سينما جديدة على انقاضه .

« الناس اللي جوه »

وازمة السينما الجديدة

يثير هذا الفيلم تساؤلا يبدو أخطر ما يمكن أن يثار الآن حول السينما المصرية الجديدة.. وهو ببساطة : ما هي بالضبط السينما المصرية الجديدة ؟

فاذا كان من الواضح أن السينما التقليدية قد ماتت بالفعل رغم كل الضجيج الذي تثيره والافيشات التي لم تكف يوما عن أن تغطي بها الجدران.. فهل ولدت سينما جديدة على أنقاضها.. هل أسلم القديم ميراثه المتهالك لأي جديد كما تقضى حركة التاريخ .. أم أن كل شيء يمكن أن يتوقف عند السينما المصرية حتى التاريخ نفسه ؟

ولا يبدو الجواب متشائما تماما في الواقع.. فرغم أنف كل تقاليد أربعين سنة من السينما المريضة تولد الآن سينما مصرية جديدة بالفعل.. صحيح أنها لم تتخلق بعد في شكل واضح ، ولم تكتسب شخصية ولا ملامح ولا بطاقة هوية.. ولكن جنينها يتشكل الآن بلا شك ومن خلال كثير من المعاناة ومن التجارب المريرة والتخبط والخيبة والحيرة والبحث عن منهج.. بل والبحث عن «جنسية» أساسا..

وتبدو مشكلة الجنسية هذه أخطر مشاكل السينما الجديدة الآن، ليس بمعنى أن تكون سينما مصرية أو لا تكون.. فان سينما الأربعين سنة كانت سينما مصرية للأسف ورغم أنوفنا وكانت نتاجا طبعيا لظروف سياسية واجتماعية مصرية صميمة.. ظروف مريضة أنتجت سينما مريضة. وانما الجنسية المطلوبة هنا للسينما الجديدة هي أن تكون جديدة بالفعل، أي أن يكون هناك ما تختلف به تماما عن السينما القديمة فكرا ومنهجاً وأسلوباً، وإلا سقطنا في شرك احتضان الأسماء الجديدة بدلا من الأفكار الجديدة. وهو فارق يبدو بسيطا ولفظيا للنظرة السطحية ولكنه يخفي وراءه مسألة السينما الجديدة كلها، لأننا نبدو الآن معرضين للوقوع في حبال هذه المؤامرة لاجهاض السينما الجديدة قبل أن تولد.. وهي مؤامرة تلتئى أحيانا من جهاز السينما القديم الذي يدرك من الآن أن نهايته يمكن أن تكون على يد هذه المحاولات الجديدة لو أنها تركت

تبدأ بداية صحيحة.. ولا يبدو هذا خطرا حقيقيا لأن هذا الجهاز القديم نفسه أصبح عاجزا عن الإبقاء على حياته هو نفسه فضلا عن أجهاض الآخرين، ولكن يأتي الخطر الحقيقي على السينما الجديدة من قلب حركة السينما الجديدة بكل ما تمزق به نفسها الآن من حيرة وتخبط وفقدان للمنهج الفكري والنظرة السليمة والمحددة للغاية والأسلوب .

البحث عن نظرية

أن أخطر ما تفتقده السينما المصرية الجديدة الآن هو الأساس النظرى الذى لا يمكن أن تتحرك إلا من خلاله، ورغم أن أية حركة سينما جديدة فى العالم لم تولد إلا من خلال المعاناة النظرية أولا، فإن حركة السينما الجديدة المصرية بالذات تبدو عاجزة تماما عن ادراك هذا .. بل ويبدو شبابها رافضين تماما لمجرد أن يجلسوا معا ليفكروا معا، وباستثناء صفحتى «الغاضبين».. فإن نشاط السينمائيين الشبان يبدو ميّدا فى جلسات المقاهى بل وفى الخلافات الشخصية والمهنية التى تبديد حتى فرص العمل القليلة المتاحة لهم ..

ولأن الأساس النظرى ووحدة الفكر والخط الواضح والغاية المحددة مسبقا، كلها مفقودة حتى الآن بين شباب السينما الجديدة، فإن حركتهم تبدو معرضة لأن تضم شتيّتا من الأسماء والاتجاهات ، ويصبح ممكنا أن يندرج تحت هذه اللافتة الخادعة (السينما الجديدة) عديد من الأسماء التى لا تنتمى للجديد إلا بحكم تجريتها أو عمرها الجديد.

ورغم ذلك فانه لا يصبح لغزا أن نقدم فى سطر واحد مفهوما محددا للسينما الجديدة.. وهو أنها ببساطة «السينما التى تحمل فكرا جديدا وأسلوبا جديدا ونظرة جديدة للواقع المصرى».

وعلى ضوء هذا المفهوم شديد الوضوح، والقابل رغم ذلك للمناقشة والاضافة.. يصبح ممكنا - بل وضروريا - رفض كل الأفكار القديمة التى تلبس ثوبا جديدا .. حتى لو قُدمتها أسماء جديدة. ورفض كل المحاولات الشابة التى تقوم امتدادا لفكر السينما القديمة.. ورفض كل الأساليب الجديدة التى لا تعطى قيمة جديدة للسينما المصرية، ورفض أى محاولة شابة لتقديم نظرة أو تفسير قديم للواقع المصرى!

ولا تصبح القضية بهذا قضية أسماء ولا أعمار، وإنما تصبح قضية أفكار أساسا. وهذا يختصر كثيرا من الوقت والجهد فى البحث عن اجابة هذا السؤال : ما هى السينما المصرية الجديدة ؟

وهذه المقدمة الطويلة ليست ضرورية فقط لكى نقول أن فيلم «الناس الى جوه» ليس سينما مصرية جديدة رغم أن مخرجه يمكن أن يهصب على السينما الجديدة.. وإنما أيضا لكى نحسم كثيرا من القضايا والمشاكل.. والأفلام أيضا .. الى أن يصبح للسينما الجديدة رب يحميها !!

من المسرح للسينما ..

وبالنسبة «لناس اللى جوه» فافتنا نعود الى تأكيد حقيقة تبدو بديهية فى العالم كله ولكنها كالعادة تحتاج الى مزيد من النقاش بالنسبة لانا مثل كل شىء.. وهى ضرورة أن يفهم البعض أن السينما وسيلة تعبير مختلفة تماما عن المسرح .. وأن نجاح هذا الكاتب أو المخرج فى المسرح لا يعنى بالضرورة أن ينتقل الى ميدان أكثر بريقا هو السينما .. وأنا مثلا لم أحس إطلاقا فى فيلم «الناس اللى جوه» بحوار نعمان عاشور .. الا من خلال بعض التشنجات المسرحية التى تم تركيبها «بالعافية» على بعض اللقطات .. عندما يصرخ الطفل كمال مثلا ..

– الشرخ حياكل نراعى.. الشرخ حياكل نراعى..

فهذه صرخة غير واقعة ولا يمكن أن تصدر من طفل فى موقف كهذا .. ولكنه «كليشييه» مسرحى ولابد من فرضه على الموقف.. ثم عندما يقول نفس الطفل :

– البيت حقيق عليهم..

فيسأله أحدهم : هم مين ؟

فيقول : الناس اللى جوه ..

فهذه التركيبات اللغوية المفتعلة قد تناسب مسرح نعمان عاشور ... وليس لازما أن يضعها على لسان أبطال فيلم يكتب حوارهم، هذا لو تفاضينا أصلا عن افتعال اسم الفيلم نفسه لمجرد أن تكتمل سلسلة مسرحيات نعمان عاشور «الناس اللى فوق» و «الناس اللى تحت» .. بحيث نخشى أن يكون هناك أيضا «الناس اللى بره» و «الناس اللى فى الوسط» الى آخر كل الاتجاهات الجغرافية الممكنة !

وإذا كان جلال الشرقاوى مخرجاً مسرحياً جيداً ، فإن موهبته كمخرج سينمائى يصبح مشكوكاً فيها من خلال الأفلام الثلاثة التى أخرجها حتى الآن، بل أن «الناس اللى جوه» تعتبر رجعة الى الوراء بالنسبة لفيلمه السابق «العيب» الذى كان أكثر تماسكا وقربا من قمة السينما.. مع أنه يبدو فى الفيلم الأخير منفذاً حرفياً لمبادئ السينما النظرية من أيام لومبير وجريفيث .. فليس هناك شىء فى كتب السينما الدراسية لم يطبقه جلال الشرقاوى فى هذا الفيلم.. بحيث يصبح فيلماً تعليمياً جيداً بالتدريس لطلبة السينما كتطبيق عملى للحرفيات السينمائية، فهذا «بان» وهذا «تلت».. وهذا مونتاج متوازن .. وهذا كريشنتو وهذا مزج .. وهذا قطع سريع وقطع بطى، و .. و .. و ..

ولكن هل هذه هى السينما ؟

الجنس محرك التاريخ !

إن الفيلم يعالج موضوعاً صالحاً تماماً للعلاج السينمائى.. فهذا بيت يضم مجموعة عائلات

لها أطعماتها وأحلامها وعذاباتنا وشهواتنا.. وهو بيت يصلح رمزا لطبقة أو لاجتمع كامل.. وهناك شرح يهدد البيت بالإنتهيار ويصلح رمزا لأكثر من شرح يهدد أكثر من طبقة وأكثر من مجتمع .. ونظرا لتهافت أهل البيت على شهواتهم قانهم يتناقضون عن اصلاح الشرخ من البداية حتى ينهار البيت فوق رؤوسهم بالفعل ..

وكانت هذه هى النهاية الطبيعية للفيلم كما يحتمها منطق أحداثها نفسها، ولكنهم - لا أحد يرى من بالتحديد - يصرون على فرض نهاية ساذجة وبالفة الرخص والتهريج.. حينما يحتشد السكان ليعيدوا ترميم بيت لا يمكن ترميمه لأنه كان قد أنهار بالفعل !

وربما باسم هذا الموضوع الجيد وربما باسم هذه النهاية بالتحديد يمكن أن يعتبر البعض هذا الفيلم سينما جديدة.. لأنه يعالج موضوعا جديدا ومعاصرا، ولكن تبقى العبرة كما قلت فى البداية هى : كيف عالج الفيلم هذا الموضوع ؟

وهنا يسقط الفيلم فى كل مبالذ السينما القديمة ورخصها وسوقيتها .. بل ويتفوق عليها، لأن السينما القديمة لم تكن تستخدم هذه السوقية على الأقل فى مناقشة قضايانا الجادة، وهى عندما كانت تستهدف اثارة جمهورها بالجنس.. فأنها كانت تقدم له راقصة تهز بطنها، وهذا يمكن أن يكون جنسا منطقيا، لأن وظيفة الراقصة فى الفيلم المصرى هى أن تنعري أمام الجمهور.. ولكن جلال الشرقاوى لا يجد ما يضيفه للسينما المصرية إلا مفهوما مريضا بالجنس، فهو يفقد فيما يبدو أن كل ما تمتاز به السينما الاوربية هو أنها تعالج مشكلة الجنس بصراحة.. وأنه لو قدم جنسا من هذا النوع فى فيلمه.. لصنع معجزة وتقوم سينما مصرية جديدة.. ومن هنا فهو لا يستنكف أن ينقل مشهد الفراش الرائع من كلود ليلوش فى «رجل وامرأة» ومشهد العناق تحت ماء الدش فى «الحياة للحياة».. مع التنفيذ الفقير الساذج بالطبع فى الفيلم المصرى.

أن أحد أسباب عجز السينما المصرية عن تحليل مشاكلنا الاجتماعية هو بلا شك جبنها عن اقتحام عقدة الجنس فى علاقتنا .. ولكن هذه العقدة ليست بلا شك مشكلتنا الأساسية الآن، وما زال أمامنا الكثير لتعالجه قبل أن نعالج الجنس، والسينما الأوربية فى عنايتها الفائقة بالجنس تعبر عن مجتمع مشغول بالفعل بهذه المشكلة بعد أن تجاوز مشاكله المادية الأخرى.

ولكن جلال الشرقاوى يرى مثل فرويد .. أن الجنس محرك التاريخ .. وأن الإنسان لا يعانى أساسا من بطنه.. بل من الجنس.. وفى هذا البيت الشعبى الذى يقدمه الفيلم والذى يسكن فيه عريجي وسمكري وساع وسائق أوتوبيس وفراش مياتم وأفراح وتاجر انتيكات أو قنان مجنون - لم أفهم أبدا ما هى مهنة شفيق نور الدين بالضبط - فإن هؤلاء جميعا لا يعانون من مشكلات عيشية كطبقة فى قاع المجتمع. بل يعانون أساسا من مشكلات جنسية. الناس بالشكل الذى يقدمه هذا الفيلم .. هم مجرد حيوانات جنسية لا هم لها الا التلصص من النوافذ والخيانات واصطياد الآخرين ..

ونحن نرى أكثر من رجل وامرأة يتقلبون على الفراش فى ليلة حارة والعرق يتصبب من أجسادهم وهم يتقلبون فى وقت واحد وفى حركة واحدة من اليمين لليسار وبالعكس فى شوق جنسى قاتل وكأنهم ضابطوا رغباتهم جميعا على ساعة واحدة.. فى أكثر مشاهد السينما العالمية كلها رداة ورخصا.. وحتى بتكوينات صورة بالفة القبح، تبدو فيها الكاميرا فى مستوى الفراش بحيث يرتفع ساق ناهد شريف أو عصمت عباس فى وجه المتفرج بشكل مثير للتقزز.. ولم تكن أكثر محاولات السينما القديمة انحطاطا لإثارة الجمهور.. لتقلع ما فعله هذا الفيلم حين جعل ناهد شريف تتحنى وترقد على بطنها وتظهرها فى محاولات مبتذلة لاستعراض جسدتها فى تهتك لا ينتمى للجنس بقدر ما ينتمى لما لا يمكن وصفه !

وجريا وراء مشاهد الجنس المفتعل .. فإن السيناريو يحشد كل خطوطه المتوازية الى جوار بعضها .. بحيث يفعل كل الناس نفس الشيء فى وقت واحد، فالجميع يتقلبون من فرط الرغبة فى وقت واحد، وعندما يمارسون الجنس ففى وقت واحد.. بحيث ينتقل الفيلم من مشهد الى مشهد بالقطع الرتيب المكرر والالاحاح على الموقف الواحد وتصعيده الى قمته بشكل يثير جنون الجمهور.. فيحى شاهين يظل يطارد سهير المرشدى ربع ساعة فى جراج اوتوبيسات دون أن يسمعه أو يراه أحد.. وعصمت عباس يظل يطارد ناهد شريف ربع ساعة حول مائدة الطعام وهما يصرخان.. ثم يكملان اللعبة تحت الدش وعلى الفراش دون أن تسمع أو تتحرك أمها النائمة فى نفس البيت، ويكتشف يحيى شاهين خيانة أخته، ويكتشف شفيق نور الدين خيانة زوجته فى نفس الوقت، وينهال الاثنان المذمومان ضربا على الفتاتين فى نفس الوقت وبطريقة القطع المتبادل بين المشهدين .

وهكذا يفقد السيناريو معنوياته ومنطقيته فى عرضه الساذج لكل خطوط الأحداث والشخصيات متجاوزة كأعمدة النور، وهى أحداث شخصيات ينقصها العمق رغم كل ما تحفل به من امكانيات درامية.. فالسيناريو يتجاهل الأبعاد النفسية وراء الحدث.. ليلتقط فقط البعد الجنى الذى يبدو مفتعلا وغير مبرر .. ومع ذلك فلا أحد يمكنه محاسبة يوسف فرنسيس على هذا السيناريو طالما تبقى الهنود بين ما كتبه السيناريست وما نفذه المخرج أو إضافة عائمة وغير محددة، ففى السينما المصرية لا يستطيع أحد أن يحدد أين تنتهى مسئولية كاتب السيناريو وأين تبدأ مسئولية المخرج.. طالما أن كل فنان سينما فى بلدنا يمارس عمل الآخر.. وطالما أن الآخر يتنازل أساسا عن حقه، وأن كان المخرج فى أى الحالات مسئولًا تماما عن كل حرقيات فيلمه.. ومسئولية جلال الشقراوى الفاسحة عن هذا الفيلم، لن يغفرها إلا توقفه التام عن ممارسة السينما، وربما المسرح أيضا .

مستولية الجمهور عن السينما الهابطة حقيقة واضحة

لماذا نجح «شبنو فى المصيدة» وفشلت عشرات الأفلام الأخرى؟

استطاعت ضجة جوائز السينما اللغاة، وإعلان حسام الدين مصطفى الشهير الذى أجاد اختيار توقيتها كأنما رد به على المسابقة أن يثيرا اهتماما علميا وأن يجعلنا - فى الوقت نفسه - معهد السينما يقترب أكثر من وظيفته الأساسية : وهى محاولة الاقتراب من مشاكل السينما المصرية ودراساتها دراسة ميدانية بحيث تربط من البداية اهتمام سينمائى المستقبل بواقع بلادهم الذى سيوظفون من أجله كل مواهبهم وخبراتهم العلمية.. والتي تبدو دون الاحتكاك الفعلى بهذا الواقع واستلهاهم.. مجرد سطور خرساء فى الكتب..

ففى امتحانات القسم العالى بمعهد السينما التى تجرى الآن .. جاء هذا السؤال ضمن امتحان مادة «حرفية السينما» التى يدرسها الأستاذ محمد بسيونى :

* ناقش الموضوع الآتى :

تحت عنوان «أحسن عشرة أفلام» ورد بعدد جريدة الأهرام الصادر فى ٢١ يونيو ١٩٦٩ البيان التالى :

عرض هذا الموسم واحد وخمسون فيلما عربيا - اذا استثنينا منها فيلم «أبى فوق الشجرة» لوضعه الخاص - وجد أن أحسن عشرة أفلام بالنسبة لاقبال الجماهير كما تدل على ذلك احصائية دخل الاسبوع الأول فى القاهرة فقط ، هى الأفلام الآتية :

- الأول - شبنو فى المصيدة إخراج حسام الدين مصطفى - ٤٢٩٨ جنيها.
- الثانى - الشجعان الثلاثة - إخراج حسام الدين مصطفى - ٣٢٠٤ جنيها.
- الثالث - المساجين الثلاثة - إخراج حسام الدين مصطفى ٣١٩٢ جنيها .
- الرابع - ابن الشيطان - إخراج حسام الدين مصطفى - ٢٨٩٦ جنيها.
- الخامس - عفريت مرأتى - إخراج فطين عبد الوهاب ٢٤٠٩ جنيها .
- السادس - ٢ نساء - إخراج يركات وأبو سيف ونور الفقار - ٢٦٦٨ جنيها .

السابع - الرجل الذى فقد ظله - إخراج كمال الشيخ - ٢٦٢٢ جنيها .
 الثامن - شىء من الخوف - إخراج حسين كمال ٢٤٧٩ جنيها .
 التاسع - ٧ أيام فى الجنة - إخراج قطين عبد الوهاب - ٢٤٠٩ جنيها .
 العاشر - صراع المحترفين - إخراج حسن الصيفى - ٢٢٨٦ جنيها ..
 وفى اليوم التالى ٢٤ يونيو، وردت أنباء بجريئتي الأهرام والجمهورية عن نتائج جوائز مسابقة السينما أظهرت أن فيلم «الرجل الذى فقد ظله» (السابع فى الجدول المذكور) قد فاز بعدد كبير من الجوائز أهمها الجائزة الأولى فى الإخراج . هذا بينما فشل «شنيو» (الأول فى الجدول) فى الحصول على أية جائزة ..
 - لماذا تفسر هذه الظاهرة على ضوء فهمك لطبيعة فن السينما؟ وما مدى تأثيرها على منهج الشخصى كسينمائى مستقبلا ؟
 ولا يبدو هذا السؤال سؤالاً أكاديمياً قاصراً على اهتمام طلبة القسم العالى بمعهد السينما بقدر ما يبدو سؤالاً قومياً فى المحل الأول، بمعنى أنه يمس مشكلة تعنى جماهيرنا كلها .. لأن هذه الأفلام هى أفلامنا نحن .. وجمهورها هو جمهورنا نحن وهذه النقود مدفوعة من جيوب الناس العاديين.. وليس هذا هو الخطر الحقيقى.. وإنما هو نوع الفكر الذى تحمل هذه الأفلام لهذه الجماهير:
 ومن هنا فقط يصبح محتملاً أن ننشغل جميعاً بهذه الظاهرة . ظاهرة «شنيو» الذى يقف على قمة ٥١ فيلماً مصرياً هى حصاد موسم كامل من السينما المصرية وهى ظاهرة تبدو فى البداية مربعة وغير قابلة للتصديق فغير معقول أولاً أن تكون هناك من بين هذه الأفلام العشرة محاولتان فقط لصنع سينما جيدة . وأن يجرى ترتيب أحدهما «الرجل الذى فقد ظله» السابع والآخر «شىء من الخوف» الثامن بل لعل هذين الفيلمين هما المحاولتان الوحيدتان فى أفلام الموسم الواحدة والخمسين كلها.. ومن هنا يصبح اعتراضنا فى الأسبوع الماضى على وجود موسم سينمائى أصلاً هذا العام .. معقولاً تماماً.
 وإذا كان حسام الدين مصطفى يقف على القمة بأربعة أفلام من العشرة.. فإن أحدا لا يمكن بعد ذلك أن يتجاهل هذا المخرج الذى يبدو أكثر نشاطاً من مؤسسة كاملة.. فأياً كان الفكر الذى يحمله والمستوى الحرفى الذى يخرج به أفلامه.. فإن اسمه يصبح أخطر الأسماء فى الحركة السينمائية المصرية ويصبح تجاهله من جانب النقاد ترفعاً مغفص العينين.. فواضح أن حسام مصطفى أخرج أربعة أفلام فى موسم واحد.. وواضح أن هذه الأفلام الأربعة تنقف على قمة النجاح الجماهيرى.. والحقيقة الأولى فى ذاتها تعنى أن حسام مصطفى «نظام» اقتصادى قوى ومتناسك وأنه يخفى وراءه عملاً تجارياً منظماً يتخطى كل عقبات التمويل والتوزيع التى تعوق إنتاج المؤسسة الرسمية نفسها.

الحقيقة الثانية تعنى أن حسام مصطفى هو من ناحية أخرى «نظام» فكري بمعنى أنه يحمل فكريا معينا يضعه في أفلامه واستطاع به أن يجذب الجماهير ويلتقي باحتياجاتها.

وتثير الحقيقة الأولى تساؤلا عن الطريقة التي يستطيع بها حسام مصطفى ومن وراءه المنتج تاجر الأخشاب... أن ينتجا أربعة أفلام في موسم واحد بحيث لا تتوقف عجلة عملهما السينمائي يوما واحدا وإن يحلوا بذلك كل مشاكلها الفنية والإدارية التي تعجز المؤسسة غالبا عن حلها بكل جهازها الإداري الضخم . والذي دعا وزير الخزانة نفسه إلى المطالبة بتخفيض نسبة من عمالتها الزائدة بحيث تحقق وفر سبعين ألف جنيه في المرتبات فقط !

أما الحقيقة الثانية فهي تثير تساؤلا أخطر . وهو ما الذي يقوله حسام الدين مصطفى في أفلامه ؟ والتي تدل اسمائها فقط على نوعية فكر هذه الأفلام حتى نون مشاهدتها : «شنبو في المصيدة» و«الشجعان الثلاثة» و«المساجين الثلاثة» و«ابن الشيطان».

إن «شنبو» يقوم على النجاح الجماهيري لسلسلة إذاعية سيطرت على أسماع وأذنان بيوتنا جميعا منذ فترة بحيث لم يكن هناك ما تلتف حوله الجماهير كل ليلة بعد الإفطار سوى مغامرات فؤاد المهندس المدهشة مع «موسوليني» و«البروفيسير دارويش» وتلواتها شويكار المثيرة ثم مجموعة الإصطلاحات البالغة الهبوط والسوقية والتي اكتسحت ألسنة الناس حينذاك ، وأصبحت لغة تخاطب يومية مثل «العملية في النملية» ، «العبارة في الدوبارة» و«الأكس في التاكس» وغيرها من العبارات المقرزة التي ملأت فراغا رهيبا في رؤوسنا.

ولأن السينما المصرية لم تجد بعد أنبيها الخاص، فإنها تعيش على فترات نجاح وسائل التعبير الأخرى. ويطبقا لمنطقها التجارى فقد كان لا بد أن تستغل نجاح «شنبو» المذهل في الإذاعة لكي تنتقله إلى السينما لتحقيق به نجاحا مذهلا آخر .. ورغم الهجوم العنيف الذي لاقاه الفيلم على ألسنة النقاد وحتى القطاعات الواعية من الجمهور . فقد استطاع أن يحقق اكتساحا مثيرا فاق كل ما كان متوقعا لنجاح عمل هزيل كهذا . وتزاحمت الجماهير على الفيلم تزاحما لم يفقه بعد ذلك إلا «أبى فوق الشجرة».

وتقود الدراسة السريعة لهذه الظاهرة إلى عدة حقائق تصل في مدلولها النهائي إلى نقاط كثيرة من جوهر أزمة السينما كلها :

فالجمهور الذي أقبل على «شنبو» جمهور مصرى صميم، يضم في غالبه قطاعات شعبية أصيلة وينتمي اقتصاديا إلى مستويين أساسيين : قطاعات كادحة أو محدودة الدخل وتعتبر السينما متنفسا وحيدا لها ومصدرا أساسيا للثقافة والاستمتاع الفني إلى جانب الراديو والتلفزيون وبالنسبة للقطاعات القادرة قليلا اقتصاديا ...

ويعتبر هذا هو جمهور السينما المصرية عموما وجمهور هذا النوع من الأفلام بالتحديد. وهو الكتلة الغالبة في معظم المناطق التي تصل إليها السينما المصرية من خلال شبكة نور العرض

المحدودة.. ويغلب هذا الطابع الاقتصادي والذهنى على جمهور الاقاليم عموما حيث تقدم العروض الثانية.. بينما يتمتع جمهور القاهرة بمستوى اقتصادى أكثر قدرة بالنسبة لدور العرض الأول .. وأكثر ميلا للمستوى الاقتصادي الأول بالنسبة لدور العرض الثانى الذى تتركز جماهيره فى الاحياء الشعبية وتضم صغار الموظفين والعمال والحرفيين وبعض المهن الهامشية .

وتحت ثغرة أساسية بالنسبة لجمهور القاهرة بين العرض الأول والعروض التالية من حيث المستوى الاقتصادي وحده.. فالارتفاع الكبير فى أسعار التذكرة بالنسبة لمتوسط الدخل يفرض تلقائيا أن ينحصر جمهور العرض الأول البورجوازية الصغيرة والمتوسطة .. ولكن الغريب أن هذا الفارق الاقتصادي لا يعكس أى فارق ذهنى بين جمهور العرض الأول وجمهور العرض الثانى، حيث تتقارب الأنواق تماما بالنسبة كرواد الأفلام المصرية بالذات.. وإن كان تشبع جماهير الاحياء الشعبية وتأثرها بقيم هذه الأفلام أكثر وأشد خطورة.. لأن السينما تصبح هى عالمها الممتع الوحيد ووسيلتها الأسهل الى التخيل والطلم والهروب من الواقع.. ومن هنا يصبح تأثر هذه الجماهير بأفكار وأنماط هذه الأفلام تأثرا مروعاً لو أدركنا أن تسعين فى المائة من موضوعات السينما المصرية فى السنوات الأخيرة لا تخرج عن مغامرات عصابات التهريب والراقصات وقصص الحب الخرافية ومشاكل فراغ الطبقة المتوسطة، بينما يقل هذا الخطر بالنسبة لجمهور العرض الأول بحكم قدرته المادية نسبيا وقدرته على التنفيس بوسائل أخرى غير السينما التى تصبح بالنسبة له مجرد سهرة أسبوعية ظريفة وليس غذاء روحيا كاملا وفرحته «الفرجة على عالم آخر» وبإستثناء هذا تبقى حتى «درجة التأثير» فان نسبة الاهتمام تتقارب الى حد بعيد ودرجة التذوق والاختيار نفسها . وهو ما يحدث عكسه الى حد ما بالنسبة للأفلام الأجنبية، حيث تتضح فروق أساسية بين جمهور العرض الأول الذى يتمتع بحد أدنى من الوعى والاختيار وبين جمهور العرض الثانى الذى يطلب من السينما الأجنبية جرعة أخرى من الاثارة المخدرة .

ولو حاولنا تطبيق هذا التقسيم النوعى - بكل ما يعتوره من احتمالات النقص - على مزاج جمهور السينما عندنا لأصبح مفهومنا كل ما يحدث من ربود فعل هذا الجمهور تجاه السينما المصرية والأجنبية على السواء .

● فجمهور السينما المصرية يرفض تماما أى محاولة لتقديم سينما صعبة سواء أكانت جيدة التنفيذ مثل «الرجل الذى فقد ظله» و «شيء من الخوف» أو رديئة التنفيذ وجافة بالفعل مثل أفلام توفيق صالح.. والمقصود بالسينما الصعبة هنا ليس استخدام تكتيك معقد كأفلام الموجة الجديدة مثلا .. وإنما مجرد أن الفيلم كان جادا أو يناقش قضية ما حتى لو كانت من واقع حياتنا نفسها.. فقل جمهورنا هو الوحيد الذى يرفض أن يرى نفسه على الشاشة.

وهو لا يريد أن يدخل السينما آخر النهار ليرى نفسه ومشاكله مرة أخرى وجمهور السينما المصرية هو جمهور فرجة أساسا بمعنى أنه يذهب الى السينما كوسيلة رخيصة للاستمتاع ورواية

حكايات مسلية .. وتدخل فى هذا الإطار عوامل اقتصادية ونفسية وجنسية عديدة لا مجال لتفصيلها هنا .

ومن هنا يصبح معقولا تماما أن ينجح «شنبو» نجاحا باهرا .. تتجج كل الأفلام التى تقدم عالما مناقضا للواقع المصرى. وكلما كان هذا العالم حافلا بوسائل الهروب من رقص وغناء وكوميديا ومطاردات مثيرة والوان .. كلما اشتد الاقبال عليه . ومن هنا كان اكتساح موجة الأفلام الهندية التى بدأت بسانجام ولم ينته بعد .. وكان اكتساح «أبى فوق الشجرة» الذى يقدم كل مواصفات الفيلم الهندى مضافا إليها عبد الحليم حافظ .

● وبالنسبة لجمهور السينما الأجنبية فإن ظللا من هذه العوامل تتسحب عليه أيضا .. فنفس رغبة الهروب والاستمتاع تدفعه للاقبال على أفلام الاثارة التى وصلت الى قممتها فى مجموعة جيمس بوند .. ثم على الأفلام الغنائية - التى يشترك فيها مع جمهور العالم كله وإن كانت الواجه تختلف بالنسبة لنا - ثم على موجة الأفلام الايطالية التى تقدم مجموعة قصص مسلية فى الفيلم الواحد تعتمد كل منها أساسا على الجنس ثم على موجة أفلام «الولارات» التى مثلها كلينت استود والتى تقدم احياء جديدا لأفلام الغرب والخيول والمسدسات القديمة. ولكن يبقى جمهور السينما الأجنبية أكثر تقدما بدون شك بحكم مستواه الثقافى الأعلى .. وبحكم تفتح هذا الجيل على العالم الخارجى .. ولكن يبقى هذا الجمهور نفسه مسئولا مع ذلك عن سقوط عدد من الأفلام العظيمة مثل «ألف مهرج» و«الذى يجب أن يموت» و«رجل كل العصور» و«الحل النفسى الرئيس» وغيرها كثير .. وهى حقيقة، لا يمكن عزلها عن سياسة تربية نوق الجمهور على نوعية هابطة من الأفلام جعلته يرفض أى مذاق آخر للسينما الجادة .

وهى سياسة تجارية تبدو معقولة من شركات التوزيع الأجنبية التى تستهدف الربح .. ولكنها تبدو غير مفهومة من شركة التوزيع الرسمية التى استمرت فى استيراد نفس النوع من الأفلام ورفضت المفامرة بتجربة مدارس أخرى من السينما النظيفة خوفا من الضسارة .

هى خسارة لابد منها فى البداية .. ولكن لابد من إحداث «صدمة» فى أذهان الناس تجبرهم على تقبل سينما أخرى سينفرون منها فى البداية ولكنهم بالمعاناة وبالوقت وبالتعود ، يمكن أن يقبلوا مذاقا آخر للسينما .

فعما لا شك فيه أن الجمهور يملك عنزه وهو الذى قضى أربعين عاما يتجرع هذه السينما، تقول له أفلامنا الهابطة وموضوعاتها الخرافية وحرفيتها الرديئة أن هذا هو العالم، وهذه هى التسلية وهذه هى الأحلام الوحيدة التى يمكن أن يحلمها .

وليس نجاح «شنبو» وسقوط «رجل لكل العصور» إلا نتيجة طبيعية لتراكمات أربعين سنة من تربية نوق المتفرج المصرى على السينما الرديئة أو السينما السهلة فى أحسن أحوالها .. وعندما حاول بعض السينمائيين الجدد - يوسف شاهين وتوفيق صالح - أن يصنعوا له سينما جادة ..

فهم أما ابتعدوا عن الواقع وتكلموا لغة أجنبية، وأما وضعوا أفكارهم النبيلة فى قالب بالغ الرذالة وخال من الفن والسينما فن وجمال بقدر ما هى فكر .. ونجاح «زوريا» حتى على المستوى الشعبى فى بلادنا يؤكد أن الأمر ليس ميئوسا منه تماما وأن السينما الجيدة يمكن أن تجد اقبالا من جمهورنا .. بشرط أن تكون سينما . أى فنا جميلا أولا!

أن الجمهور هو حجر أساسى وخطير من أزمة السينما المصرية.. وهو جمهور يحتاج منا دائما الى فهمه وفى الوقت نفسه عدم التفاضى عن أخطائه. هو قد استسلم تماما لسينما الاربعين سنة ،لم يحاول أن يرفضها .. بل أن يبالغ فى تشجيعها ويمعن فى الإبقاء عليها .. ويعطى الفرصة لحسام الدين مصطفى لى يصنع كل فلاسفة ونقاد السينما والفن التخليط والموضوعية والهدف والواقع، وكل هذه الكلمات التى تبلى جوفاء فى مواجهة اعلانه الذى يؤكد أنه يعرف الطريق الى الشباب وبالتالي الى ما يريده الناس.. لأن هذا الشباب ليس إلا مقياسا - شئنا أم أبينا - لأذواق الناس.

ولا أحد يمكن أن يتجاهل كل الظروف الاقتصادية والفكرية التى تحكم عملية الانتاج السينمائى فى مصر ولكن الكلمة الأخيرة كان يمكن أن تكون فى الجمهور؟ رفض ما يقدم له وفرض كلمته وعرف كيف يختار ،لكن عملية الاختيار هذه محكومة بالعنيد من الصعاب الشائكة وإن هاهو شنبو يؤكد أن الجمهور صانع مأساته بنفسه .. وهامى الأسباب التى تحمل فى ذاتها حلولها فبالوصول الى مستوى أفضل فكريا واقتصاديا لجمهورنا .. يمكن فقط الوصول الى سينما أفضل . !

مأساة في «زقاق البلطى»

كنت دائما أحس بتعاطف شخصى مع توفيق صالح.. أو بالتحديد الاتجاه الذى كان توفيق صالح يحاول جاهدا أن يطبع به عمله السينمائى.. ورغم هجومى الشديد على أفلام توفيق صالح فقد كنت أحس بإزمة ضمير حقيقية خشية أن يكون هذا المخرج الشاب نبيا لا كرامة له - مثل كل الأنبياء - فى وطنه !

وبعد كل جرعة قاتلة من سينما توفيق صالح كان الانسان يبتلعها على مضض راجيا أن تكون الجرعة التالية أخف مذاقا.. ولكن تحولات الأفلام الى غصص.. وجاء كل فيلم خطوة أخرى فى طريق منحدر الى هاوية.. كان لابد أن تؤدى فى النهاية مهزلة «السيد البلطى».. الذى جاء شهادة اجهاض نهائية لحلم آخر من أحلام السينما المصرية.. كان يوحى بالكثير !

ولقد كانت قيمة سينما توفيق صالح الحقيقية هى أنها سينما فكرية.. كان واضحا أنها تحاول أن تكون تعبيراً عن رؤية الفنان نفسه للواقع المصرى.. الواقع الحقيقى المعاش وليس واقع الديكورات المصنوع .

وعندما ظل توفيق صالح سنوات عديدة بعد «درب المهايل» بلا عمل .. راجت أسطورة عن أن هذا الفنان الشاب شهيد أو قديس تحاربه شياطين السينما التقليدية وتمنعه من العمل.. وكان يمكننا تصديق هذه الأسطورة .

ولكنه عندما منح الفرصة بعد الفرصة صنع أشياء مفاجئة وحينما قدمت السينما العالمية نماذج عديدة لسينما بسيطة وممتعة وبالغة العمق فى نفس الوقت.. أصبح واضحا أن أزمة توفيق صالح الحقيقية ليست فى «ماذا» يقول للناس.. ولكن «كيف» يقول لهم؟.. وأصبح واضحا أيضا أن هذا الفنان الحسن النية والمتقدم فكريا .. والذى يمكن أن يبهرك بقافته وحماسه وأفكاره لو جالسته شخصيا .. لا يستطيع بعد ذلك أن ينقل أفكاره هذه للناس لأنه يتعالى عليهم ويعطيهم خطبا !

وفى «زقاق السيد البلطى» آخر أعمال توفيق صالح يقدم عددا رهيبا من الخطب لا نهاية له .. ونحن نحس طول الوقت أننا لا نستطيع تبين وجهة النظر النهائية بالنسبة لموقف الصيادين من

المركب... وعزت العلالي نفسه باعتباره بطل الفيلم غير رأيه بالنسبة للمركب الجديد أكثر من مرة وكذلك الصياد العجوز الحكيم عبد العظيم عبد الحق، الذي أراد سيناريو توفيق صالح أن يجعله ضميماً للصيادين ولكنه أبى ألا أن يقدمه في صورة مبتذلة للعجوز الماكن الذي يجرع البوظة ويفنى للراقصات... وهو نفس عيب كل الشخصيات وفخلاً عن تقصص وتهتك بطلتي الفيلم وأزيائهما الخليعة التي تتناقض مع عائلة صيادين فقيرة.. فان الفيلم يقدم عمليات جنسية مكشوفة «تحت السلم» وبالحاح مقزز ما زلت لا أصدق أنني رأيته بالفعل.. وهو مشهد فتاة تنزع الشعر من ساقها العاريتين وتتأوه.. ربما حسرة على نهاية مؤسفة لخرج شاب.. ولكنها نهاية صنعها بيده !

« المومياء »

مشكل جديد للفيلم المصرى

يا من تمضي ستعود ..
يا من تنام ستصحو ..
يا من تموت ستبعث ..
فالجد لك ..
للسماء شموخها
ولالأرض عرضها ..
وللبهار عمقها ..

بهذه الكلمات من كتاب الموتى الفرعونى يبدأ فيلم شادى عبد السلام الأول «المومياء».. ويبدأ شكل جديد تماما من أشكال التعبير بالفيلم المصرى.. وهو شكل لا يمكن قياسه بالمنطق العادى .. أو بالقياسات التقليدية لأشكال التعبير والتي ألفناها فى أفلامنا.. بحيث تصبح كل المقارنة التى تربط «المومياء» بغيره من أفلامنا مقارنات غير منطقية.. لأن شيئا فى أفلامنا لا يشبه «المومياء».. ويحيث يصيب مفرطاً فى السذاجة أن نتساءل : ماذا يقول ؟ .. لأنه لا يقول شيئا أيضا بالمنطق التقليدى .. لا يحكى حكاية ولا يعظ ولا يقدم عبرة.. ومن لم يخرج من دقائق الفيلم المائة باحساس خاص بما يقوله الفيلم فلا يمكن أن يخرج بشيء بعد ذلك ولا يمكن أن تقدم له التفسيرات شيئا من خارج بناء الفيلم نفسه.. ولا يكون هذا قشلا من المتفرج ولا قشلا من شادى نفسه.. بل هو على العكس تأكيد لأن هذا الأسلوب الجديد فى السرد الفيلمي قد نجح.. لأنه لا يخاطب عاطفة المتفرج بل عقله .. وهو يفترض أن يكون هذا العقل متفقا ومستوعبا لهذه السطور القليلة من كتاب الموتى فى أول الفيلم والتي قد تمر سريعا دون أن يقرأها أحد .. لا سيما أنها مكتوبة بخط صعب القراءة بالفعل.. وكل شيء فى الفيلم صعب بعد ذلك .. ويمكن أن يصدم متفرجنا التقليدى لأنه يقلقه ويجعله يتعب فى المتابعة والتفكير والتساؤل المستمر عما وراء الصورة.. لأن شيئا لا يبدو واضحا من الهلة الأولى والصور لا تحكى «الحكاية» المألوفة .. والممثلون لا يتحركون الحركة العادية.. بل ولا يقولون حتى كلاما عاديا.. فالكلمات الفصحى على

أستنتهم تبدو قادمة من عالم آخر.. قد يكون هو بالضبط عالم كتاب الموتى من ألفى سنة.. وقد يكون هو عالمنا نحن الحالي .. ولكنه بالتأكيد عالم مصرى فيه كل كوامن تاريخنا وتلك الروح الغامضة التى تربطنا بالرهبة بهاليز معابد الودائى الرطبة . ومن هنا يصبح واضحا بعد قراءة السطور الأولى من كتاب الموتى عن الموتى الذين سيعوبون والنيام الذين سيصحوون.. أن للفيلم بعدا آخر أعمق من أن يكون مجرد هؤلاء الناس الذين رأيتاهم يلبسون الملابس الصعيرية وينطقون الفصحى ويتحركون بين معابد طيبة.. فعقيدة البعث المصرية من أيام أوزيريس تتجدد.. وشئ فى أعماق هذا الشعب يصحو دائما وينتفض.. والفراغة الذين رأينا قرايبنهم فى نهاية الفيلم تهبط من مقابرها فى الجبل عبر الودائى لتحملها سفينة الآثار الى القاهرة.. يعثون بذلك من رقادهم الأزلئ فى جوف الأرض ليرحلو الى ضوء الشمال ليراهم الناس.. ويقولوا هم شيئا للناس.. والفيلم لا يقول هذا كله.. وإنما يقول إن تراثنا المهدر – والذي يصبح دلالة على كل قيمنا الكبرى من مجرد مجموعة توابيت فرعونية – لا يجب أن يبقى دفينا فى الأرض لينهبه اللصوص والمبندون والمزيفون وتجار الماضئ والهاضر.. وإنما مكانه الطبيعى هو مع من يدركون قيمته ويحافظون عليه.. وهذا ما تقوله الأحداث المباشرة للفيلم .. وما لم تستطع أن تتركه عقليات قبيلة «الحريات» التقليدية التى توارثت سر المقابر الفرعونية أجيالا .. ورأت فيه حكرا تنهبه وتبيعه.. وعندما مات الشيخ سليم كبير القبيلة كان على ولديه أحمد مرعى وأحمد حجازى أن يرثا السر ويحفظاه ويستمرأ فى نهب الآثار لتعيش عليه القبيلة.. ولكن الولدين يتمردان بعد أن عرفا السر.. فهما يرفضان أن يكون «هذا عيشهم».. وأن تعيش القبيلة بلا مهنة سوى نهب الموتى وبيعهم.. وعندما يفكر الأخ الأكبر فى رفض قيم قبيلته ومغانرة الجبل يصبح لابد من قتله مع السر والقاء جثته فى النيل.. وتبلغ أزمة الأخ الأصغر ونيس قمته.. فهو يكتشف سر أجداده الهائل .. هذا فى العيش على حرمان الموتى.. فى نفس اليوم الذى رأى الجنان أبويه يدفن فى صباحه.. ويهيم ونيس على وجهه عاجزا عن اتخاذ موقف الرفض الخاسم الذى اتخذاه أخوه ودفع حياته ثمنا له.. يظل ضائعا فى الجبل يرقب كل شئ بعينين جديبتين.. حتى تماثيل الفراغة الحجرية أصبحت بشرا.. وهو يفتح عينيه على شرور العالم من حوله : أيوب تاجر الآثار الذى يسرق رزق الناس بعد أن سرقوا تراث أجدادهم .. ومراد تابع أيوب المستعد للمتاجرة فى كل شئ حتى شرف ابنتى عمه .. وزينة ذات العين العميقة التى ومضت فى حياة ونيس كلمحة خاطفة من الأمل ولكنه يكتشف فى نفس اللحظة أنها ليست أكثر من مومس يتبع نفسها مقابل تماثل .. ثم هذا الخطر الداهم الجديد القادم من القاهرة فى سفينة «أفندية الآثار» الذين يريدون أن يعونوا بالتوابيت الى حيث تعيش فى الضوء من جديد .. ويوقفوا بذلك تجارة دامت أجيالا ويتوقف معها رزق القبيلة.. وفى لحظة تمرقه الشديد بين قيم أجداده وعيشهم على نهب الموتى.. وقيمه هو الجديدة التى أصبحت تقدر حرمان الموتى وتنتظر الى التماثيل الحجرية كبشر.. يوح ونيس بأسر الهائل..

سر مكان المقبرة التى تنهيبها قبيلته.. لغتش الآثار .. وفى جوف الليل تنزل التواييت فى موكب هائل من الجبل الى النهر.. وتمضى بها سفينة مضبية فى الفجر.. وتكون حياة القبيلة نفسها قد ضاعت.. ويباغت شيوخ القبيلة ولكن أبناءهم يرفضون الهجوم على قافلة الآثار .. لأنهم هم أنفسهم يرفضون أن يكون هذا عيشهم .. ويكتفى أهل الوادى بأن يراقبوا موكب التواييت .. ويبكوا على موتاهم الذين يمضون عنهم لأول مرة من آلاف السنين ..

ولم يؤلف شادى عبد السلام هذه القصة.. فقد حدثت بالفعل وينفس التفاصيل تقريبا عام ١٨٨١ ورويتها معظم كتب التاريخ المصرى التى ألفها ماسبيرو وكوتزيل وسيرام وبروكس.. وأخذها شادى فقط ليجردها من طابعها الزمنى ويمنحها هو الآخر روحا هائلة كروح ونيس.. كما يجردها من كل ملامح الواقع.. فيصبح الناس والحركة والأزياء والحوار والجوكه «خارج الواقع».. ولكن مع المحافظة على اطار الجو المصرى نفسه الذى يتجدد دائما من الفراعنة الى الصعايدة لون تغيير كبير.. ويختار شادى شكلا ملحميا لسرد قصته التى ليست قصة فى الواقع ولا حدثا تراميا.. ولا يمكن فى تصويره عرضها إلا فى «فورم» خاص يستلزم بالضرورة حركة كاميرا وميزانسين يشبه أحيانا ميزانسين المسرح حين يحرك الأبطال أمام حائط واحد «كما فى مشهد الأم مع الابن الأكبر» ويحافظ على الإيقاع البطئ النابع من داخل المشهد نفسه وليس من سرعة القطع.. بحيث يصبح لكل مشهد إيقاعه الخاص يرتفع ويهبط داخل وحدة المشهد.. ويبدو الحوار غريبا على الأذن كأنه مترجم عن لغة أخرى.. ويعتقد شادى أنه يصبح بذلك «مونولوج» بصوت الضمير .. والضمير لا لغة محددة له .. بمعنى أنه ليس «ديالوج» بين شخصيات .. بل حوارا من الشخصيات الى نفسها.. والعامية كانت ستعجز عن التعبير وتضفى جوا واقعا يتحاشاه شادى.

ويؤكد شادى أنه لا يقدم شكله الجديد هذا كإكتشاف.. أنه لا يقترحه شكلا للفيلم المصرى.. فهو شكل خاص جدا لموضوع خاص جدا.. وهو لا يصلح للتطبيق على أى موضوع آخر.. بل أنه هو نفسه لن يكرره.. ومن هنا يصبح طبيعيا أن يصدم «الموميا» عقول الكثيرين .. لأنه يخاطب أساسا عقولا ذكية.. ويصبح طبيعيا أيضا أن يتحدث فهم الكثير حتى ممن يحترفون «كتابة العواميد» عن أى شىء.. السينما والمسرح والموسيقى والجمعيات التعاونية ووصف أجساد فنانات الكباريات.. وأن يقول بعضهم أن الفيلم شىء جيد ولكن التصوير جيد جدا.. وكأن التصوير شىء آخر لا علاقة له بالفيلم والمخرج.. فهذا الفيلم يستفز بالتأكيد ذكاء رواد سينما الإشجيع والكبارية .. وهو لا يحكى شيئا ويطلب منهم أن يفكروا .. ونحن لا نملك جميعا الوقت ولا القدرة لكى نفكر .. وربما لا نريد .. وتبقى القضية أخطر من مجرد شادى عبد السلام والموميا.. وانما ضرورة حماية حق الفنان المصرى فى أن يفكر .. وحق الجدد فى أن يغيروا شكل الفيلم المصرى حتى لو صدموا تجار السينما وتجار «عواميد الكلمات» .

« المومياء » شادى عبد السلام ١٩٦٩

● قصة واقعة حقيقية !

لا يحكى فيلم «المومياء» قصة بالمعنى التقليدى.. وانما يبنى شادى عبد السلام فيلمه على واقعة حقيقية مشهورة فى أوروبا لدى علماء «الاجيولوجى» ورويتها كل كتبهم تقريبا : «المومياء الملكية» لجاستون ماسبيرو.. «تاريخ مصر» لبرستيد.. «الفراغة المفقون» لكوتريل.. «توت عنخ آمون» لنويل كور .. «آلهة .. مقابر .. وعلماء» لسيرام.. «مخبأ المومياء الملكية لبروكش».. والواقعة حدثت عام ١٨٨١ فى نفس المكان.. منطقة الأقصر حيث عرفت قبيلة الحريات سر مخبأ المومياء وتوارثته أبا عن جد.. ووصل رجال الآثار الجدد إلى المنطقة ليتقدم منهم أصغر وريث فى العائلة.. ويمتحمهم السرر.. لا أحد يدري لماذا.. ربما لخلاف عائلى أو طمعا فى المكافأة.. ولكنه كان عملا غير أخلاقى على أية حال.. حوله الفيلم الى عمل نبيل نابع من طبيعة فتى يرفض أن يتجر أباه فى لحم أجداده الموتى..!

واقد حدث بالفعل أن نقل رجال الآثار كثر التوابيت الهائل هذا .

وهبطوا به ليلا من الجبل.. واصطف أهل الوادى كما حدث فى الفيلم ويكت النساء.. وأطل الحزن من عيون الرجال نون أن يعرف أحد سببا محمدا للحزن.. فقد كانوا يحسون بفطرتهم أنهم يودعون عزيزا.. هل هو الارتباط العاطفى المصرى الموروث بقداسة الموتى؟ هل هى روح القتل المصرية الموروثة بجثمان الفرعون الميت وهو يعبر النهر الى شاطئ الأبدية الخالد ؟ لقد ظلت ظاهرة حزن أهل الوادى ويكاثفهم على موكب توابيت الفراغة الراحل الى الشمال.. تحير كل علماء الآثار .. وهى التى أغرتهم جميعا بأن يرووا القصة فى كتبهم لجعلها شادى عبد السلام أساسا لبناء هذا الفيلم !

وعندما حمل أنواته إلى نفس المنطقة ليعيد تصوير القصة بعد ٨٧ سنة وجد أحفاد قبيلة الحريات.. ما زالوا موجودين فى قرية القرنة..

وعندما سار موكب التوابيت السينمائى أمام بيت قديم.. خرجت عجوز طاعنة فى السن.. رأت جنازة الفراغة تمر أمامها من جديد بعد هذا العمر الطويل.. ووقفت على باب البيت ويكت.. ويعد

أن مضى الموكب أغلقت بابها عليها حزناً.. وماتت بعد أربعة أيام.. وقيل أنها كانت زوجة نيسا!
بل لقد حدث شيء غريب آخر عندما مرت التوابيت بجوار معبد هابو أثناء التصوير.. بكى
أطفال صفار وعندما سألوهم عن السبب جروا ولم يجب أحد.. لأنهم لم يكونوا يعرفون السبب!
ويأخذ السيناريو هذه الواقعة التاريخية ويجعل مفتاح فهمها تلك الكلمات من كتاب الموتى فى
بداية الفيلم ونهايته.. والتي تمثل فكرة البعث فيها إحدى ركائز الفكر الفرعونى.. حيث لا تقنى
الروح مهما طال بها الزمن.. وحيث لا بد أن يبعث الإنسان المصرى يوماً مهما بدا على جسده من
تحلل.. لأنه يوماً ستبديه عين الشمس: «انهض فلن تقنى.. لقد نوديت باسمك.. لقد بعثت!»
وفى «المومياء» ظلت توابيت الفراعنة راقدة فى جوف الجبل ينهشها لصصوص الآثار.. ولكن
خلاصها جاء على يد واحد من أبناء لصصوص الآثار أنفسهم حين باح بسرهما لافندية القاهرة
الذين حملوا من جديد الى النور ليراها الناس.. وليمعد معنى ظلوها العظيم ليهجر الناس..
وليكون البعث!

وفكرة شادى عبد السلام البسيطة وراء هذا العمل أنه :

- فى وقت ما.. لا بد أن يعود الشيء إلى من يستطيع صيانته.. وهذا هو البعث، فالتوابيت
بعثت عندما عادت إلى علماء الآثار ليدرسوها ويصونوها ويضعونها فى المتحف.. والا أصبح
مصيبرها كالمومياء التى رأيناها تمزق وتسرق قلائدتها فى أول الفيلم.. وكل أمانة البلد وتراثها
العريق لا يمكن أن توضع فى أيدي من لا يصونونها! وهذا درس عظيم من تاريخ مصر كله!

• فيلم خارج الواقع

ويجدر بناء الفيلم أحداثه من إطارها التاريخى.. بل يجربها حتى من الزمان.. ويمنحها
ملاحمها المصرية فقط من ارتباطها بالمكان.. الجبل.. المعابد.. النيل.. المعابد الفرعونية.. ومن
طبيعة الإنسان الذى لا يمكن من خلال سلوكه وأزيائه وقيمه نفسها.. إلا أن يكون مصرياً..
ووفرت أماكن التصوير ذلك الجو المصرى.. ما بين البلدة والجيزة والمطم وأبو رواش وسقارة
والأقصر.. وستديو مصر!

وفى بناء الأحداث والشخصيات حرص السيناريو دائماً على أن يحقق شكلاً ملحماً لا علاقة
له بالواقعية لا فى الأحداث ولا الأداء ولا حركة الكاميرا.. ومن هنا تبدو غرابة جو الفيلم كله
بالنسبة للأسلوب الدرامى التقليدى.. ويؤكد شادى عبد السلام أنه باختياره «الفورم» المحمى
أصبح غير مرتبط إطلاقاً بلغة ولا بأمكان واقعية.. ولا بالحياة اليومية للشخصيات فى البيئة
المحددة بالمكان.. مع حرصه على الطابع المصرى منه فقط بما يناسب هذا الشكل المحمى..

ورغم مخالفتي شخصياً لمنهج شادى عبد السلام فى رفض الواقعية.. إلا أن حق كفتان فى
اختيار أسلوب تعبيره.. وحرية الكاملة فى استخلاص أنواته ورويته الموضوعية أو الشكلية..
وفى التجريب الخلاق الذى يناسب قدراته ككفنان.. تصبح حقوقاً بديهية تستحق الحماية فى وسط

ثقافى متحضر ومتفتح لكل المدارس ومناهج الابداع طالما هى تستهدف فى النهاية فنا مصرىا جديدا وجادا.

ويؤكد فيلم شادى الروائى الاول «المومياء» وفيلمه الآخر القصير «الفلاح الفصيح» أنه فنان جاد بالفعل.. وشجاع فى المجاهرة برفضه للواقعية الذى قد يؤاب عليه الكثيرون.. فهو يؤمن بأن الفن لم يكن ليحقق انجازاته الرائعة فى أقل من قرن واحد إلا عندما رفض الفنان الكلاسيكية وفرض أساليبه المتجددة فى الانطباعية والتعبيرية وثار على نقل الواقع والشجرة المرسومة بكل أوراقتها.. ولملك ندى الأجنته والغمام المطلق فى السماء .

وهو يرى أن : هوليوود انتهت عندما ربطت نفسها بنقل الواقع الشكىلى دون محتواه الإنسانى.. بحيث يصبح كل شىء منضبطا فى الصورة كما هو فى الواقع ويتكرر كل شىء من لقطة الى أخرى فى «راكور» دقيق.. بينما ستجد فى «المومياء» لقطة فيها كوب وفى اللقطة التالية مباشرة نفس الحدث يخفى الكوب .. وهذا يخالف أول مبادئ التطابق «الراكور» وهو ألف باء السينما.. ومع ذلك لم يلاحظ أحد هذه الحقيقة.. والفيلم ملئ بهذه الأمثلة التى لم تزعجنى لأنى أقدم رؤية أخرى للواقع غير الرؤية اليومية.. ولا أقدم ناسا حقيقين يقولون كلاما حقيقيا ويحيون حياتهم اليومية المنطقية .. وإيطاليا نفسها التى قدمت للعالم «النيوريلزم» انتهت فيها هذا.. وتركه روسيلينى رائد الواقعية الجديدة نفسه الى أساليب أخرى.. وقللينى وبازولينى لا علاقة لهما بالواقع.. برجمان له عالمه الخاص !

• الإخراج

يتماشى « مؤلف الفيلم » - الذى يترك بصماته على كل حرفيات العمل - المواقف الميولودرامية والإثارة.. يترك الخواطر العديدة تنساب فى ذهن المتفرج دون أن يمسك منها بشىء محدد .. فهو يشاهد بأحاسيسه الخاصة دون أن تفرض عليه أحاسيس من خارج تجاوبه الشخصى مع الفيلم.. ومن هنا يصبح طبيعيا ألا يحس الكثيرون بشىء لأنهم لم يتجاوبوا .. وهذا نوع من السينما الذهنية الصعبة التى لا يعنى عدم التجاوب معها قصورا فى الفيلم ولا فى المشاهد .

وينظم المخرج مناطق الحركة ومناطق الحوار بحيث لا يجتمع الاثنان أبدا.. فالشخصية إما إن تتحرك وإما أن تتكلم.. ومن هنا يبدو الميزانسين مسرحيا فى بعض المشاهد.. مثل مشهد نقاش الأم وزوزو حمدي الحكيم مع الابن الأكبر أحمد حجازى الذى صوره المخرج على جدار واحد ويأقل قدر من التقطيع.. مما ينكرنا ببعض مشاهد عمل ملحمى آخر مثل «الكترا» كاكوبانييس. و«تسكين» الحوار هذا سببه ايمان المخرج بأنه ليس حوارا خارجيا.. أى يوجهه الممثل إلى ممثل آخر .. وانما حوار فى أعماق أعماق الشخصية.. فهو «مونولوج» أكثر منه «ديالوج» ومن هنا لم يكن ممكنا التعبير عنه بالحركة الطبيعية.. ولكن فى مواقف قليلة جدا كان كل من الحركة والحوار يكمل الآخر .

ويختار شادى وعلاء الديب كاتبى الحوار لغة غريبة يقول شادى أنها ليست فصيحى.. ولكنها «عربية سليمة» .. (ومع ذلك فهي ليست سليمة تماماً.. اذ تبدو أحياناً كأنها مترجمة عن لغة أخرى).. ولكنه يعتقد أن الجمهور لن ينفر منها لأنه يسمعها فى الإذاعة وفى خطب الجمعة وفى قصائد أم كلثوم.. وإذا كان جديداً أن يسمعها فى السينما فلأنها أنسب لشكل «المومياء» من العامية التى كانت ستعجز عن توصيل المعنى.. وبالذات العامية الصعيدية.. ثم أن الحوار العامى كان سيحول «المومياء» إلى فيلم واقعى.. وهذا يتطلب سيناريو من نوع آخر تماماً.. ويتعارض فى نفس الوقت مع نهاية الفيلم التجريدية.

• التصوير

يحقق عبد العزيز فهمى مستوى ممتازاً فى استخدام الكاميرا واللون محققاً فيه رؤية المخرج كاملة.. ويبدو الحس التشكلى واضحاً فى كل кадр.. بحيث تبدو عناية المخرج والمصور بالتكوين القائم على علاقته الشخصية بالمكان.. واستغلال جماليات البيئة فى لقطات عامة للصحرى الفسيحة والنيل والمعابد التى تصنع خلفية طبيعية لمعظم الأحداث.. ويصل تفاهم المخرج والمصور إلى قمته فى تكوينات الملابس السوداء فى الفضاء الأصفر فى جنازة الشيخ سليم.. ومشهد الهبوط إلى المقبرة لمعرفة السر.. وكل مشاهد الممرات والبهاليز ومطاردة ونيس لزينة.. ومشاهد الليل عمومها.. وتستمر لقطة زيارة ونيس لأحمد كمال فى سفينة الآثار نحو ثلاث دقائق كاملة بدون قطع ويحركه كاميرا بارعة وبقيقة على «شاريوه» يمتد من خارج السفينة معلقاً فى الفراغ ليتابع ونيس على الشاطئ حتى يصعد الى المركب ثم ينور معه وهو يهبط فى جوفها مع أحمد كمال بينما تعود الكاميرا الى الضابط بدوى وهو يركبهما فى توجس .

وفى مشهد الختام الذى يستمر نحواً من سبع دقائق لموكب التواييت الهابط من الجبل الى مركب الآثار .. تبلغ البراعة فى استخدام امكانيات الصورة قمتها.. فى الوحدة الفنية المتكاملة التى يحققها حجم اللقطة العامة والإضاءة الشاحبة التى تنتهى بأضواء المركب وهى تمضى فى غبشة الفجر .

والألوان موظفة فى الفيلم بحيث تخدم مضمون الصورة وليس بفرض جمالى أو شكلى مستقل.. فتختفى الألوان الزاهية لتبقى الألوان الداكنة عمومها والتى يحتملها الموضوع فقط .. ويبدو هذا فى لون الجبل وفى الملابس السوداء التى يلبسها معظم الشخصيات.. فالألوان هنا ملخصة أو مركزة كما هى فى الطبيعة القاسية بالفعل.

ولقد كان التصوير يتم وفق حساب دقيق لتوزيع اللقطات على مدى النهار.. ومشهد المركب الأخير مثلاً تم تصويره فى ٤٠ يوماً.. فبعد انتهاء العمل اليومى بعد غروب الشمس كانوا يصورون لقطة واحدة من مشهد الختام لكى يتحقق جو الفجر.. وفى اختيار أماكن التصوير كان لابد من توفير وحدة فى الشكل واللون بينها جميعاً رغم

تعددها ويعددها.. وكان على مدير التصوير بعد ذلك أن يتحاشى الإضاءة الحادة لكي يضيء غلالة شاحبة على المنظر تنفي واقعيته .

● الملابس والديكور

كان طبيعيا أن يصمم شادى عبد السلام ملابس الفيلم بنفسه بعد خبرته الطويلة فى هذا العمل فى مصر والخارج.. وهى ملابس صعيدية مبسطة ولكنها مطورة أو مهذبة بحيث تناسب العمل الفنى وتكتسب أناقة غير واقعية أيضا.. وتبدو عناية شادى الفائقة بالتفاصيل الدقيقة للملابس نادية لطفى مثلا رغم قصر دورها.. بحيث تبدو تحت عباءتها السوداء حلى ونمائم كثيرة. بينما تعطى ملابس الرجال السوداء احياء بتراجيدية الموضوع.. وينفرد الغريب وحده (محمد مرشد) بلبس جلباب أبيض ويضعه المخرج كتقيض لجلباب أحمد مرعى الأسود.. فالغريب قادم أساسا من الودائى حيث للناس هناك حرفة واضحة هى الزراعة ومن هنا فهم مسالمون ومستقرون أكثر.. بينما يتفق اللون الأسود مع طبيعة حياة أهل الجبل القاسية وعيشتهم فى نفس الوقت على نبش المقابر.

وفى الماكياج نفسه تكتسى وجوه الممثلين جميعا بلون واحد.. هو السمار الزائد قليلا.. وخامة اللون هذه أحضرها شادى من الخارج بحيث تعطى هذه النتيجة مع فيلم ايستمان.. ولم يميز الماكياج بين سمار الصاعدة وأقنذية الآثار ليؤكد على انتمائهم جميعا لبلد واحد..

وكان على مهندس الديكور الشاب صلاح مرعى أن يحقق نفس الجو الذى يتطلبه الفيلم من جميع وحداته.. فاذا كان عليه أن يعيد خلق الواقع المادى التاريخى المعروف.. فإن هذا يتطلب بالطبع دقة كاملة مع المحافظة على ملامح الطبيعة نفسها.. فأيا كان أسلوب المخرج فى علاج الحدث خارجا عن الواقع إلا أنه لن يمكنه بالطبع تغيير الطبيعة ولا تراث الآثار المادى.

وصمم صلاح مرعى المقبرة وبيت العائلة. ورغم أن بيوت لمصوص الآثار فى الواقع تبنى فى حضن الجبل وفوق المقبرة التى يتسللون إليها.. فإن الديكور هنا ركز البيت والمقبرة فى مكان واحد تمشيا مع أسلوب الفيلم كله فى اختزال الحركة.. حركة الكاميرا والممثل معا وتبسيط الميزانسين إلى أقل خطوط ممكنة.. وجعل الديكور بيت مراد اللص والقواد فى أحد المعابد.. للتأكيد على انتهاك حرمت الموتى حيث يدور هذا العيث كله فى مقابرهم.. وخطوط الديكور تسودها البساطة.. وتظهر فقط الأكسسوارات التى ستستخدم فى الميزانسين.. وتم تصميم التوابيت طبقا لما فى المتحف المصرى، وبنفس الخامات الخشبية وبنفس النقوش والتطعيم.. واستغرق إعدادها وحدها ستة شهور..

● شريط الصوت

الموسيقى من وضع المؤلف الإيطالى ماريو ناشيميني مؤلف موسيقى بعض الأفلام العالمية مثل «باراباس» و«وداعا للسلاح» و«سليمان الحكيم» و«دكتور فاوستوس».. والذى يملك معملا

صوتيا كاملا فى قصره الفخم فى ضواحي روما.. يستخدم فيه أحدث الطرق لتركيب الصوت و«توليف» الموسيقى - فهو يملك ١٥٠٠ شريط صوت.. ينتخب منها ما يعجبه لتؤدى غرضا موسيقيا معينا.. ويستطيع بجهاز خاص أن يمزج بين ١٢ شريط معا يخرج من جمعها مزيج لحنى غريب.. وهو يؤلف أوبرات عصرية أحيانا بهذه الطريقة.. ولكنه كثيرا ما يؤلف موسيقاه الخاصة بالطبع.

وفى «المومياء» حاول ناشيمبيني ألا يتقيد بموسيقى «محلية» مرتبطة ببلد أو بزمان محدد.. فهو يقدم موسيقى غير محسوسة تسرى تحت جلد الصورة ولا تفرض نفسها عليها.. وهى أشبه بنهويمات مكتومة كريح الجبل.. ولا تحمل أى تنغميات تقليدية بحيث لا ترتفع ولا تنخفض وكأنها جزء من تركيب المشهد نفسه.. فهى أشبه بتأثيرات موسيقية كالتأثيرات الصوتية : كالريح التى تزوم طول الوقت وصوت ماء النهر.. ومع ذلك فقد كانت سبع آلات تلعب معا فى بعض الأحيان ويشترك معها الكورال.. وبإيقاع منتظم ولكن غير منغم.. ولم يكن ممكنا تسجيل ذلك إلا بأجهزة الكترونية غير موجودة «بالطبع» فى استديوهايتا.

وفى مشهد الختام رأى شادى أن يستخدم أحد «البشارف» العربية القديمة.. ليتناسب مع الموكب الجنائزى.. وتم إبطاء سرعة إيقاع البشرف ثم إمراره فى «فلتر» لتنتيقته.. واستخدم ناشيمبيني بعد ذلك صدى البشرف فقط دون البشرف نفسه.. وسجل مارينيللى المؤثرات الصوتية فى اسبوع.. وألقى من شريط الصوت كثيرا من تفاصيله بحيث أصبح غير واقعى هو الآخر.. وفى نفس الوقت استغللت الأصوات المفيدة دراميا واختفت الأصوات الأخرى.. ولم تجتمع الموسيقى مع المؤثرات الصوتية على شريط الصوت إلا فى حالات نادرة.

● المونتاج

يحقق كمال أبو العلا نوعا من المونتاج «الذهنى».. ليس بمفهوم مونتاج إيزنشتاين.. وإنما بالاعتماد على علاقة ذهن المتفرج باللحظة نفسها فهو لا يعتمد على القطع السريع بين اللقطات لتحقيق إيقاع الفيلم.. بل على إيقاع كل لحظة على حدة والذى يرتفع ويهبط داخل بناء اللحظة كوحدة.. وإيقاع الفيلم الكلى يتحقق من مجموع وحدات إيقاع اللقطات هذه.. وهو إيقاع بطئ عموما لا يتغير إلا فى بعض المواقف ولا يكسر رغم ذلك خطه الرئيسى.. وهو يصنع بهذا البطء الذى يصل أحيانا إلى حد الملل ما كان يصنعه المونتاج السريع «بالصدمة» من قطع إلى آخر.. فإذا كان المقصود بهذه الصدمات لذهن المتفرج دفعه إلى التفكير واستخلاص علاقات جديدة من الصور التى تبدو متنافرة.. فإن إيقاع «المومياء» البطئ يدفع المتفرج أيضا إلى التفكير فى مدلول الصورة والمشاركة فيه بعقله ولو ليتسائل : ماذا يريد أن يقول ؟

واحتفظ مونتاج الفيلم الذى استغرق من المخرج والمونتير ستة أشهر كاملة بروح البطء هذه لأنها أنسب للتراجيديات.. ولأن الإيقاع السريع لم يكن يعطى جو «النبأ» الذى يريدان إضفاؤه على

الفيلم كله.. تماما كالمسرح التراجيديدى الذى لا يمكن أن يكون إيقاعه سريعا.. وقد يفسر هذا مسرحية بعض مشاهد «المومياء» وبالأذات حوار الأم مع الابن الأكبر الذى يبرره شادى بأنه قنمه بأسلوب مسرحى ليعبر عن أبطاله المحبوسين فى حجرة هى كل حياتهم ويترج عليهم ونيس نون أن يشاركرهم النقاش.. فحركة الممثلين كانت مسرحية ولكن حركة الكاميرا كانت سينمائية سليمة بمعنى أنها كانت دائبة رغم تقطيعها على حائط واحد .. وهو يرد على اعتراضى على هذا المشهد أيضا بأنه كان يحمل أكبر قدر من حوار الفيلم الذى كان يحتاج إلى تركيز كامل من المتفرج ..

• التمثيل

يفرض طابع الفيلم الملحمى نفسه على أداء الممثلين مثل كل الصرفيات الأخرى، فيبدو فى حركة الممثل والحوار غير واقعى وأقرب الى الأداء المسرحى.. ويقوم الميزانسين على أقل قدر من الحركة - وهى حركة بطيئة ومتأنية.. وأداء الحوار يتم بنفس البطء والتثاقل . بينما تؤدي مجرد نظرات الشخصيات المتبادلة الكثير مما يمكن أن يقال .. كما فى نظرة نادية لطفى لأحمد مرعى فى وكر مراد عندما اكتشف حقيقة مهنتها كمومس وهو الذى كان قد بدأ يتعلق بها .. وفى تصويرى أن هذا الموقف الخاطف هو أفضل ما مثلته نادية لطفى ربما فى عملها السينمائى كله .. فقد قالت بعينيهما العميقتين أشياء كثيرة نون أن تنطق حرفا واحد فى نورها كله الذى لم يستغرق أكثر من ست لقطات.. ومع ذلك فرضت شخصيتها على الفيلم كله كنفحة جمال رطبة مرت سريعا فى الفيلم الخائى ومثلت حلما عابرا لونييس لم يكد يمسه به فى نزوة مأساته حتى أفلت مثل كل شىء من بين يديه .

• ونيس

أداه الممثل الشاب أحمد مرعى - خريج قسم التمثيل بمعهد السينما عام ١٩٦٥ والذى بدأ عمله كممثل رغم ذلك على المسرح أولا.. فقد التحق بمجرد تخرجه بفرقة «مسرح الجيب» التى شكلها حينذاك كرم مطاوع من مجموعة من الممثلين الشباب.. فاشترك فى مسرحيتين «خادم سيدين» و«أب».. ثم لعب نور منصور بأهى فى «ميرامار» التى قنمها «المسرح الحر» فى الموسم الماضى.. وظهر أحمد مرعى فى السينما لأول مرة فى أحد الأوار الرئيسية فى فيلم «النصف الآخر».. ولكنه برز أكثر فى أفلام المعهد : «سكة الى يروح» و«حياة» و«مرثية قصيرة» ولعب مرعى بعد ذلك بطولة القصة الأولى من «٢ وجوه للحب» إخراج منحت بكير .. ولكن فرصته الحقيقية كانت عندما اكتشف شادى عبد السلام موهبته الحقيقية فى «المومياء» ثم فى الفيلم القصير «الفلاح الفصيح».. ويمثل أحمد مرعى وجها جديداً تماماً للممثل المصرى.. بما تحمله ملامحه من هدوء يوحى بالنبل.. ولكن يخفى وراءه أعماقا صاخبة تجعله أقدر ممثليا الشباب على أداء أوار «الانفعال من الداخلة» وليس بالحركة الخارجية المتقلصة.. وهذه الميزة نفسها هى التى تستشكل صعوبة بالنسبة لمستقبله حيث لن يجد الأوار المناسبة بسهولة ويصبح ممكنا أن ينزلق

إلى أنوار الشباب المرح التقليدية التي لا أظن أنه يصلح لها ..

وقد أدى أحمد مرعى باقتدار كبير لافت للنظر دور ونيس وهو شخصية خضبة أجاد شادى رسمها : عاطفى جدا وكثوم .. يخفى معاناته وراء نظراته الحزينة.. ويحتمل حيرته وتذبذبه وحده ويبدو منفصلا عن تقاليد بيئته وقيمه.. وسر حزنه العميق أنه أحس بمعرفته سر قبيلته أنه يحمل تراثا لا يعرف كتبه ولكنه يحس احساس المصري الفريزى بخلود تراثه حتي وان كان يجهله.. ويبلغ عذاب ونيس نروته فى لحظة اختياره بين الخضوع لقيم قبيلته «وطريقة عيشها».. وبين الرفض الذى يتناسب أكثر مع تكوينه هو النبيل الذى ينتصر فى النهاية عندما يبوح بالسر لرجال الآثار لأنهم أقدر على حماية التوابيت.. ومع ذلك فهو حين يرى موكب التوابيت يرحل فى النهاية إلى القاهرة يخفى عينيه باكيا على الموتى الذين فارقوه وأسلمهم إلى أعداء قبيلته.. ويكون ضروريا عند ذلك أن يهيم على وجهه وقد قطع إلى الأبد الخيوط التى تربط مصيره بقبيلته.. فلقد صنع لنفسه ويديه مصيرا آخر سيدفع ثمنه معاناة أبدية !

وكان منهج المخرج فى تحريك الممثلين هو «تبريد الشخصيات» بحيث تتخلى عن أكبر قدر من عواطفها الشخصية لتترك التأثير العاطفى كله لظود التراث.. وليتلقى المتفرج الموضوع بلا انفعال ويعقل يقظ أقرب إلى البرود .

ورغم صعوبة أداء كهذا فى فيلم صعب بطبعه وغير جماهيرى.. فإن شادى عبد السلام يجازف فيقدم ثمانية وجوه جديدة يلعب منها أحمد عنان فى دور ضابط الآثار الذى يحمل ثارا شخصيا فيما يبدو من القبيلة.. فكل منهما يتريص بالآخر.. وأحمد عنان يعطى بصدق كل انفعالات الضابط المتحفظ طول الوقت.. ويفرض أحمد حجازى وجوده فى دوره القصير.. الأخ الأكبر المتمرد على قيم العائلة الذى يحاول أن يناقشها بالمنطق وعندما يعجز يقرر الهرب .. وعندما يقتل حجازى فى مشهد خاطف ونكى سينمائيا نفقذه فى بقية الفيلم.. ويبرز محمد نبيه فى دور مراد خادم تاجر الآثار والقواد الذى يبدو مستعدا للمتاجرة فى أى شئ .. وكان أداء وملابسه وتكوينه الشكى مناسبة تماما للنور باستثناء كلمات الحوار التى كانت تبدو غريبة على لسان شخصية كهذه.. أما عبد المنعم أبو الفتوح فأدى دور العم فنقل لنا كل جمود هذه الشخصية وضراوتها فى تمسكها بقيم القديم ورفضها أى محاولة للتمرد.

● أحمد عنان : بوى بك

٢٨ سنة : راقص فى الفرقة القومية للفنون الشعبية .. أول أنواره فى السينما «ابن سبارتاكوس» ثم «ابن الشيخ» ولعب دور ضابط مصرى فى «كليوباترا» وظهر فى «الناصر صلاح الدين» وفى «المالكة» كجديد لعمر الشريف .. واختاره روسيليني لدور رمسيس الثانى فى «الضفارة» قبل أن يختاره شادى عبد السلام لدور بوى بك فى «المومياء» ثم لدور الحاكم «ريشى» فى «الفلاح الفصيح».

● أحمد حجازي : الأخ

٢٨ سنة : لعب دور صحفي ثوري في «القاهرة ٣٠» ودور ياور رمسيس الثاني في «الحضارة لروسيلىتى.. وتوت نخت في «الفلاح الفصيح» ، وظهر بعد ذلك في «صورة» المذكور ثابت وحلقات «الرجل الغامض» التليفزيونية لمحمد نبيه .

● محمد خيرى : أحمد كمال باشا

٢٧ سنة .. بكالوريوس تجارة .. ظهر في «المومياء» لأول مرة ثم في «عريس بنت الوزير» وحلقات «الرجل الغامض» التليفزيونية.

● المخرج شادى عبد السلام

من مواليد ١٩٢٠ مهندس معمارى خريج الفنون الجميلة عام ١٩٥٥ . تجربته الحقيقية كانت مع السينما وليس مع الهندسة.. فقد ذهب إلى لندن ليدرس الدراما في «الأولمبيتش».. وعاد عام ١٩٥٦ ليصمم ديكور وملابس فيلم «خالد بن الوليد» الذى لم ينفذ .. وصمم ديكور بعض الأفلام المصرية قبل أن ينفذ ديكور الجزء البحرى من فيلم «كليوباترا» الذى أخرجه جوزيف مانكويتش.. فهو الذى نفذ ديكور السفينة وخيمة كليوباترا والأسطول فى روما .. وهناك قابل المخرج البولندى الشهير كافليروفيتش الذى كان يستعد لإخراج فيلمه «فرعون».. وكان قد رأى فيلم «كليوباترا» فتعاقد مع شادى ليعمل مستشارا للملابس والديكور والاكسسوار التاريخى لفيلم «فرعون».. وعندما عاد إلى مصر صمم ديكور وملابس «وإسلاماه» و«صلاح الدين».. وبدأ تنفيذ الفيلم البولندى «فرعون» فسافر شادى ليقضى سنة ونصف ليعمل مع كافليروفيتش.. ويعود بعدها إلى مصر ليضع سيناريو «المومياء» ويستعد لتنفيذه.. إلى أن جاء روسيلينى إلى مصر ليخرج جزءا من فيلمه عن تاريخ الحضارة وطلب مهندس الديكور الذى عمل فى «فرعون» البولندى ليعد له ديكور وملابس «الحضارة».. ويعتبر شادى تجربته مع روسيلينى أهم نقطة تحول فى حياته.. «لأنه وقع فى أيدي فنية قديرة».

ويعد أن استغرق عمل شادى فى الأفلام الأجنبية الثلاثة الكبيرة: «كليوباترا» و«فرعون» و«الحضارة» ست سنوات كاملة قضاها فى الخارج.. عاد لينفذ «المومياء» أول أفلامه كمخرج.. وليخرج بعده فيلما قصيرا من الأدب الفرعونى «الفلاح الفصيح» - ٢٠ دقيقة - ويشغل شادى عبد السلام الآن وظيفة مدير «المركز القومى للأفلام التسجيلية» ويحاول من خلاله أن يقدم مع مجموعة من المخرجين الشباب لونا جديدا من الفيلم التسجيلى الثقافى يعكس وهنا الحضارى المعاصر .

مقالات عام: ۱۹۷۰

« الأرض »

يوسف شاهين ١٩٦٩

• تراجميا الفلاح المصرى

فى البداية تتحدد أحلام وصيفة بنت القرية البكر فى لهفتها على لقاء الغلام الذى كانت تلعب معه خلف الساقية.. نضجت وصيفة الآن وأصبحت عروسة يحلم بها الجدعان.. وبقي الغلام رفيق طفولتها أصغر من أن يشبع أحلامها.. ولكن تكمن قيمته الخطيرة فى أنه عائد الآن من البندر.. هذه الجنة البعيدة المسحورة.. التى يرسم لها كل فلاح خيالاته الخاصة.. ولا يصل إليها أو يعود إلا «الأقندية».. والتى تبقى خطوطها مع ذلك مقطوعة.. وصورتها غائمة فى ذهن القرية.. فلا أحد يدرى بالضبط كيف يعيش الناس فى المدينة وكيف يتحركون.. ما الذى ياكلونه ويلبسونه.. إن كل صور الحرمان الذى تعانيه القرية تتحول إلى رؤى ملونة للمدينة فى ذهن الفلاح.. حيث يذهب إليها كل خير الأرض.. ولكن لا يعود إلا الضوف والمنوع وأوامر «الأقندية» - وربما الباشاوات أيضا - التى تسلب دائماً شيئاً جديداً..

ومن خلال حلم وصيفة بلقاء صديقها الطفل العائد تتحدد علاقة قريتها كلها بالمدينة.. فهى علاقة انتظار دائماً.. وربما استجداء.. فهى تسأله عما جاعها به من المدينة.. فيقول لها الفتى إنها «قزاة ريحة».. وتجن وصيفة من الفرح.. فهذا كنز حقيقى بالنسبة لبنت القرية.. وهى من أجل هذا الكنز تعطى موعداً سانجاً للطفل خلف الساقية حيث تحاول أن تصنع من لقائهما هذا السرى لحظة غرامية تبو هو أكثر منها نضجاً.. ويبدو هو أقل حيلة.. ولكن يكون مكسبها الحقيقى «بريزة فضة» منحها لها الطفل لتشتري العطر بنفسها.. وتبهر وصيفة بالبريزة الفضة التى تصبح كنزاً أكثر قيمة فى قرية لا يجد فيها الإنسان بريزة كل يوم.. فما الذى يحدث إذن لو وجدت وصيفة «زكية مليانة برايز».. كنت أخذ مركب زى دى وأروح مصر أعيش فيها.. أظن ما هناك الواحدة من نول بتستحمى كل يوم بقزاة عطر.. ويباكلوا عيش قمح وحلاوة طحينية على طول».

وفى هذه الكلمات يتحدد حلم قرية كاملة.. يحكمها العمدة من داخلها.. إله صغير يملك خيراً

كثيرا وخفرا وغرفة تليفون هي مركز السلطة.. ويحكمها «محمود بيه» الاقطاعى عن بعد .. ويحكمها باشا عن بعد أكبر.. ويحكمها رعب كامل لنظام سياسى واقتصادى يجثم على صدره قصر ملك وجيش احتلال ..

فى أحد أفراح القرية تحس أن عبد الهادى زهرة شبابها.. «جدع» كامل القوة تملؤه النشوة وخصب الأرض.. ولكن صلابتها وتمردا أيضا.. ولكن نحس أيضا أن محمد أبو سويلم هو جدع راسخ أكثر.. وجنوره أعمق وأشد أصالة فى تلك الأرض .. وهو يبدو من جيل كانت أمجاده فى الماضى.. وهو يرقب فقط حاضرا بلا أمجاد .. ويأمل أن يكون فى عبد الهادى شيء للمستقبل.. وعندما يكاد عبد الهادى أن يفترس دياب فى لعبة التحطيط ويحطم عظامه .. ينصحه أبو سويلم بأن يصبح أكثر لينا.. وكأنما ليختر عاقبته لمعركة أكبر.

وتجىء بداية المعركة الحقيقية حين يمر رجلان على الجسر ليسالا عن صاحب ساقية معلقة.. فالأوامر - مثل كل شيء قادم من المدينة - تسلب الفلاحين نصف حقهم فى مياه الري.. فتجعل أيامه خمسة فقط بدلا من عشرة.. ويعلم عبد الهادى تمردا على الأمر من أول لحظة.. بينما يبلغ العمدة اسم محمد أبو سويلم للسلطة كمحرض للفلاحين على رفض الأوامر .. ولا يكون كالعادة شيء يقلق شيخ القرية فى نفس اللحظة إلا عدم مواظبة أهلها على الصلاة إلا من الجمعة للجمعة. عندما يمر عبد الهادى على «الخص» الذى يحرس منه علوانى - ذلك العريابوى الشقى - أرض العمدة .. يبدي له عريابوى ودا زائدا.. يحاول أن يفرش له شيئا يجلس فوقه .. يرفض عبد الهادى ويجلس على الأرض قائلا:

- تكونش فاكركنا متربيين فى مصر وينشرب سجاير مكتة ؟

إن السجاير المكتة هي قمة البذخ.. وود عريابوى الزائد يصبح مفهوما عندما يطلب من عبد الهادى ريالا.. ويؤكد له عبد الهادى ساخرا أن «ما حد فى البلد كلهم يحتكم على ريال» .. «أه يا بلد غوازى».

يمضى الفيلم مقدما مزيدا من ناس القرية.. الشيخ يوسف الذى «قرأ فى الأزهر» وأوشك أن ينال «العالية» ولكن شيئا مفاجئا جعل منه بقالا يشاكسه الفلاحون طول النهار حين لا يشترون بالنقد لسبب بسيط أنهم لا يملكونه.. تطلب منه فلاحا صابونة مقابل أربع بيضات فيطلب خمسة! وراء الروث المتساقط الذى يجف على السطح ليصبح وقودا فى الكانون.. تتصارع خضرة صعلوكا القرية التى ليس لها أحد.. والتى تصنع كل شيء لتأكل.. وكثيرا ما لا تأكل.. فى المعركة تسقط خضرة إعياء.. تهرع وصيفة لتجنتها وترتفع التعليقات:

- أهو اترو كده يا بلد .. ماتتشروش إلا على الغلبان ..

- خضرة يا عبنى هفتانة من قلة الأكل .

يهرع علوانى العريابوى وصعلوك القرية هو أيضا الذى لا يملك فيها شيئا.. لنجدة خضرة..

تنتعش هي حينما تراه كأمل تعاطف وحيد.. ولكن بمجرد أن تسترد نفسها يستيقظ فيه خبث الذئب.. ويتحدد ملامح علاقتهما الاقتصادية.. التي تبدو صريحة بقدر تواضعها :

- ما تبقى تحصيليني بابت ع الغيط .. حديكي زر خيار .

- زر واحد يا علوني ؟

- طب زرين !

● الحل بالزراع

يجتمع الرجال لمناقشة الأمر الجديد بجعل نوبة الري قاصرة على خمسة أيام بدلا من عشرة .. يلتفون حول محمد أبو سويلم وعبد الهادي.. يكون الحل ببساطة أن يرفضوا الأمر .. ولكن «الو رجاله البلد وافقوا».. يقول الشيخ كالعادة أنه قرأ الفاتحة على الظالم «اللى قصر المية».. يرفض عبد الهادي الحل الديني.. ويقترح بعض المعتدلين البحث عن حل لدى العمدة .. يرفض الرجال هذا الحل أيضا .. يكون طبيعيا في مثل هذه المجالس أن ترتفع أصوات عاقلة «الموضوع محتاج إلى الصنى».. ويكون من رأى محمد أفندى المدرس الإلزامى.. كاتب القرية وخطيبها ومندوبها إلى المدينة أنه لابد أيضا من اللجوء إلى العمدة ومحمود بيه - إقطاعى الإقليم - باعتبارهما «أولى الأمر».. بينما يكون الفرق بين منطق محمد أفندى المثقف وعبد الهادي الفلاح واضحا.. حين يؤكد عبد الهادي أن «الحل بالزراع».. ويقترح محمد أفندى أن ترسل القرية عريضة لوزارة الأشغال العمومية المسئولة عن الري.. ويقول عبد الهادي مستكبرا :

- هي الحكومة دى بتاعة عرايض! وينفس منطق برارو بطله «فونتمارا» للكاتب الإيطالى إيجنازيو سيلونى.. يرفض عبد الهادي وسيلة رجل الدين فى الدعاء للسماء :

هي الملايكة حتتزل لنا المية من السما ؟

يكون هم علوانى حارس الحقل أن يلح طول الوقت على الشيخ يوسف صاحب الدكان أن يعطيه ما يكفيه اليوم من الشاى والسكر .

بعد اتصالات غامضة بقصر محمود بيه يجمع العمدة وشيخ القرية الفلاحين ويضعون توقيعاتهم على ورقة لا يفهم أحد ما فيها .. نفس ما فعله زائر المساء الغامض على الدراجة فى «فونتمارا» حين جمع توقيعات الفلاحين على ورقة لا يقرأونها.. ولكن نتيجتها السينة تكون حين تصل الورقة إلى المدينة فيصبح لتوقيعات الفلاحين هذه معنى لا يقصده الفلاحون أنفسهم !

يبدأ تدفق الأحداث بسرعة.. ومن خلال كثير من التفاصيل التى تنقل أحيانا على إيقاع الفيلم فى الجزء الأول.. يكون يوسف شاهين قد أعطانا مفتاح الأحداث والشخصيات.. وعرفنا على أوجه الصراع فى القرية.. ويبدو طرف الصراع الآخر جاثما أمامنا باستمرار رغم أننا لا نراه: المدينة.. أننا نرى فقط طرفا منه متمثلا فى قصر محمود بيه وجيه الناحية.. فرغم أن القصر موجود غير بعيد عن القرية فإنه يبدو كجزء من القاهرة بكل ما يمثلته من بذخ واستغلال للفلاحين

من خلال مخالب العدة.

وتسرع حركة كاميرا يوسف شاهين وإيقاع صوره.. وهي تبدو صورا بانخة أحيانا ومزركشة بأكثر مما يحتمل يؤس القرية.. فنحن نرى خضرة شديدة الزهو.. وزرقة صافية في السماء وفي ماء التربة.. وما يديه يوسف شاهين دائما في أفلامه من عناية بتكوين الكادر جماليا عناية تبدو مبالغ فيها أحيانا إلى درجة الجمود.. الأمر الذي يبدو متناقضا مع ديناميكية الحركة في أفلامه دائما.. ويحيث تبدو كادرات القرية من خلف الأشجار وتحت السماء.. الزرقاء متناقضة مع قضية الفيلم الأساسية وهي يؤس الفلاحين.. أننا نرى وصيفة في إحدى اللقطات تذهب إلى علوان في الحقل فنرى زهرة صفراء كبيرة تملأ الكادر.. ونكتشف زهرات صفراء أخرى لا حصر لها في حقل عباد الشمس.. ويصرف النظر عما يمكن أن يعنيه اللون الأصفر أو لا يعنيه في هذا الموقف.. فقد بدأ وسيلة بصرية لاستخدام الألوان في موضوع لم تكن هناك ضرورة فنية ملحة لاستخدامها فيه .

وهذا التناقض بين جمال الصورة ويؤس القرية يفرضه لجوء مخرجينا دائما لتصوير أفلام الفلاحين في الفيوم .. حيث يقعون هناك في إغراء الطبيعة الجميلة التي لا يمكن للكاميرا أن تتجاهلها.. وإن كان واضحا بالطبع أن فلاحينا لا يعيشون كلهم في الفيوم.. وحتى بالنسبة لفلاحي الفيوم أنفسهم فإن حولهم ما يمكن تصويره غير النخيل والشجر والسماء الزرقاء التي قد لا يحس الفلاح نفسه بجمالها وهو غارق في كبحه اليومي.. ولكن هذا التناقض نفسه يبدو متعمدا في «الأرض» بالذات كما يقول عبد الرحمن الشرقاوي مؤلف الرواية.. الذي أكد لي أن هذا الجمال موجود بالفعل في قريته الحقيقية في المنوفية حيث تم تصوير بعض مشاهد الفيلم «فجزء من قيمة الفيلم الدرامية هو في هذا التناقض بين جمال الطبيعة ومعطيات الحياة والطبيعة والجو وفقر الناس وشقائهم.. وهذا موجود في صفحات كثيرة من القصة.. وعين عنه يوسف شاهين بشاعرية تجلت في أبو قردان الأبيض الزاهي بينما لا يجد الناس ماء للرى.. فإذا كان هناك تناقض فأتا مسئول عنه لائي كتبت صفحات عديدة في وصف الفجر والفلاحين يحاولون رى الأرض.. إن الطبيعة تشكل جزءاً من نوق الناس وأن لم يحسوا بها بحكم شقائهم.. ولكن مطلوب من المخرج كفن أن يعبر عنها.. وأجمل مناظر الفيلم كما رأيته مأخوذ من القصة نفسها.. وهو منظر أشجار الصفصاف على فرع من فروع النيل يمر بالقرية ».

ولكن الصور التي يقدمها يوسف شاهين من داخل بيوت الفلاحين - وبالذات بيت محمد أبو سويلم - تبدو صورا حقيقية لبيوت فلاحين حقيقية.. واستطاع رغم ذلك وبالتعاون مع مدير التصوير عبده نصر تحقيق قيم جمالية رائعة من إمكانيات هذه البيوت المحددة.. في لقطة من أسفل لحوش البيت وزوجة محمد أبو سويلم تنتظر والدخان يملأ أعلى الكادر كضباب يحجب الرؤية.

• الرحلة إلى القاهرة

وعندما تقرر القرية أن توفد محمد أفندى رجلها المثقف ليتفاوض مع السلطة فى القاهرة لمنع نزوح ملكية أرض الفلاحين من أجل أن يشق محمود بيه فوقها طريقا يمر أمام قصره.. يركب محمد أفندى الحمار .. وتودعه القرية كلها.. يحاول كل منهم أن يرسل معه شيئا لنويه فى القاهرة.. ويركض خلفه أخوه دياب الفلاح الذى يرعى أرضهما الصغيرة ويحتفظ بكل بدابة الفلاح وفحولته وغرائزه المباشرة.. وكل أعماقه الطيبة أيضا.. والذى مثله باقتدار الاكتشاف الجديد المثير : على الشريف. ويعلق الفيلم على رحلة محمد أفندى إلى القاهرة بأغنية وضعها على ألحانة بنات القرية أنفسهم عن محمد أفندى الذهاب إلى مصر بحصانه.. وتبدو الأغنية جميلة وساخرة حينما نرى أن الحصان هو مجرد حمار يلهث.. ويبدو صوت البنات جميلا ورائقا وغير مزعج.. وأفضل من أغنيات الكورال الأخرى التى تطلق بها على إسماعيل مؤلف الموسيقى على بعض مواقف الفيلم تعليقا بدا مفتعلا لأنه مهذب أو قاهرى وأقل صدقا من أغنية البنات عن سفر محمد أفندى التى كان يجب أن يجعلها على إسماعيل نمونجا لكل أغنيات الفيلم .

وتتابع الكاميرا رحلة محمد أفندى من القرية إلى محطة البندر فى بضع لقطات تبدو فيها نفس العناية بالكادر الجامد.. فتقدمه فى أحداها من وراء عربة يرتقال أصفر فى مقدمة الكادر.. والبائع واقف لا يجد ما يصنعه.. بينما حمار محمد أفندى يمشى فى الخلفية.. ولكننا نرى دياب فى إحدى التفصيلات الذكية وقد تعب من السير وراء حمار أخيه فى لقطات سريعة متتالية.. يجلس على الأرض ليخلع حذاءه ويفرغه من الطوب الذى تسال إلى.. ويسير حافيا أحيانا ليشكو من سخونة الأرض التى تحولت إلى نار . وفى المحطة يقدم حسن فؤاد كاتب السيناريو ويوسف شاهين المخرج ملاحظة بالغة العمق والدلالة.. حين يتأمل دياب أقراص الطعمية فى حلم حقيقى بالجنة.. ويهمس لأخيه فى رجاء وكأنه يطلب عمره كله :

– والنبي يا محمد أفندى أنا نفسى فى الطعمية السخنة والعيش القمحى !

وعندما يحقق حلمه – الذى لا يدركه إلا من عرف القرية – يأكل العيش والطعمية فى متعة خرافية ويهمس :

– ياما أنتو ممتعين نفسكوا يا أهل البندر !

وفى القاهرة نرى محمد أفندى يتحدث فى التليفون فى امرأة اللوكاندة. أن محاولته للاتصال «برئيس الوزراء شخصيا» كما وعد القرية تفشل تماما حين يضع فى زحام القاهرة وتنهال عليه عصى جنودها التى تفرق المظاهرات.. ويمسك محمد أبو سويلم قطعة جافة من طين الأرض التى منعت عنها المياه ويفركها :

– شايقين الأرض عطشانة إزاي يا رجاله .. فبين محمد أفندى .. فبين محمود بيه .. فبين

رئيس الوزراء؟

ويبينما تقول القرية لمحمود بيه إن حياتها هي الماء . يقول هو أن «السكة الزراعية حتمندن بلدكم .. انهيموا بقي...».. ويفشل لقاء محمد أفندى حتى مع السلطة الأصغر محمود بيه .. فاستبداء السلطات حتى الصغيرة منها.. لا يجدى.. ومنطق محمد أفندى مرفوض لأنه يصبر من مركز الضعيف.. وهو ينظر الى الخريطة التى يرسمها له محمود بيه للسكة الزراعية التى سيمدها أمام قصره.. وقبل أن يفهم محمد أفندى شيئاً تجيء السينما بكل قدرتها الرائعة على التعبير .. لتقول أشياء كثيرة فى لقطة واحدة : فنرى طبقاً يوضع على الخريطة .. ليغطى أرض الفلاحين !

ينخل الصراع طرف آخر.. ابن مهاجر من أبناء القرية : الشيخ حسونة الذى درس فى الأزهر وترك القرية وعاش الآن فى القاهرة.. حينما يسمع مأساة القرية من محمد أفندى يبدو رجلاً ثورياً.. فالحل عنده «أن تقف البلد كلها وقفة رجل واحد... وإلا يبقى مايفش فايدة». وتنتقل الكاميرا من لحظة الفجر فى القاهرة حيث يصلى الشيخ حسونة فى مسجد السلطان حسين.. إلى نفس لحظة الفجر فى القرية.. ومن مآذن القاهرة إلى طريق زراعى فى لحظة الشروق حيث تبدو السماء حمراء بدم مخنوق والفلاحون يمشون بماشيتهم إلى شقاء يوم جديد.. يسفكون فيه دم بعضهم فى نزاعهم على الماء.. حيث يقطع ديار وعبد الهادى حواجز الماء قبل أرض كل منهم .. وترتفع الهراوات ويسبح دم الرجلين.. وتفشل دعوة محمد أبو سويلم المحزنة «حتضيعوا نفسكم» .. وكما تتدلع خناقات القرية فى ثانية واحدة .. ينهال الفلاحون على بعضهم ضرباً.. لأنهم أعجز من أن يضربوا أحداً آخر.. وفى مشهد من أقوى مشاهد السينما المصرية على الإطلاق من حيث الصورة التى يبرع يوسف شاهين فى تقديمها دائماً كاستاذ فى رسم الحركة على الشاشة.. ومن حيث المضمون.. فالمعركة هنا ليست بين «الشميع» ومصايبه المخدرات.. بل حول قضية حقيقية ومصرية جداً: وهى نزاع الفلاحين على الماء .. ويبلغ المشهد الرائع نروته حين ترتفع صرخة امرأة: لقد وقعت البقرة فى الساقية.. هذا يحدث يوماً فى القرية.. ويترك عبد الهادى ديار وهو يكاد يمزقه أرباً.. ويترك كل الفلاحين بعضهم وتموت خلافاتهم فى ثانية أمام الخطر المشترك.. لا يهم بقرة من هذه التى وقعت فى الساقية.. ولكن البقرة كنز الفلاح.. ومصيبة أى منهم هى مصيبة الجميع.. وفى موقف يثير الدموع بالفعل يهرع الجميع بلا تفكير لإنقاذ البقرة.. ويهبط عبد الهادى إلى جوف الساقية ليرفع البقرة ويعاونه ديار.. هذا أيضاً يحدث يوماً فى القرية.. ورغم روعة الموقف سينمائياً وإنسانياً لا تبدو هناك نرة افتعال واحدة.. ويبلغ إخراج يوسف شاهين وتقطيعه للمشهد وتمثيل عزت العاليلى وعلى الشريف «دياب» قمته فى إعطاء موقف سينمائى على مستوى عالمى.

• ماذا بعد كرامة الرجل ؟

ويعد فشل «بعثة» محمد أفندى لمخاطبة المدينة يجد الفلاحون الحل فى صيحة عبد الهادى :

- اقطعوا الجسر بولاد .. دى مية رينا وميتنا .. مش مية الحكومة !
ويقطع الجسور وتتدفق المياه فى القنوات ويتحول كل ما كان جافا رماديا إلى أخضر ..
ويلخص محمد أبو سويلم مأساة الفلاحين كلها فى «أن الناس عايزة الأرض .. والأرض عايزة
الباشا .. والباشا عايز نهبه .. والنهبه هى احنا .. احنا الفقرا .. الى حكايتنا مع الباشا والحكومة
حكاية من قديم الأزمان».

ويبلغ العمدة بوليس المدينة بأسماء المحرضين على قطع الجسور : محمد أبو سويل وعبد
الهادى ودياب على رأس الجميع .. تقود وصيفة نساء المتهمين فى مظاهرة تهاجم بيت العمدة
وضربه فى موقف ساذج ومتكلف .. بينما فى قبو السجن يتعرض الفلاحون لأبشع أنواع التعذيب
بالنسبة لفلاح : يضغط الجنود على عبد الهادى ليقول : «أنا مرة» ويوضع رأس دياب فى جردل
ماء حتى يختنق .. ولكن أشبع ما يتعرض له محمد أبو سويلم أن يحلقوا له شاربه .. ويقدم يوسف
شاهين هذا الحدث القاطع بالنسبة لأى فلاح فى شكل سينمائى بالغ الدلالة .. فنرى فم محمود
المليجى فى لقطة قريبة جدا كلوز كبير والموس يجز شعيرات شاربه فى صرير مخيف .. وفى ايقاع
بطيء صامت ليحمل كل شراسة اللحظة وثقلها الباهظ على روح محمد أبو سويلم .. ثم يقدم لقطة
رائئة أخرى للقرية فى غياب رجالها .. لقطة واحدة أكدت عبقرية يوسف شاهين بالفعل كفنان
سينما عالمي : أحد شوارع القرية خاليا تماما من الحركة .. وكأن الناس اختفوا تحت الأرض من
فرط الخجل .. وشيء كالضباب الخفيف يملأ خلفية الكادر .. وفى الطرف الأيمن كلب يتسكع ..
ويضع سجاجات فى مقدمة الكادر .. ونسمع عواء ربح يبدو غير واقعى فى قرانا ولكنه يعطى
احساسا مطلوبيا بالوحشة .. ويقطع يوسف شاهين على زوجة محمد أبو سويلم فى فناء دارها
تنتظر فى حزن .. ثم تنطلق صيحة مفاجئة :

- الرجالة رجعوا من السجن .. ويتغير فجأة كل شيء .. تدب الحركة فى نفس الشارع الخالى
.. يجرى الكلب فرعا والسجاجات فى مقدمة الكادر .. ويظهر الأطفال فجأة من اليسار .. وتنشق
الأرض عن الناس .. ويجىء موكب الرجال العائدين بعد أن أطلق سراحهم .. يخفى محمد أبو
سويلم مكان شاربه المذهوب تحت وقع احساس كامل بالانسحاق :

- يفضل إيه اللبنى أنم لما تتهان كرامته ؟!

يعود الشيخ حسونة إلى القرية ليتابع قضيتها عن قرب .. ويعلم عبد الهادى أن الخفير عبد
العاظم ضرب وصيفة حين هاجمت العمدة .. ويصفعه عبد الهادى عدة صفعات وهو مستسلم فى
ندم غير منطقي وفى موقف يبدو شديد السذاجة ويمزج من التذلل يقول الخفير لعبد الهادى :

- اضربنى يا عبد الهادى .. اضربنى كمان .. أنا غلطان لك ..

ويذكرنا هذا المشهد بمشهد مماثل تماما فى فيلم آخر ليوسف شاهين حين يقول عمر
الشريف لعمدى غيث ابن عمه فى «صراع فى الوادي» وهو يعطيه بنقطة :

- أكلتني يا سليم .. أكلتني .. ؟

ويكتمل الافتعال حين نرى عبد الهادي يحتضن عبد العاطي بعد كل هذا الضرب وهو تعبير
ساذج عن صفاء عواطف الفلاحين ..
يدرك محمد أبو سويلم حقيقة العلاقة بين الحكومة الاقطاعية والانجليز الذين كانوا يحكمون
كل شيء حينذاك :

- الحكومة إيه والانجليز إيه .. ما هو كله سلسال واحد !

وتعود خضرة صعلوكه القرية لتبذر أحلامها المتواضعة في الحياة واللحمة والحب .. تعرض
على علواني أن يتزوجها .. فهو مثلها « لا أرض ولا مال ولا مصلحة » فهي تبدو هنا واعية بالمصالح
الحقيقية التي تربط عواطف الناس .. وحين تحس بما يمكن أن يشوب سمعتها نتيجة لامتهانها
بيع جسدها لتعيش تقول وكأنها تدين قيما أكبر : « ما اللي زبي في مصر عايشين في سزيات »
وهي تلح على علواني : « ماتتجوزني ياولة وتلمني » .. ولكن أحلام خضرة تموت .. تخفقها يدا
الشيخ شعبان مجنوب القرية الذي كان عميلا للعمدة والبيه .. وتحت ستاره الديني الذي يحمل
قيمة خاصة خادعة للفلاحين .. يوظف نفسه كأداة لخدمة الأجهزة التي تضغط على الفلاحين ..
ويكون هدف المؤامرة هو إلقاء ظل الجريمة على الجميع .. والهاء الفلاحين بها عن الالتفات للخطر
الأكبر .. حديد الزراعة الذي جاء لينتزعوا به أرضهم ويمدوا الطرق أمام قصر البيه .. ويترك قتل
خضرة ظله على القرية .. كأنما فجر مأساة الجميع وليس خضرة وحدها : « ياولاده ع الفقير يا
ولداه » ويرفض شيخ الجامع دفنها في مقبرته « استخسروا فيها شوية التراب اللي تتدفن فيهم ».

وتنفجر أزمة وصيفة نفسها .. فتحت ضغوط كل ما يحدث حولها تحس بالرغبة في الفرار ..
تجزم هدومها لتمشي « ارتاح من البلد والقر والبلاوي اللي أنا عايشة فيها دي » ولكن لا يبدو هذا
سببا كافيا في القرية لتهجرها إحدى بناتها .. فهو سبب يبدو وجوديا ويدعو لثورة بنت مثقفة ..
فالبنات في القرية تهرب لمشاكل أكثر إلحاحا ومباشرة .. ووصيفة لم تكن تعاني من شيء كما
قدمها لنا الفيلم على الأقل .. بل كانت على العكس مدللة ومرغوبة من الجميع وغير متعمقة تماما
في أحزان القرية إلا من خلال اعتقال أبيها .. ولكنها باستثناء ذلك كانت تتحرك على هامش
الأحداث لتلهب أحلام شبان القرية .. ورغم أداء نجوى إبراهيم لورها باقتدار ورغم مصيرية
وجهها الأصلية وطبيعية حركتها فقد كان شكلها يبدو متميزا تماما عن باقي القرية .. وكانت
ملاحمها مصقولة تماما وحواجبها مزججة ولم يستطع يوسف شاهين أن ينجو من مازق تقديم
« فلاحه السينما » التقليدية التي يقدمها الآخرون !

● ليس أبو سويلم وحده ..

- يصل حديد الزراعة ليرسم حدود الأرض المنزوعة .. وتواجه القرية أزمته الحقيقية .. فهاهو
التحدي الحقيقي يصلها من المدينة .. ويجمع الرجال ليلقي محمد أبو سويلم مونولوجا رائعا يحل

فيه أزمتمهم.. بل ربما ما هو أكبر من أزمتمهم :

«ماحدث مكوى فى البلد دى غير اللي مرمى فيها..» وهو يذكرهم بتضالهم القديم.. أيام أن جرت السلطة الفلاح المصرى ليحارب فى الشام فى صفوف الحلفاء.. ويموت فلاح الأرض السوداء ليفن فى تلج بلاد الغربية.. وأيام أن فجر هذا الفلاح غضبه فى ثورة ١٩ وحطم كل شيء وخلع حديد الأرض «كنا رجالة ووقفنا وقفة رجالة» ويبلغ الممثل العظيم محمود المليجى - بطل الفيلم الحقيقى الذى لعب فيه أروع أدواره.. وربما أروع أنوار السينما المصرية على الإطلاق وأخصبها وأحفظها بالأعماق - يبلغ القمة فى هذا المونولوج الذى يبذل من طوله نسبيا أداء المليجى الرائع وقوة كلماته : «وبعدين.. دلوقتى بقينا فين.. كل واحد شق طريقه ونسى الباقين .. أنت يا شيخ حسونة سبت البلد ورحت البنر عشان تاكل عيش البنر .. والشيخ يوسف فتح له دكان عشان يشد لقمة العيش من بصلة الفلاحين الغلابة .. وأنا ؟ .. أنا عايش كافى خيرى شرى.. صابر وساك..».

ولكن ما الحل الذى يقدمه محمد أبو سويلم لأزمة قريته ولما هو أكبر من أزمة قريته: «لازم نصحى من جديد.. لكن فين.. فين.. كانت أيام.. أيام زمان اللي ماتتتوضش.. كان عندنا مروة وقلب.. كنا رجالة .. كنا فخر البلد وشرفها وزينتها.. دلوقتى قاعدين نتكلم ونشكى ونولول زى النسوان.. اللي يقول بكره تتعدل.. واللى يقول الصبر طيب.. واللى يقول أى كلام .. واللى مايعرفش يقول إيه .. نايمين فى كلام.. قايمين فى كلام.. عايشين فى كلام.. حياتنا بقت كلام فى كلام..».

تضع كلمات محمد أبو سويلم كل رجل فى مواجهة نفسه.. تصبح لعبة الكلام غير مجدية بعد طول الكلام.. ولابد من الفعل.. أن يقول الرجل كلمته ويفعلها.. وعندما يقول عبد الهادى إنه سيلقى حديد الزراعة فى التربة فانه يفعلها فوراً.. ويلقى بالشيوخ شعبان المجنوب قاتل خضرة والذى يحاول أن يعترض طريق ثورة الفلاحين وقد أصبح جزءاً من السلطة.. وعندما سمع العمدة أنهم ألقوا الحديد فى التربة «طب ساكت». مات من فرط الرعب.. أو الدهشة.. ونزى وجه وصيفة وراء قضبان ضريح سيدى رمضان تصرع له.. ويحىء عبد الهادى ويضع يده الكبيرة على يدها البيضاء فى لقطة كبيرة توحى بالعاطفة وبالأمان.. ولا تقف السلطة ساكنة بالطبع أمام تمرّد الفلاحين المذهل .. فترسل قوات الهجانة لتفرض الرعب على القرية.. نرى ظل جمل أحد رجال الهجانة على بيوت القرية فى لقطة معبرة عن الموقف كله.. ورغم أوامر قائد الهجانة الصارمة بأن «كل واحد يلزم داره» فاننا نبدأ نلمس ظلاً من التعاطف يمكن أن ينشأ بين الفلاحين وجنود الهجانة السمر أنفسهم الذين تخفى ملامحهم الغليظة قلوباً إنسانية .. فرواية الشرقاوى وسيناريو حسن فؤاد يؤكدان بوعى أنهم وإن كانوا أدوات السلطة إلا أنهم ضحاياها أيضاً يخضعون لنفس قهر الفلاحين..

وهكذا ترى محمد أبو سويلم يأخذ سيجارة من الجندي الأسمر .. ويقدم له الشاي الذي كان سيشره .. ويسأله في لحظة صفاء :

- تفكر الكرياج حيظلى الواحد ينخ ؟

ويقول الجندي الأسمر : فيه ظروف الواحد يسكت أو يموت !

- يبقى يموت !

● شراء الشيخ حسونة وآخرين

وبينما يحلم محمد أبو سويلم بعودة الصفاء القديم حيث كان «مقيش أحسن من الشاي بالليل في الغيط واحنا قاعدين قدام الراكية والقطن مزهرة على الشجرة» .

يقول محمود بيه وهو يشير في قصره إلى فنان يرسم لوحة :

- شوف يا محمد أفندي أد أيه الفنان يقدر يعبر عن الجسم البشرى .. ؟

ويقول محمد أفندي الذي لم يياس بعد من أولى الأمر :

- فنان أيه يا محمود بيه .. احنا عندنا ناس مش لاقية تاكل !

- ازاي الكلام ده .. آمال الحكومة راحت فين والناس الطيبين راحوا فين !؟

وعندما يذهب الشيخ حسونة بنوره محاولا إقناع محمود بيه بالعمل عن نزع أرض الفلاحين ليعد عليها طريقه .. يحاول أن يفره :

- الطريق ده حيوصل المدينة ليلدكم.. أفهم بقى يا شيخ حسونة.. انت راجل متعلم مش فلاح؟ ويعدده بأنه سيستثنى أرضه من نزع ملكيتها.. وعندما لا يقول الشيخ حسونة شيئاً.. نفهم أنه باع القضية مقابل أرضه الخاصة.. ولكنه لا يستطيع أن يقتنع الفلاحين بأن «هذه هي سنة الحياة».. فقد كانوا يدركون بوعيهم الفطري أنها على العكس «سنة الحكومة والانجليز»..

ويبيع الشيخ يوسف بقال القرية الذي كان ثوريا هو الآخر في الماضي.. يبيع شيئاً آخر غير الشاي والصابون.. مقابل وعد بأن يصبح عمدة ينتقل الى المعسكر الآخر.. تهبط قوة من الجنود لتؤدب القرية بعد أن تهاون الهجاة مع الفلاحين.. ويخلع الخفير عبد العاطى طربوشه - رمز السلطة - ويلقيه على الأرض وينضم الى معسكره الحقيقي مع الفلاحين.. ويقبل بعض الاجراء الذين لا يملكون شيئاً أن يعملوا في زرع حديد الزراعية لكي ياكلوا.. ونرى الحديد يكتسح الأرض ويجرف شجيرات القطن كأن السلطة تقهر الأرض في تعبير سينمائي واعي.. ويضرب الشاويش عبد الله قائد الهجاة المأمور حينما يحاول اهانتته.. ويودع الفلاحون قوة الهجاة وداعا حارا بعد أن اكتشف الجميع وحدة المعاناة لقهر واحد.. وفي صورة إنسانية جميلة نرى علوانى الصعلوك الذي ظل يستجدي الشاي والسكر طول الوقت.. يعطيهما للشاويش عبد الله كهنية.. ولا يعضى الشاويش عبد الله من القرية قبل أن يمد يده مصافحا محمد أبو سويلم.. رمز قرية لم تحن رأسها !

فى نفس الوقت تكون «حال دكان الشيخ يوسف مشيت شوية» بعد أن بدأ يبيع للعاكر نقدا ويرفض البيع للفلاحين بالمقايضة.. «والله واشتقلت فى السمين يا شيخ يوسف عشان الفضة اللي بترن» بينما يدافع الشيخ يوسف عن نفسه فى وجه القرية بأنه أصبح كبيرا ولم يخلف ولدا يعزق له الأرض «ماحدش بيدور إلا على مصلحته حتى أكبرها كبير»..

يبدو الفلاحون فى النهاية وقد حوصروا.. شيوخهم الكبار أعلنوا التوبة وباعوا أنفسهم بمكاسب رخيصة .. والعسكر يملأ الأرض.. وحديد الزراعة يحاصرههم.. ويقررون أن يجمعوا محصول قطنهم الأخير.. ولكن هذه اللحظة المحزنة تصبح شيئا مضحكا حينما نسمع الكورس يغنى فى مرج «نورت يا قطن النيل».. ونرى عبد الهادى بيتسم لوصيفة فى سعادة .. ولكن تنفض هراوات العسكر على أجساد الفلاحين الذين يقاومون لآخر نفس قبل أن ينكسروا مؤقتا .. ويسحبون محمد أبو سويلم ضمير قرية كاملة على الأرض.. ويجعل يوسف شاهين من هذه الصورة الثابتة لبدين تشبثان بالأرض نهاية لفيلمه .. فانها لقطة تلخص فيلما كاملا .. ولكنها ليست نهاية كفاح فلاحين ان يرفعوا أيديهم أبدا عن الأرض !

● الإخراج : يوسف شاهين

فى السطور القليلة التى كتبها جورج سانول عن مصر فى تاريخه العظيم للفن السينمائى.. يقول : «ويعد سقوط فاروق تكونت شخصيتان شائقتان : يوسف شاهين الشاب العائد من هولويود وصالح أبو سيف المتأثر بالمخرجين الانجلو ساكسون .. وقد ترك الاثنان الاستديو الى الهواء الطلق وعبرا بمقدرة عن يؤس الفلاحين فى خلفية الأحداث.. وقضحا سيطرة اقطاع الباشوات فى «صراع فى الوادى» و«الشيطان» عام ٥٤ .. وكانت السينما المصرية ترمى أحيانا عن الإبتعاد عن الشكل الهوليويودى لتلتفت على استحياء نحو الواقع الوطنى » .

وعندما شاهد الناقد الفرنسى جان لوى بورى فيلم «الأرض» فى مؤتمر المائدة المستديرة السادس فى بيروت فى أواخر العام الماضى كتب فى عدد ١٠ نوفمبر من «نوفيل أوبزرفاتير» : «كنت أعرف أغلب أفلام المخرج المصرى يوسف شاهين اذ شاهدتها فى سينماتيك مدينة الجزائر (فى نفس الوقت الذى يقدم نادى سينما القاهرة فيلم «الأرض» لأول مرة يقيم سينماتيك باريس أسبوعا لأفلام يوسف شاهين) وفيلم «الأرض» هو آخر أفلامه لأن إخراجة تم فى سنة ٦٩ .. وهو يعبر عن ازدهار مخرجه الشامل .. لقد أحسست وأنا فى القاعة الصغيرة للمركز العربى للسينما فى بيروت.. بنفس الانفعالات التى خالجتى وأنا فى القاعة الكبرى لسراى مهرجان كان حيث شاهدت فيلم «أنثريه روبليف» .. كنت واثقا تماما من أنى أشاهد أية فنية .. وأنه ليس هناك ما يدعو الى انتظار تصديق الزمن على هذا الحكم .. لكى أعلنه... » .

«استلهم يوسف شاهين أحداث رواية لعبد الرحمن الشراقوى مشهورة فى البلاد العربية وحافظ على تراثها الرومانسى من حيث الزمن وتعدد الشخصيات.. ونسج قصة عريضة ملتوية

ومرنة ولكن ليست غامضة.. فالشئ الرائع أن يكون السرد غنيا باستمرار مع احتفاظه بالوضوح.. «فالأرض تثير اهتمامنا بمصير العديد من النماذج المختلفة والمتباينة التي تقترب أحيانا منا ثم تبعد لتتلاشى ثم تعود إلينا من جديد حسب المصادفات الحقيقية للحياة».

ويكفى منظر واحد ولقطتان وثلاث جمل حوار لكي تتحدد تماما شخصية فلاح معين بكل كثافتها وتفريدها المباشر.. والمواقف الفكاهة والعنفوان تمتزج بالمأساة والرق في حرية متناهية.. وامجابنا بها لا يأتى من كونها تفاصيل لعادات محلية خاصة بل عن طريق الوحي الإنسانى.. فهذه «الأرض» يمكن أن تكون فى مقاطعة «يوس» أو «بريتانيا».. واليد التي تنشب أظافرها فى اللقطة الأخيرة فى الأرض هى القبضة الدامية التى يتشبث بها الفلاح عندما تنتزع منه أرضه.. ومن الممكن أن تكون هذه اليد لأى فلاح فى العالم لأن الأرض هى الحياة والحب بالنسبة له ..

« وتتأغمق المشاهد فى ملحمة كبيرة تفيض بروح غنائية ذات تأثير نادر.. أبعد ما تكون عن تلك المشاهد الريفية التقليدية المصحوبة بالموسيقى.. فالوجوه المتراخمة والتصرفات المتباينة والتلقائية لا تشوش على الخط العام للفيلم.. وهو خط الدراما الجماعية لقرية مهددة فى وجودها لأنها مهددة بمنع الماء عنها لتسلب أرضها ..

« أننا بصدد مأساة وقعت فى إطار تاريخى محدد.. فالملك لا يزال يتولى العرش فى مصر والانجليز يحكمون والفلاحون واقعون تحت سيطرة الاقطاع.. ولكن يوسف شاهين يدمونا الى تخلي حدود هذا الإطار التاريخي بفضل روحه الدافقة وبراءة وصديق شخصياته.. ففى هذه الرواية مزيج من الحب والحقد .. والخيانة والشجاعة.. والخضوع والثورة.. الحياة والموت.. من صميم الواقع الإنسانى على مستوى الكون.. «أن هذه القصيدة الشعرية العربية عن الريف هى قصيدة عصرنا .. لأن الأعمال والأيام لا تنفصل فيها عن المعارك التى تتطلبها كرامة الإنسان.. ففى اللحظة التى تتراجع فيها المصائر الفردية لتلتقى من جديد وتتصهر فى انطلاقة واحدة رغم تعدد مظاهرها .. يعثر يوسف شاهين على تلك اللهجة التى تذكرنا بالسينما الروسية فى عصر عظمتها..».

« ماذا عن الألوان ؟ .. ألوان معبرة جميلة جدا وخضرة يانعة إلى حد غير معقول.. إنها ألوان الحياة .. والأخضر يتدرج إلى الرمادى عندما يحل الجفاف والموت.. والموسيقى جميلة جدا تتطلق وسطها أغاني جموع الرجال عندما نكون بصدد حياة القرية كلها.. وليس أبطال القصة وحدهم..».

وعندما سألت عبد الرحمن الشرقوى مؤلف «الأرض» التى استلهمها من واقع قريته الدلاتون منوفية.. عن رأيه فى تناول يوسف شاهين لها سينمائيا وهو المثقف العائد من هوليوود .. ومدى مصرية إحساسه بقضية فلاحين كهذه قال :

— إحساس يوسف شاهين بالأرض إحساس مصرى جداً.. ولا يمكن أن يعطى فنان هذه

الإيماءات إلا من خلال فهم عميق بالقضية التي يعالجها.. وفى «باب الحديد» مثلاً عالج يوسف شاهين قطاعاً من الحياة المصرية الصميمة.. ومن خلال تجربتي فى العمل معه فى سيناريو صلاح الدين وارتباطى به أثناء العمل أحسست أنه مخرج موهوب وخالق ومخلص جداً وإحساسه مرفف.. وعندما عملت معه أثناء تحضير «الأرض» أحسست بأن انفعالاته بالمشكلة انفعالات إنسان فاهم وصديق الصب بها.. وأن كل عواطفه وإحساساته وتكوينه وحتى تشكيلة نفسه تكوين مصرى أصيل.. وعلى من يقولون بغير هذا إن يدرسوا صدى «الأرض» فى أرساط المثقفين.. وبالذات الذين من أصل ريفى ويعرفون الفلاحين جيداً.. وسيجدون أن هذا الصدى يدل على أن المخرج يفهم القضية ويشعر بالشخصيات ..

وأسأل حسن فؤاد كاتب سيناريو «الأرض» عن انطباعه عن يوسف شاهين من خلال تجربة العمل معه.. فيقول :

– يوسف شاهين رجل يعلم ما يفعل .. فنان متمكن من كافة تفاصيل العمل السينمائى.. قائد ممتاز للمجموعة التى تعمل معه حتى لو بلغت المئات سواء من الممثلين أو الفنيين.. عنده حس تشكلى مرتفع نتيجة تنويعه الحقيقى للفنون التشكيلية بمدارسها المختلفة.. اختلفت معه فى البداية ثم أحببته جداً.. وكنا متفاهمين فى العمل وكل تعديل أو إضافة فى السيناريو تمت باقتناع الطرفين.. وكان هذا الاقتناع يتطلب وقتاً طويلاً أحياناً حتى ننتهى إلى رأى.. من مميزات يوسف شاهين الشخصية حبه الشديد لعمله.. فهو لا يحيا إلا له وهو كل شيء فى حياته.. حتى لحظات المتعة هى من خلال العمل.. ويوسف شاهين يفيد كل من يعمل معه ويستفيد من كل من يعمل معه.. وهذه هى السمة التى يجب أن تتوفر فى الفنان وخاصة فى المخرج باعتباره يتحدث لغة واحدة متكاملة جمعت مفرداتها من مصادر مختلفة ! .. لقد تذكرت بعد عملى مع يوسف فى «الأرض» أننى كنت الوحيد الذى تحمس لفيلمه «باب الحديد» عندما عرض عام ٥٤ .. بينما هاجمه الجميع .. ولم أكن وقتها أعرف يوسف شاهين .. وبعد خمس سنوات فاز الفيلم بجائزة دولية.. وبدأت أعرف يوسف شاهين وأحبه !

حوار عن « الأرض »

لم يكن نبض رواية عبد الرحمن الشرقاوي « الأرض » قد خفت منذ أن نشرها سلسلة عام ١٩٥٢ حتى الآن.. فقد كان نبضها هو نفس نبض الفلاح المصرى المقيى فى مواجهته اليومية لقوى عاتية ظلت تقهره طويلا وتسرق منه اللقمة وقطرة الماء.. وظل هو يقاوم فى استماتة.. يخفض رأسه مرة ويرفعها مرة ولكن أصابعه تتشبث دائما بالأرض حتى وهى تدمى، وكانت « الأرض » حينما نشرت كشفت ألبيا باهرا.. يحمل رؤية فلاح خشنة، وغير مزوقة.. لقضية الفلاحين.. وكسهم وحيم وموتهم من أجل الأرض !

ولم تكن « الأرض » قد فقدت شيئا من بريقها الفنى أو الموضوعى كأحد أهم الأعمال فى تاريخنا الروائى.. عندما أعاد حسن هؤاد رسم شخصياتها وأحداثها مرة أخرى فى شكل سيناريو.. مستخدما لأول مرة ألواته كفنان سينما.. وكان قد استخدم فرشاته كرسام فى نقل نفس الشخصيات الى الورق.. فى تلك الأيام البعيدة منذ ١٦ سنة.. عندما كان يرسم الرواية وهى تنشر مسلسلة فى جريدة يومية.. ثم وهى تصدر عام ١٩٥٤ فى كتاب يعتبره عبد الرحمن الشرقاوي - الآن - فى نظرة الى الماضى أكثر نضجا.. وأن تكن أقل فتوة !.. « رؤية فكرية أساسا وليست انفعالية لعلاقة الفلاح بأرضه.. التى تتحدد على أساسها كل علاقاته الإنسانية والعاطفية الأخرى... » .

● أسأله : هل تغيرت رؤيتك هذه مع السنين ؟

- لا .. الذى تغير فى الفيلم هو نظرتي للاقطاع الذى قديمه كشخصية عظيمة.. فى الرواية كنت أرى أن الظلم ليس مرتبطا أساسا بالاقطاع فقط .. وإذلك كان الاقطاعى يلبس جلابية عادية وفى الرواية أيضا باشا لا يظهر فى الفيلم .. ولكنه يحوم حول الأحداث كالظل.. يمكن أقل من ١٠٠ فدان وهو الذى من أجله يشق الطريق الزراعى فى أرض الفلاحين.. وفى الفيلم رأوا أن يجسّدوا الرجلين فى شخصية واحدة.. وكنت قد حاولت أن أقدم الباشا كسياسى قديم. وليس النموذج النمطى للاقطاع.. فالأنماط التى ألفها الألب الفنى المصرى أنماط تقليدية وصارخة الافتعال والبعد عن الواقع .. ومن هنا فهى لا تحمل نبضا حقيقيا ولا يمكن أن تمثل شيئا أو

تؤدي وظيفة الفن : وهى اثارته الى فكر أو انفعال أو عمل شيء .. وفى كل أعمالنا الفنية نموذج للفلاح الأبله أو اللئيم الذى يضحك عليه رجال المدينة أو أبناء الطبقة المتوسطة .. الطيبون من الفنانين يضعونه فى مواجهة عدوه التقليدى : رجل شرس أقرب الى نموذج اليهودى التقليدى ويحاول أن ينتهك حقوق الفلاحين وأعراضهم .. وهى شخصيات مسطحة لا عمق لها ولا نصادفها فى الواقع بينما أعداء الفلاحين يخالطونهم ويعيشون معهم.. والفرق بينهم هو فرق فى درجة الملكية وبالتالي فى اصطدام المصالح وتناقضها .. أى هو فى كلمة : اختلاف فى الانتماء الطبقي .

● ما هو ان نصيب الأحداث التى سجلتها فى الرواية .. من الحقيقة التى عشتها كفلاح فى «اللاتون» مركز شيبين الكوم منوفية ؟

- عندما كنت أنشر الرواية فى احدى الصحف اليومية عام ٥٣ وصلتني خطابات عتاب عديدة جدا من بلدنا .. كثيرون هناك تصوروا أنني أعنيهم.. وخاف مدير توزيع الجريدة من هذه الحكاية فنشر فى بروز يؤكد أن شخصيات الرواية من خيال المؤلف ! ..

وعندما صور يوسف شاهين بعض مشاهد الفيلم فى نفس المكان تقدم منه كثيرون من أهل البلد يؤكدون له : أنا عبد الهادى .. أنا دياب .. وأنهم أبطال الرواية الحقيقيون .. وأنا لم أسجل فى الرواية واقعا عشته .. ولكنى استلهمته بالتأكيد.. وليس ضروريا أن تكون الحوادث بالتحديد قد حدثت .. ولكن كان ممكنا أن تحدث.. وهو ليس واقع قريتي بالتحديد أيضا .. بل واقع الاقليم أو المنطقة لأنها قري متجاورة وعلى علاقات، ومشكلة قرية هى مشكلة عشر قرى!.. ولكن الحادثة الرئيسية فى الفيلم وهى شق الطريق الزراعى حادثة حقيقية.. فالباشا أراد بالفعل أن يحول الطريق أمام قصره على حساب أرض الفلاحين .. وعلى حساب الطريق الطبيعى وهو جسر النيل .. ولم تكن ملكية الباشا تزيد على ٣٠ أو ٤٠ فدانا ولكنه كان باشا مهما كزعيم من زعماء حزب الشعب الذى كان معارضا للوفد ولمصالح الفلاحين والبورجوازية الوطنية التى كانت مصالحها تتعارض مع مصالح كبار الملاك والاقطاعيين والرأسمالية الكبيرة.. فالحادثة فى الفيلم حقيقية أذن فى خطها العريض.. والباقي استلهم أو استقرأ لحركة الواقع وليس تسجيلا لها .. لأن الفن ليس عملية اخبارية !

● ما الذى يمثله «عبد الهادى» فى روايتك .. أعرق من أبعاد شخصيته القروية المجردة ؟

- عبد الهادى يمثل شخصية الفلاح المصرى الراض.. المحب جدا لأرضه.. ومن هذا الحب تنشأ كل قيمه.. وهو يلخص علاقته بالأرض فى أنه ما دام يزرعها فلا بد أن يأخذ ثمرتها.. وهذا هو العدل.. وحتى أسلوبه فى الرفض ينفجر من حبه الشديد للأرض وللعدالة .. وهو أسلوب سوى.. ومن هنا فهو يرفض أى صورة من صور القهر ويقاومها بوسيلته.. وهى العصا والفأس .. وفلسفته هذه عميقة بقر ما هى بسيطة.. أى أنه يؤمن بما يمكن أن يسميه فلاسفة السياسة

والفكر الاقتصادي «بالارتباط الطبقي» أو «وحدة المصلحة الاقتصادية».. ويؤمن بتجربته البسيطة: أن أى ضرر يلحق بفلاح فى القرية هو ضرر له أيضا .. وأن مصلحتهما واحدة.. وشخصية عبد الهادى نموذج يتكرر بشكل أو بآخر لأن فيه العمومية الكبيرة والخصوصية المحددة..

● ولكن ألم تقدم شخصية عبد الهادى بكثير من التناقض .. بمعنى أن قدر الايجابية فيه كان أكثر من السلبية والتواكل .. بحيث يصبح شخصية «فنية» أكثر منها واقعية؟

- قدمت إلى جانب عبد الهادى نماذج سلبية أخرى ولكن بلا تواكل .. فما تعتبره تواكلا هو يأس من ميراث الضغط الشديد طوال قرون يتحول الى مقاومة سلبية.. وهى أنجح حركات المقاومة فى أوساط الفلاحين.. فى الرواية مثلا كان أحد نماذجها مقاطعة الانتخابات ... فعندما يتولد داخل الفلاحين تيار ايجابى تتحول المقاومة الى مجرد رفض.. وإذا تحول هذا الرفض الى مقاومة ايجابية ستجدد دائما تيارا كالتوفان ...

● فى آخر لقطات الفيلم رأينا محمد أبو سويلم يموت ويدها تتشبشان بالأرض.. ماذا انش عن مصير قضية الفلاحين ؟

- القضية لم تحل .. والكفاح مفتوح .. وأمام الفلاحين أن يناضلوا وأن يحولوا الخسائر إلى مكاسب ويملكون القدرة على السيطرة على واقعهم ويبدؤا مرحلة جديدة من الكفاح .. لقد دفعوا الثمن كما رأينا وعليهم أن يستمروا فى النضال .

● هناك يضع خيوط فى نسج «الأرض» متشابهة مع بعض الأعمال الروائية العالية . جمع توافيعات الفلاحين على عرائض يجهلونها. وشخصية عبد الهادى نفسه.. تكاد تنطبق على نماذج روائية أخرى.. فهل يرجع هذا الى أن قضية كفاح الفلاحين من أجل الأرض قضية واحدة فى كل العالم ؟

- ليس تماما.. فقضية الفلاحين قضية مصرية وطنية ولم يكتبها أحد بعد وتحتاج لآلاف الكتاب.. والفلاح المصرى له خصائص اقليمية جدا . وهى أيضا انسانية .. ولكن واقع الفلاح المصرى منبع لا ينفذ للكتاب .. وهم ليسوا فى حاجة لأن يستلهموا أديبا أخرى.. بل على العكس لو أتبع لمصر أدب عميق وعريض متعدد الأشكال يعبر عن الفلاحين ويترجم الى لغات العالم فيكون منبعا يستلهمه الكتاب الآخرون .. والظروف التاريخية التى كونت شخصية الفلاح المصرى لم يمر بها أى فلاح فى العالم وهى متميزة عن ظروف أى فلاح فى العالم ..

● كيف نتوقع أن يستقبل الفلاحون فيلم «الأرض»؟

- الفلاحين مايشوفوش سينما.. وسيلتهم لرؤية العالم هى الراديو .. مرة سألت فلاحا عن نجمة سينما مشهورة جدا .. قال لى أنه لا يعرفها... سألت أهل البلد كلها . اكتشفت أن ٩٩٪ منهم لا يعرفونها.. وربما كان هذا من حسن حظهم لكيلا يروا السينما القبيحة .. وعندما تنتشر السينما فى القرية فأرجو أن تصل للفلاحين بقيم أصبق وفن أنظف... فالخطر أن ترسل لهم فيلم

مش بتاعهم .. فهمة السينما هي تكوين وجدان الناس وتهذيبهم أو حتى أمتاعهم بشكل نظيف.. ولكن المنتج في ذهنه مقترح المدينة فقط .. وتصوري كأن الرسالة الموضوعية للسينما أنها «شعر الشعب» .. أى التعبير الفني عن الشعب في أوسع مجاله.. وهذه السينما غير موجودة.. والموجود دائما نظرة تجارية حقيقية لأنها تهتم بالمدينة فقط .. وحتى بطبقة معينة من المدينة :

حسن فؤاد : في كل مناشيء من «أبو سويلم»

● ويحثنا عن الرؤية السينمائية لعمل أدبي.. سألت حسن فؤاد عن أسلوبه في التعامل مع «الأرض» كسيناريو .. بعد أن تعامل معها مرة من قبل كرسام.. كان عليه هذه المرة أن يحول رسومه الى شخصيات حية تتحرك والى صور للقرية وأرض حقيقية.. وأن يركز خطوط الشراوى المتشابكة في حزمة واحدة تحتفظ بكل عمق وحيوية الرواية وحركاتها الدائبة .. ولقد كان تحديا صعبا بالنسبة لفنان مثل حسن فؤاد.. أن يكتشف قدرته السينمائية لأول مرة في عمل صعب كهذا .. ولا يدع رغم ذلك شيئا يفلت منه وأن يصنع من الرواية فيلما على نفس المستوى .. وربما أعيق.. لأنه يحول الكلمة المكتوبة الى نبض يتحرك .

● وقال لى حسن فؤاد أنه حاول في كتابته لسيناريو وحوار الأرض أن يلتزم بثلاثة أسس :

المحافظة على روح النص أكثر من حرفيته لأن مقتضيات السينما مختلفة عن الأدب... وبالنسبة «للأرض» بالذات فإن حدثا واحد من الرواية يصلح موضوعا لفيلم مستقل .. ودراسة روح النص هي أهم خطوة في تحويل النص الأدبي إلى سينما دون اخلال بالأصل..

حاولت تركيز الأحداث والأشخاص من حيث الحجم بما يتناسب مع مضمون القصة نفسها .. فالبطل في فيلم «الأرض» هو الأرض نفسها .. وضحية هذه القضية الأولى هو محمد أبو سويلم وهو رمز لجميع الفلاحين في القرية المصرية قديما وحديثا تتمثل فيه صفاتهم الموروثة التي لا تتغير وسلوكهم الموحد أمام الأحداث .. وحول أبو سويلم بقية الأبطال تدور في نفس الفلك .. حاولت اختصارهم في السيناريو الى الحد اللائق لامكانيات الفيلم .. بحيث أقيمت على حوالى ١٤ شخصية بعد اضافة رصيد بعض الشخصيات الى شخصيات أخرى دون اخلال بالبناء الأساسى .. وحدنا مثلا شخصية البية والباشا في شخصية واحدة هي رمز للاقطاعى المرتبط بالسلطة .. والبقرة التي سقطت في الساقية كانت في الأصل بقرة أبو مسعود .. فجعلناها في الفيلم بقرة أبو سويلم نفسه لكي تغنى هذه الفجوة من مأساة أبو سويلم.. وباطبع فان الفيلم كمخلوق جديد منتزع أوصاله من عمل فنى آخر ، كان يتطلب من الاضافات ما يجعله مخلوقا متوازنا متناسبا مع مقومات الفن السينمائى ..

● قلت لحسن فؤاد : المعروف أن أحداث القضية وقعت عام ٣٢ .. ولكن ألم يكن في ذهنك شيء من ظروف عام ١٩٦٩ وأنت تعيد خلق القصة في فيلم ؟

- كانت هذه بالضبط هي المشكلة الثالثة التي واجهتها لكي نعرض هذه الرواية اليوم وفي

السينما بالذات .. فقد كان حتماً أن نعطيها مدلولاً يتناسب مع أحاسيس الناس العامة في ظروفنا الراهنة. ففي السيناريو والحوار حدث نوع من تصعيد القضية وتعميمها بما يشبع في الناس ظمناً لهم القيم المبدئية التي تؤكد معاني الشجاعة والبطولة والثبات على المواقف حتى النهاية.. وأن على الإنسان أن يدافع عن أرضه حتى الموت .. وهذا النوع من البطولة موجود أصلاً في الرواية ولكنه موزع على عديد من الشخصيات وكان لابد من تكثيفه في الفيلم ليلائم حاجة الناس إلى هذا النوع من البطل الذي يقول لا ، ويرى أن الكرامة هي أهم ما يجب أن يحتفظ به الإنسان في الحياة .. البطل الذي لا يتنازل ..

● لقد كان واضحاً في علاجك للشخصيات اهتمامك المركز بمحمد أبو سويلم؟..

– بالطبع .. لأن هذه الشخصية تخاطب في الناس شيئاً هاماً .. فكل منا فيه شيء من محمد أبو سويلم – وهذا هو سر عظمة هذا الدور أداء وإخراجاً – فكل منا في معركة على المستوى الخاص والعام... وكل منا يتشبث بقطعة أرض أمام أعداء يحاولون انتزاعها .. وقد تكون هذه الأرض عملاً أو حباً أو أي علاقة عاطفية ..

يوسف شاهين : ظلت ثماني سنوات أفكر في «الأرض» .

في ذهني وأنا أقابل يوسف شاهين بمجرد عودته من باريس حيث أقاموا أسبوعاً لأفلامه في السينماتيك .. كان تسأل واحد .. أعلم جيداً أنه يدور في ذهن الجميع .. لماذا «الأرض» بالذات ؟ لماذا عمل مصري تماماً كهذا يتحدث عن الفلاحين ويفocus معهم في الطين في كفاحهم اليومي ضد الإقطاع وضد السلطة ؟

والذين يضعون في ذهنهم تصورهم الخاص عن يوسف شاهين : أنه يواجه يتحدث لغة أجنبية.. هم الذين اندهشوا عندما أخرج الأرض.. أما أنا فلم اندهش لأنني كنت أعرف يوسف شاهين جيداً واهم ما تقوله أفلامه جيداً أيضاً .. وكنت أعرف أن المصرية ليست لهجة ولكنها شيء في القلب... وفي الرأس أيضاً .. ومن هنا فاني انتظر من يوسف شاهين بعد ذلك فيلماً أكثر ثورية !

ومع ذلك فقد أردت من البداية أن أريح نفسي وأريح الناس وسألته :

● لماذا «الأرض» بالذات ؟ ومن الذي اختارها لك .. أو اختارك لها ؟

قال : الحقيقة أنا لم اختر «الأرض».. وعلى رضا رشحها لي منذ ثماني سنوات عندما كنت أخرج «جميلة».. وقرأت الرواية على الفور ومن يومها وطوال تلك السنوات أخرجت أكثر من فيلم ولكني لم استطع أن أخرج «الأرض» من رأسي .. ستدهش لو قلت لك أنني فكرت في أن أخرجها في فيلم موسيقي.. الذي عطلني هو البحث عن الشكل السينمائي المناسب.. فالأحداث في الرواية عديدة جداً والشخصيات لا حصر لها.. وأعجبتني جداً أن الرواية مكتوبة بشكل حديث.. الصلوة

أو « التمية » ليست واضحة .. واحساس الشخصيات وتفصيلها النفساني متروك للقارئ.. صحيح ضابقتى بعض التكرار والتوسع ولكن الذى أسرنى أكثر هو رائحة الأرض نفسها .. ويضع التقاليد التى لم أكن أعرفها من قبل ودرستها بعد هذا .. وكانت هذه التفاصيل الريفية ملونة بما فيه الكفاية .

● قد يبدو هذا غريبا لمن لا يعرفونك جيدا .. وهو يؤدى الى سؤال عن حجم «الفلاح» الذى

فيك؟

– شوف .. الناس الذين أثاروا حكاية الفلاح هذه ينظرون نظرة مترفة للفلاح .. فهم يندهشون جدا أن يحاول مثقف أن يفهم الفلاح .. الفلاح ليس أقل منهم إطلاقا بنظرهم المتعالية .. الفلاح بنى آدم زى زيه .. بس كده ببساطة .. ومكوناته النفسية وواقعه تقترب من أى انسان فى الدنيا لأنه ليس قابما من كوكب آخر .. بل ربما هو أنقى وفضائله تظهر أكثر ... وما يميزه عن أهل المدن الكبيرة هو نظرتة المباشرة للحياة وبعده عن الشخصية المزبوجة المفتعلة التى يضطر انسان المدينة أن يعيش بها ليخفى حقيقته ..

● قلت أنك وجدت نفسك فى بعض شخصيات «الأرض» .. من مثلا ؟

– طبعى أن تكون أقرب شخصية الى قلبى هى أنقى الشخصيات وأكثرها ثورية: أبو سويلم.

● هل تؤمن بأن نموذج أبو سويلم موجود حقيقة ولا تواكل ؟

– فيه منه .. وسبب حكاية التواكل دى انكم مش عارفينه .. أكثر المصريين عندهم أهل فلاحون .. لكنهم لا يعرفون الفلاح أو لا يقبلونه على حقيقته .. وهذا سر كثير من المشاهد التى أراها فى السينما أو المسرح وأحس أنني لا أعرفها أو لا أحسها .. وهذا كثير جدا فى أفلام «العب المحفوظة» التى اسميها الأفلام المجففة والتى وضعت تفكيرنا فى قالب جامد جعلنا غير متعوبين على الواقعية .. وأنا أحسنت بهذه الظاهرة الغريبة لأول مرة فى فيلم «باب الحديد» .. فقد لاحظت أن المتفرج عندما يرى الفيلم فى دار سينما وبين الآخرين فإنه يرفض شخصية «قناوى» بما تكشفه من عادات سرية .. ولكن نفس المتفرج عندما يرى نفس الفيلم فى التلفزيون .. أى بمفرده .. فإنه يجب بشخصية قناوى .. يجد الشجاعة ليعترف بهذه العادات التى لا بد أنه مارسها شخصيا .. ولذلك نجح «باب الحديد» لدى جمهور التلفزيون أكثر من جمهور السينما .. فالمسألة انن نتوقف على : إلى أى مدى أنت متعود على قبول واقعة حقيقية .. والمسألة ليست أن تعرف هذه الواقعة أولا تعرفها .. لانك قد تعرفها ولكن ترفضها ..

● هل تقصد بهذا رفض الجمهور لمحاولة وصيفة فى « الأرض » اغراء الولد الصغير؟

– بالضبط .. فهذه البنت مفروض أن تمثل فى الفيلم أحد الضغوط البشعة على أبيها محمد أبو سويلم مع كل ضغوطه الأخرى .. فالبنت مسئولة كبيرة فى الريف .. وهى كبرت وأصبحت على حد تعبيرهم «فايرة» ولابد أن تتزوج .. ونحن صورنا مشهدا كتبه الشراقوى فى الرواية وهو

مشهد ثورتها الجنسية مع الطفل .. ولكن بعض الناس لم يفتقدوا ورفضوا قبول هذا الموقف لأنه كان يعجبهم أكثر لو قدمت لهم مشهدا رومانسيا تقليديا لا يحتمله أسلوب الفيلم ..

● **السائلة ليست اشمئزازا بقدر ما هي عدم منطقية .. فالابنت مرغوية من البلد كلها .. ولا يمكن أن يلب رغبته طفل .. خاصة أنه لم يلب نورا ما في الفيلم بعد ذلك واختفى بعد هذا المشهد تماما ؟**

- اخفى لأنه ليس جزءا رئيسيا في الفيلم .. وبشخصية وصيفة هي التي تمثل نقلا على أبيها مع «الأشغال الأخرى» .. ومن هنا فهو يفكر في أن يرسلها بعيدا لتتزوج .. ولكن هذا ليس رغبة حقيقية بل مجرد حلم .. وهنا أزمته لأنه في أعماقه يفضل لو زوجها من عبد الهادي .. لكن عبد الهادي يمثل امتدادا لكل مشاكله هو التي يريد أن يبعد ابنته عنها .. ومن هنا كان لا بد أن نقدم مشهدا نؤكد به ضرورة «استعجال» سويلم لأن يتخذ قرارا في قلب كل مصائبه الأخرى : أن يرسل ابنته لتتزوج في البندر - وهذا حلم - أو أن يرزوها من عبد الهادي - وهذه رغبة حقيقية - ويرضى لها بالمشاكل ما دام هذا هو قدرها .. والوصول الى هذه الأزمة كان لا بد من تفجير رغبته التي لم يكن ممكنا أن يحققها مع شاب خوفا على نفسها ولكنها مع الطفل تبقى مجرد عبث غير ضار ..

● **ولكن لماذا كانت «وصيفة» جميلة ونظيفة أكثر من الآخرين ؟**

- وصيفة هي البنت الحلوة بتاعة البلد .. وهذا وضعه الشرقي في روايته .. وهي مرغوية من البلد علشان حلوة .. والحلوة دلها مقبول على القلب .. ولكن لم يكن هناك أي تعمد لنجسها حلوة أكثر مما هو مكتوب في الرواية ..

● **ولماذا حاولتم أن تجعلوا منها زعيمة ثورية تقود نساء القرية لضرب العمدة ووضع المقطف على رأسه ؟**

- بالعكس نحن لم نعطها أي بطولة .. ولكن لم يكن ممكنا أيضا أن نتركها سلبية .. لا تنس أنها قالت للعمدة : أنا بنت محمد أبو سويلم .. فلا بد أن يكون الرجل رباها على جدته .

● **وماذا عن التناقض بين جمال الطبيعة وبؤس الفلاحين ؟**

- هذا التناقض موجود في الريف بالفعل .. والمفروض أن يستطيع الناس أن يستمتعوا بهذا الجمال المحيط بهم . لكن مؤسساتهم تجعلهم لا يستطيعون .. وهذا تأكيد للمأساة .. وربما كان أفضل ما في فلاحينا - هذا الذي حاولت أن أؤكد وما أعجبهم في الخارج جدا - هو أن الفلاح في قلب المأساة لا يفقد الضحكة وروح النكتة .. وهذه في رأيي أكبر ميزات المصريين .. فنحن نحس تماما بروح الجمال من حولنا .. والذي في قلب أعنف أزماته كان يخرج الى البلبلونة ليتفرج على منظر الغروب على البحر .. وربما كان أجمل ما أثاره «الأرض» أن المتفرج في وسط التراجيديا البشعة قال : « الله .. شوف الشمس .. شوف الوردة مفتحة ازاي » .. إن الروح الحلوة

عند الفلاح هي التي تجعله يحتمل .. والا فما الذي يجعله يقول لك : «انتفضل» وهو لا يجد اللقمة؟
.. أن هذا دليل حضارة قديمة علمته أن الدفء الإنساني ثمنه أكثر بكثير من الجوع !

• هل تؤمن بأن السينما دورا سياسيا .. أو أن عليها أن تتعد تماما عن السياسة لتبقى فنا خالصا ؟

- ما فيش سينما بدون سياسة .. ولا قصة بدون سياسة حتى لو كانت فودفيل .. ليس ضروريا أن نركز على السياسة .. ولكن على الأقل دعنا نضع أفكارا في عقول الناس .. أنهم يرون الآن سيدني بواتييه فيقولون في أعجاب « الله .. ده ولدا! » وهم لا يعرفون أنه أصبح أخطر الأسلحة في يد هوليوود تخفى وراءها أغراضها الحقيقية .. فخالق الفيلم لابد أن يكون عنده مفهوم سياسي قوى .. وأعظم سينمائيي العالم الآن هم القادمون من عالم الصحافة مثل فيليني .. وهم يملكون وعيا سياسيا غير محدود . وليس هناك فيلم واحد ولا لقطة واحد لا تعكس مفهوم السياسي إما كهجوم وإما كتأييد لفكرة .. وبازوليني يلعن الشيوعيين وهو شيوعي كبير .. وانتونيوني ذهب ليخرج فيلما في أمريكا وانتظروا منه أن يقدم لهم «علبة سربين» مثل أفلامهم المجففة .. ولكنه قدم فيلما سياسيا وصل الى حد ليس فقط أن منعه من دخول أمريكا .. بل أنهم يمتنعون دخوله لكي يقبضوا عليه .. وهناك حكم صادر ضده بالفعل والفيلم نفسه ممنوع .. فليس هناك مخرج غير سياسي .. ولا موقف ولا قصة ولا ثانية واحدة في فيلم بدون مفهوم سياسي .. وكل ما أتمناه بالنسبة لنا أن نفهم السياسة زيادة شوية!

• ما هو إذن مفهومك السياسي كفنان ؟

- في فرنسا سالوني نفس السؤال .. وقلت لهم أننى في البداية كانت اشتراكتي تلقائية . شاب عائد من الخارج بحماس كبير ورغبة في العمل وتغيير كل شيء ثم من خلال العمل في الأفلام بدأت أحقق تطورا علميا في فهم العالم .. من خلال العمل نفسه والبحث عن اجابة لتساؤلات عن كيف ولماذا .. وفي أفلامي من «بابا أمين» الى «الأرض» لابد أن تعثر على خيط واحد هو : ما الذي يحدث للإنسان الشريف تحت ظروف معينة .. دون أن يفقد شرفه .. ودون أن ينهزم ؟

امرأة .. وثلاثة رجال .. « وباشا »

فى الأزمة الراهنة التى تمر بها السينما المصرية لا يعلم أحد بأن يصنع مخرجونا معجزات.. ولا أن يغيروا شكل أفلامنا ومضمونها ومسارها كله الى شىء خارق أو مبهر.. بل ليس فى ذهن أحد أن تنتظر موجة جديدة أو نقطة تحول من جيل السينمائيين الحالى.. لسبب بسيط جدا : هو أن نظام العمل السينمائى المصرى نفسه وهو تراث أربعين سنة من علاقات اقتصادية وفكرية معينة.. لا يمكن إلا أن يؤدى الى استمرار نفس السينما.. بمعنى أن يصبح ضروريا إحداث نوع من «الانفجار» أو على الأقل «الانقلاب» فى طبيعة العمل السينمائى نفسه أولا وقبل انتظار أى تحول ولو شكلى فى الفيلم المصرى.. ومن ناحية أخرى فإن أحدا لا يعلم بهذا التحول من جيل السينمائيين الحالى لأنه ببساطة لا يملك أدواته.. ليس بمعنى أنهم لا يملكون الانجازات الحديثة «لتكنولوجيا السينما» كما يدعون.. ولكن لأن مواهبهم وقدراتهم الفكرية نفسها فى أحسن حالاتها لا تسمح إلا بهذا النوع من الأفلام التى يقدمونها الآن بالفعل.. ويصبح الأمل الوحيد فى سينما مصرية جديدة هو فى جيل الشباب.. وهو جيل مشكوك فى قدراته حتى الآن.. ولا يعنى التحمس له أنه قادر على صنع أى معجزة !!

وكل ما هو منتظر من السينما المصرية أنن فى ظروفها هذه .. ويقتدر كبير جدا من التناول .. هو أن تكف فقط عن تقديم أفلام رديئة.. ويصبح الفنان الذى يتوقف عن الاستمرار فى الموجة الهابطة.. بطلا .. والمخرج الذى يقدم عملا تقليديا وعاديا تماما حتى بمقاييس السينما العالمية من عشرين سنة.. عبقريا .. ونرحب نحن جدا بأى فيلم يناقش شيئا جادا.. ويحاول أن يقول شيئا معقولا يخاطب به جمهورا عاقلا .. ويكسر دائرة الراقصة والمطرب وقصة الحب المريض والضحك الابله.. ويقدم شخصيات من حياتنا يمكن أن نقابلها بالفعل ونتحدث معها ونسمع مشاكلها .. بحيث لا يصبح بطلنا الوحيد هو الولد الفاضل تماما الذى لا يمارس عملا معينا إلا أن يحب البنت التى تضطرها ظروفها العائلية الإلحمة الى أن تنفق على أمها المشغولة بأن ترقص فى الكباريه .. !!

ومن هنا عرف النقد السينمائى المصرى الناشئ جدا والمحدود القدرة جدا الى درجة الهزال

.. تعبير «الفيلم النظيف».. الذى يرحب به لجرد أنه ليس فيلما «قذرا».. مع أن هذه ليست ميزة بالمقاييس النقدية.. لأن المقروض أن يكون كل فيلم نظيفا .. بصرف النظر بعد ذلك عن مستواه الفنى نفسه كعمل إبداعى حققت فيه السينما العالمية انجازات مذهلة.. ولكن لأن «الكحكة فى يد اليتيم عجيبة» فانا نبدو أحيانا مسرورين للغاية.. ونكاد نهتز طربا.. لجرد أن يخرج لنا فى كل موسم فيلم أو فيلمان «نظيفان».. وقد يكون هذا ضروريا لتفسير حماسنا الشديد لبعض الأفلام المصرية.. ومناقشتها فى معزل عن موقفها من حركة السينما العالمية.. وهو موقف نقدى خاطئ بالطبع ولكنه سليم تماما اذا لم نتجاهل فى نفس الوقت حركة السينما المصرية أولا !

● وفى هذا الاطار وحده يمكن مناقشة أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وهذا الوافد الجديد المثير شادى عبد السلام.. وكمال الشيخ الذى يبدو أغزر المخرجين المصريين الآن نشاطا وأكثرهم تحولا.. والذى يمر بمرحلة هامة ليس بالنسبة لعمله الفنى فقط بل ربما بالنسبة للسينما المصرية كلها.. فكمال الشيخ يحاول الآن أن يجد نفسه مرة أخرى .. فبعد أن حقق منذ عام ١٩٥٤ مستوى حرقيا متمكنا واختار لنفسه أسلوبا خاصا يعتمد على الحكمة البوليسية والابتناء السريع الذى يستند فيه الى حد كبير على خبرته القديمة بالمونتاج وعلى احساسه بعنصر من أهم عناصر العمل السينمائى وهو عنصر الزمن .. زمن الحدث الواقعى وزمن اللقطة نفسها الذى يتحقق من خلاله ايقاع الفيلم كله الذى نجح كمال الشيخ دائما فى توظيفه دراميا طبقا لموضوعاته المفضلة القائمة أساسا على السرعة والمبكة والتشويق.. وهو ما نجح فى استخدامه لتعويض أسلوبه الحرقى المحدود بالنسبة لعناصر الفيلم الأخرى.. والذى تجسد تقريبا عند عدد من القواعد أو القوالب المكررة بالنسبة لأفلامه كلها سواء فى حركة الممثل أو الكاميرا والديكور والإضاءة وحتى اختيار أحجام الكادر التى يغلب عليها دائما الحجم المتوسط.. بحيث يحقق أسلوب كمال الشيخ كمخرج نوعا من الرتابة العاقلة والمدرسة جيدا فى اطار الحركة الكلاسيكية التى لم يحاول أن يجدها ويكسر قواعدها ويبتكر شيئا جديدا أو يجرب أو يغامر حتى وهو يقدم أفلاما قائمة أساسا على الاثارة .

● على أن كمال الشيخ بدأ منذ «ميرامار» نوعا آخر من «المغامرة الفكرية».. بعد عجزه أو ربما رفضه للمغامرة السينمائية - أى فى أسلوبه نفسه كمخرج - فهو يتوقف عن وضع خبرته التكنيكية فى لون واحد قريب من الموضوعات البوليسية - كان يقترب منها حتى وهو يخرج عملا مثل «الص والكاب» لتجيب محفوظ - ويحاول فى مرحلته الجديدة أن يعالج قضايا أكثر موضوعية وأكثر ارتباطا بحياتنا أيضا.. ولا يدرى أحد ما اذا كانت نقطة التحول هذه مفاجئة تماما نتيجة لنوع من «اليقظة الواعية» سياسيا.. كتلك التى حدث لأبطال فيلمه الأخير «غروب وشروق».. أو أن بنورها كانت مخترنة فى أعماق الفنان حتى فجرتها ظروف بلادنا الأخيرة التى غيرتنا جميعا من الداخل على الأقل .. أو أن هذا التغيير فى منهج كمال الشيخ الفكرى مرتبط:

فقط بالنصوص التى يعالجها.. بمعنى أن دور الصدفة هنا يصبح أكبر من دور الاختيار ؟.. ولكن أليس قبول كمال الشيخ نفسه لهذه النصوص نوعا من الاختيار أيضا يعكس موقفا جديدا ومثولا ؟ ..

إن المضمون السياسى فى «ميرامار» واضح تماما أيا كان موقفنا نحن من الرؤية السياسية للفيلم ومن مستواه نفسه كعمل سينمائى.. والإقدام على إخراج «بئر الحرمان» فيه جرأة على اقتحام أفلام التحليل النفسى التى لا تملك القدرة على تقديمها لا من حيث الكتابة ولا الإخراج ولا التمثيل ويفض النظر أيضا عن ضرورة مثل هذه الأفلام بالنسبة لبلادنا فى فترتها هذه بالذات.. ولكن فى «بئر الحرمان» مغامرة لا شك فيها لاقتحام موضوع صلب .. بجرأة شديدة جدا على التجريب ومحاولة إخراج المقترح المصرى من كهفه !!

وفى «غروب وشرق» يعالج كمال الشيخ موضوعا سياسيا بالدرجة الأولى.. صحيح أنه يعالجه بنفس أسلوبه فى الإيقاع السريع ويفس قدراته الحرفية فى الإخراج التى تحدثت عنها من قبل .. ولكن يبقى البناء الأساسى للفيلم هو فضح نظام بوليسى كامل، كان مدير البوليس يفرض به اربابه على الناس قبل الثورة.. ونحن نحس حتى ونحن نرى هذه القضية من خلال العلاقات الخاصة للبasha وابتنت وأزواجها .. بأن البلد كلها هى موضوعنا الرئيسى ليس بالخطابة الزائقة ولا بالمظاهرات وإنما من خلال عبارات قصيرة نكية نسمعها أحيانا على ألسنة الأبطال «لازم نفوق.. دى بلد مين؟ بلدنا ولا بلد مين ؟ اللى ماسكين الكرياج... والا اللى بينضربوا بالكرياج...» وهذه ميزة رئيسية خطيرة للسيناريو الذى كتبه فنان شاب جديد وموهوب يوحى عمله الأول هذا بأنه سيصنع الكثير للفيلم المصرى.. ويؤكد أنه من بين الضجيج الكثير الذى يمكن أن تثيره حركة السينما الشابة.. ستخرج مواهب لا شك فيها ستصنع شيئا بالتاكيد ..

● أن كاتب السيناريو وأهت الميهي هو الاكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم .. ولكننا رغم كل حماسنا له يجب أن نقول بحذر شديد أيضا أنه لم يصنع معجزة .. ولكنه فقط بالتحديد كتب سيناريو ممتازا بالمفهوم التقليدى للسيناريو .. بمعنى أنه يعطينا عملا متماسكا تماما دراميا .. وشخصيات مدروسة جيدا تتحرك فى ظروف مدروسة جيدا بحيث تبدو تصرفاتها وسلوكها كله منطقيا ومبررا .. حتى لو لم تكن الأحداث نفسها مبررة لأن هذه مسئولية القصة نفسها ومع ذلك فأننا فى «غروب وشرق» لا نجد أحداثا غير مبررة الا مجرد صدفة واحدة .. هى أن ينزل رشدى أباطة ليشتري زجاجة شيمانيا لسعاد حسنى زوجة صديقه فيصاب فى حادثة.. ولكن كل ما حدث بعد ذلك طبيعى اذا قبلنا مجرد هذه الصدفة الواحدة.. فطبيعى أن يلجأ عصام لصديقيه ليخرجوا الفتاة من شقته.. وطبيعى أن يجد سمير زوجته فى سرير صديقه.. لأنها هى التى سعت الى هذه المغامرة بنفسها بعد ما سمعت عنه كثيرا من زوجها نفسه.. وأن تسعى زوجة بنفس مقومات الشخصية العابثة المتمردة هذه الى كسر حدة الملل والجفاف الذى تعيشه مع زوج لا

تحبه أساسا ولا يقنعها.. بأن تلقى بنفسها فى أحضان صديقه الشقى جدا العازب الذى سمعت عنه الأساطير.. شئ منطقي تماما ويحدث يوميا.. وكل ما ترتب على هذه الحادثة بعد ذلك منطقي ويمك مبرراته.. واستطاع رأفت الميهى بنكاء شديد وبقدرة كاملة على استخدام تكتيك السيناريو المحكم.. أن يعطى اشارات سريعة يفسر بها سلوك الشخصيات حتى قبل أن يحدث .. بحيث يبدو كل تحول فى تصرفاتها بعد ذلك مبررا .. إن تحول الزوجة الى خيانة زوجها يبدو طبيعيا بعد موقفه المتخاذل مع أبيها .. الذى يمثل طاغية بالنسبة لها والبلد كله والتى كانت تحلم برجل يخضعها بأن يخضع أباهأ أولا.. وتحول شعور الكراهية المريرة بينها وبين عصام بعد زواجهما الاجبارى الى حب يبدو منطقيأ أيضا بعد اكتشاف كل منهما للمساة الآخر من خلال «العشرة اليمية».. وإن كان الحب عاطفة أكبر من أن يتحولا اليها.. وبالذات من جانب عصام الذى لا يمكن أن يؤدى فهمه لازمة مديحه الا الى نوع التعاطف وليس الحب ..

بل أن التحول الرئيسى لدى الشابين العابئين الى المشاركة فى خلية وطنية يبدو منطقيأ هو الآخر .. أولا لأنه لم يكن تحولا بمعجزة.. بل بمشاركة شخصية فى مسأاة صديقهما .. وهو بدأ بنوع من التورط فى العمل الوطنى.. وكان ممكنا أن يصبح مشاركة شخصية فى مسأاة صديقهما .. ولأن تحولت كثيرة فى حياة الانسان تحدثت بعد التجربة الشخصية المريرة.. ولأن شخصيتهما كما رسمها رأفت الميهى من البداية لم تكن شخصية رديئة .. لأن مظاهر العبث التى رأيناها من خلالها هى مظاهر طبيعية جدا بالنسبة لهذا النوع من الشبان.. وتكون بنورهم الجادة كامنة تحت قشرة من السلبية فى حاجة الى حدث كبير يهزها ويفجرها .. وكان موت صديقهما كفيلا بذلك .

وإذا كان العمل الوطنى فى الفيلم قد أخذ طابع العمل البوليسى.. فليس فقط لأن هذا هو أسلوب كمال الشيخ المفضل فى التشويق والحكة البوليسية .. وإنما لأنه كان طابع العمل الوطنى قبل الثورة.. الذى لم يكن عملا جماعيا عاما بقدر ما كان عملا سريا أساسا .. هذا النوع من التنظيمات السرية كان قائما بالفعل قبل الثورة ولعب دورا ايجابيا خطيرا فى التمهيد لها .. فى جو من الهبات الشعبية المتقطعة التى لم تكن تمثل أكثر من «خلفية» الصورة.. وكان السيناريو سيسقط بالقطع فى الاثارة السطحية السانجة لو أنه ملا الشاشة بالمظاهرات اياها التى يقودها دائما شيخ وقس وسيدة يهتفون !

● وفى لحظة الذروة يقبض رئيس البوليس السياسى على الشابين الوطنيين.. ويأمر رجاله بأن يقودهما الى مصير مظلم بالطبع .. لولا أن يدخل أحد رجاله هو نفسه بأمر من السراى بالقبض عليه شخصيا.. وتصبح هناك شبهة فى أن حل أزمة البطلين جاء من السراى .. والحل بالفعل جاء من السراى وهذا ما يمكن مناقشته دراميا وسياسيا.. ومن وجهة نظر الدراما يصبح هذا الحل مرفوضا لو جاء من خارج العمل نفسه .. أى أن يقتعل كاتب السيناريو موقفا أو حلا

خارج منطق الأحداث وظروف الشخصيات نفسها.. ولكن كل الدلالات كانت تشير الى حتمية حدوث هذه النهاية لعزى باشا.. فهو نفسه طلب من مساعده ابراهيم أن يستقيل عندما سرق الوطنيون خطابات بخط يده.. وهامى السراى تقبض على عزى باشا نفسه بعد ما سرق الوطنيون مذكراته.. ومن وجهة النظر السياسية أيضا فان من الطبيعي أن تنهار الطبقة الحاكمة فتبدأ تأكل بعضها بضراوة.. وتتقضى على أفرانها أنفسهم بعد أن لعبوا أنوارهم وانكشفوا .. بل أنها تقدمهم قرايين للحركة الثورية ولامتصاص السخط .. فهي لا تقبض على عزى باشا لتتقذ البطلين ولا الحركة الوطنية .. بل لتتقذ نفسها أساسا .. فهي تستخدم أدواتها ثم تفلطها .. فالحل جاء بالفعل من السراى .. ولكن كيف ومن أجل من ؟ . هذا هو المهم .. والمهم أيضا هذا التسيج الرقيق المتناسك الذى كتبه رأفت الميهى وحقق فيه تمكنا بارعا من كل حرفيات السيناريو وحيله.. التفلات البارة.. الحوار الذكى... روح المرح الساخر .. القدرة الكبيرة على الحكمة والتشويق وشد المتفرج .. أنه يثبت انن أن الجدد أيضا يملكون نفس قدرة القدامى.. ولكن هل يكفى لفنان شاب أن يكون «جيدا مثل القدامى»؟ هذا هو التحدى الذى ينتظر رأفت الميهى..والذى لابد أن يتخطاه فى فيلمه القادم !

لعبة الأحمر والأصفر عند ليلوش المصرى

ظاهرة غريبة تحدث الآن ولا يمكن أن تقف الصدفه وحدها من ورائها.. ففى الوقت الذى ترتفع فيه صيحات السينمائيين الشبان مطالبين بفرصتهم.. وفى الوقت الذى تنور فيه اجتماعات لا تتوقف بحثا عن مستقبل أفضل للسينما المصرية .. تعرض المؤسسة فيلم «أوهام الحب» لمروح شكرى وفى الاسبوع التالى مباشرة تعرض «الساعات الرهيبة» لعبد الحميد الشاذلى.. وتعد للعرض بعدهما وعلى التوالي مجموعة أفلام أخرى للشبان لا أحد يدري لماذا حجزتها لتعرضها مرة واحدة هكذا فى «هوجة» لا يمكن أن تكون بريئة النوايا.. فالهدف واضح تماما: وهو أن تقدم المؤسسة مظهارة من أفلام الشبان تنتهى فيها مما لديها لتقول :

– شاهدين.. لقد أعلمينا الشبان الشاكين دائما أكثر من فرصة.. وهذه هى النتيجة !!
والنتيجة سيئة بالطبع .. لأن المؤسسة من البداية اختارت نماذج لا تمثل حركة الشبان بالفعل لنتج أو لتوزع أفلامهم.. ولكى تتحقق النتيجة التى تسعى إليها هى فى النهاية بضرب حركة السينما الجديدة قبل أن تولد ..

فهل تريد المؤسسة بالفعل أن تخدم الشبان أم أن تكشفهم ؟
ولكن هل يعنى طرحنا للسؤال بهذا الشكل.. أن هناك لدى الشبان ما يمكن كشفه ؟
بالطبع .. هناك عدم وضوح الرؤية.. وفقدان المنهج الفكرى الموحد.. بل وفقدان الموقف السياسى والاجتماعى نفسه.. وبالتالي فقدان الأسلوب والصدق والإصالة .. ثم الرغبات الطفولية فى الاستسهال والشهرة والوصول السريع .. ثم تجاهل واقعنا الحقيقى الذى كان المبرر الوحيد لقيام الدعوة الى سينما مصرية جديدة..

ولكن المشكلة الآن هى أن البعض الذى يحمل هذه العيوب كلها من جيل الشبان هو الذى يعمل.. بينما البعض الآخر الجاد الذى يحلم بصنع سينما جديدة بالفعل لم يأخذ الفرصة بعد .. وبالتالي فليس يوسعنا أن نهض آخر أحلامنا فيهم مهما عرضت المؤسسة من أفلام لا يمكن أن تمثل وجه السينما الشابة الحقيقى !

• أوهام المخرج وحده

فلا يمكن مثلا أن يمثل فيلم «أوهام الحب» حركة السينما الشابة لأنه لا يمثل في الواقع إلا أوهام مخرجه شخصيا.. فهو يتوهم أن الأسئلة التي تثيره هو نفسه يمكن أن تشغل الجميع بحيث يمكن تحويلها الى فيلم ..

وأنا أبادر رغم ذلك فأعلن أنني مازلت لا أفهم بالضبط ما هي الحكاية في فيلم ممدوح شكرى «أوهام الحب».. سيقول لى : ليست هناك حكاية فنانا لا أصنع سينما «حديثة» .. ما هي المشكلة إذن ؟ ما هو الموقف ؟ ما هي الشخصيات التي يعالجها؟ شاب يصدمه جدا أن تخبر زوجته أصدقاءها بعلاقتها به قبل الزواج .. فيحرق نصف مليون سيجارة على الأقل فى حزن غير مبرر .. يكتشف بلا مناسبة بعد هذه الصدمة أن هناك احتمالا باصابتها بالسرطان .. لماذا ؟ ألم تكن مشكلته مع زوجته كافية لنزيد ميلودراميتها بحكاية السرطان ووجع القلب التى استهلكتها السينما المصرية ؟

والشاب الآخر لا يكاد يسمع هذه الحكاية حتى يجن هو الآخر ويتوقف تماما عن كل نشاطات حياته الأخرى ليتفرغ فقط لشرب نصف مليون كأس خمر .. لجرد أنه يشك فجأة فى أن حبيبته ليست غدا.. ثم ليسألها أغنى سؤال فى تاريخ السينما العالمية كلها : أنت لسه بنت ؟ وتتعدد المسائل وتتشابك وبعد كمية خمر وسجائر رهيبه جدا ينتهى الفيلم نهاية مفتوحة بون أن نصل إلى أجابة لهذه الأسئلة التى تثير الإنسان المعاصر فى بلادنا - والبلاد المجاور أيضا ! - وهى : هل سميع مصاب بسرطان الدم بالفعل أم لا ؟ ثم : هل حبيبة صديقه «ليست بنت»؟.. تصوروا مخرجا شابا يريد أن يغير وجه السينما المصرية التقليدية بقضايا ساذجة كهذه ! وإذا كان ممدوح شكرى حرا - وهو ليس حرا - فى تجاهل كل مشاكل شبابنا الحقيقية لكى يناقش فقط هذه الأسئلة التى لم تعد تشغل أحدا الا ممدوح شكرى شخصيا - بدليل أنه عالجه من قبل وبشكل مشابه فى الثلاث الأخير الذى أخرجه من فيلم «٣ وجوه للحب» -والذى كتب أيضا قصة الجزئين الأخيرين منه - فليته عالج هذه القضية التى يعتقد أنها أخطر قضايانا الآن .. علاجا منطقيا على الأقل ..

لقد اختار من بين كل قطاعات شبابنا القطاع الوحيد الذى تعرفه السينما المصرية حتى الآن : قطاع شباب المنتزه والمعمورة الذى نراه يرقص طول الوقت ويشرب ويركب سيارات ويمارس الجنس فى الشقق الخاصة.. وهذا القطاع موجود حقيقى ولكنه لا يمثل شبابنا الحقيقى الذى يعانى من مشاكل مخالفة تماما ليس هنا مجال سردها. وأنا لا أعتقد أن شباب «الجيرك» هذا يعانى من أى مشكلة على الإطلاق، بعد أن حل كل مشاكله بطريقته الخاصة وبأقل قدر من التفكير وأكبر قدر من الاستمتاع الخالص بعيدا عن كل مشاكل البلد الحقيقية خارج حدود الشقة والسيارة والبارتى .. ومع ذلك فإن ممدوح شكرى يبدو مشغولا بهذه الفئة المسكنة من شبابنا

ويصنع لهم فيلما.. ولكنه يختار مشكلة لا تشغل من تفكيرهم لحظة .. فلا أعتقد أن أحدا ممن قدمهم ممدوح شكرى يمكن أن تشغله بالفعل مسألة العلاقات الجنسية قبل الزواج.. أو حتى بعده.. فكان المخرج فرض نفسه على طبقة لا يعرفها ولا لاعتقد شعار «دع الخلق الخالق» الذى تعتقه.. والورطة الحقيقية التى أوقع ممدوح شكرى نفسه فيها هى أنه اختار أن فئة من شبابنا لا تمثل.. ثم اختار من هذه الفئة مشكلة لا تشغلها فى الواقع لثانية واحدة.. ثم هو لم يقدم تفسيراً منطقياً لشيء.. ولا تحليلاً واعياً مبرراً للعلاقات والمواقف والشخصيات .. فكل شيء على الشاشة كما هو .. مقطوع الصلة بما قبله وما بعده وما حوله.. وكأن علينا أن نقبل كل شيء ونفهمه كما هو وبلا تساؤل .. وعندما حاول أن يبرر مثلا سلوك الصديقة صفاء أبو السعود - مع أن سلوكها كان معقولا الى حد ما وفى غير حاجة الى تبرير - قدم لنا أمها زوزو ماضى فى لقطة واحدة سريعة وشديدة السذاجة تسكر فيها وتقول أنها على خلاف مع زوجها.. أما سلوك نجلاء فتحتى نفسه فلا شيء يبرره إلا صيحتها البلهاء «عايزه أعيش!..» أما ما هو الواقع الاجتماعى لسمير - يوسف شعبان - الذى يبرر له أن يعيش هذه الحياة الرغدة .. فلا أحد يدري.. وأنا أراهن أن يكون فى الفيلم إشارة واحدة للمهنة التى يمارسها سمير.. لقد رأينا مرة يرسم.. فهل يعنى هذا أنه فنان؟ هل هو مهندس؟ هل رجل قضاء؟ نجم سينما؟ لا أحد يدري .. فهو سمير فقط .. بالحدود والملاح التى يقدمه بها الفيلم.. دون أن تخرج عن الإطار الضيق جدا الذى يرسمه له السيناريو .. مع أن فيلما كهذا غير قائم على الدراما التقليدية لابد أن يعتمد اعتمادا كافيا على رسم الشخصيات بحيث نفهم كل ظروفها المادية والنفسية التى تصنع بناء السيناريو الأساسى.. ولكن كل هذا لا يهم هنا كاتب السيناريو .. لأنه مشغول بما يريد هو فقط أن يقول وأن يصوره فى كائنات جميلة باعتباره المخرج أيضا ..

● مخرج موهوب ولكن

وممدوح شكرى مخرج موهوب بالفعل.. لن يجادل أحد فى هذا .. وواضح أنه يملك لغة سينمائية راقية.. وإحساسا مرهفا بالصورة والتشكيل وحركة الكاميرا والممثل وشريط الصوت وهى أدوات فنان السينما الأولى .. وهو يخوض تجربة صعبة بإخراج فيلم بالسينما سكوب .. حيث يمثل الكابر العريض تحديا أمام المخرج عليه أن يشغله محافظا على تكوين حركى وتشكيلى خاص .. وبالأذات فى فيلم لا يعتمد على الحركة السريعة والمجاميع بل على الشخصيات القليلة والحركة الهادئة وبالتالي على قدر كبير من اللقطات المقربة «الكوز» التى يصبح شغل الشاشة العريضة بها مشكلة.. وقد نجح ممدوح شكرى بالفعل فى العثور على حلول تشكيلية موفقة لهذه المشكلة.. وأحسنا معظم الوقت بأن هناك فنانا حساسا ومتصرفا وراء كل كابر.. ولكن الحلول التى وصل إليها - بمعاونة مدير التصوير عبده نصر ومهندس الديكور الشاب الموهوب الذى يقدم مفاجأة للفيلم المصرى أنسى أبو يوسف - كلها حلول جمالية وليست درامية..

بمعنى أنها مفروضة من تصميم هذه المجموعة المسيق على صنع كادر جميل تشكليا.. وعلى حساب تدفق الحدث أو الموقف الدرامى تدفقا طبيعيا.. فكل شيء فى هذا الفيلم مصطنع.. لأن المشكلة نفسها التى يعالجها مصطنعة ..

وبالتالى تصرف الممثلين والميزانسين والديكور والاكسسوار .. لكن الديكور بالذات قضيحة.. وهى ليست مسئولية مهندس الديكور بل مسئولية المخرج باعتباره خالق العمل كله وباعتباره «فنان فيلم» مثل ليلوش يكتب القصة والسيناريو والحوار ويخرج بنفسه .. وكان واضحا هنا أن يقدم ديكورا من المريح وليس من مصر .. أو بالقليل من باريس أو ميامى.. ولقد كنا نسال السينمائيين القدامى دائما : اين تعثرون على هذه الشقق الفخمة ليعيش فيها أبطالكم التمساء ؟ ولكن ممنوع شكرى وهو مخرج جديد فاق الجميع بعالمه الخرافى.. قدم لنا ثلاث شقق ، كل منها فى حجم ميدان التحرير.. وكل ما فيها مصنوع ليحقق فقط كادرا جميلا فى ذهن المخرج .. وندى من الوهم المخدر تتفق مع موضوع وهمى يقدمه مخرج يحيا فى عالم وهمى !

الألوان ؟ .. وهل كان الفيلم ملونا بالفعل ؟ أبدا .. كان كل مشهد «مصبوغا» فقط بلون مختلف.. بلون منطوق ولا ذوق ولا مجبر .. ولعنة الله على كلود ليلوش الذى صنع هذا فى «رجل وامرأة» ليقدم بالألوان اضافة درامية ونفسية لمواقف أبطاله لا يمكن فصلها عن سياق الحدث .. ولكنها تحوات عند ليلوش المصرى الى لعبة بالاخضر والاحمر .. وه السبب!! ..

السرقه بخفه دم !

ليست هذه محاولة لنقد فيلم «نهاية الشياطين».. فلقد كنت أحقق مرة فرأيت.. وإن أكون أحقق مرة أخرى لاناقشه بالعقل .. ولكنها مجرد محاولة لبدء الدهشة .. فكل شيء في هذا الفيلم وحوله يثير الدهشة..

● فكيف تمتلئ السينما مثلاً حتى آخر كرسي بجماهير طيبة تماماً وساذجة تدفع فلوسها لكي ترى هذا العالم الخرافي ولكي تصبغ في أنفاس الناس؟ وكيف كان النقاد يترفعون عن هذا النوع من الأفلام ترفعاً.. رغم كل السموم التي ترسبها في أنفاس الناس؟ وكيف تجيز الرقابة هذا العبث كله لمجرد أن شيئاً فيه لا يخالف لوائحها ولا يفسد «الحياء الجنسي» .. وأن كان يفسد الحياء الفكري والأخلاقي والتربوي..

● والمثير للدهشة ثانياً أن يبنى مخرج ما حياته السينمائية كلها على هذا اللون بالذات من الأفلام .. وحوله مجموعة من الممثلين وكتاب السيناريو والنساء.. وأن تتكون من هذه التواطيف المعروفة والمكررة باستمرار فرقة منظمة ونشطة تماماً تحترف امتهان عقول الناس والضحك عليهم وإثارة أطماع غرائزهم : العنف .. الجنس .. النصب .. الرغبة في الإثراء السريع .. تزويق الجريمة .. تقديم المجرم كبطل شعبي محبوب ومنه خفيف .. لقد شاهدت آلاف الشبان والسيدات والفتيات – والأطفال أيضاً على صدور أمهاتهم – والرجال الكاشحين بعد يوم عمل مرهق وحياة صعبة.. شاهدوا عصابة ظريفة جداً من ثلاثة شبان تتحرف بدون سبب .. وتعيش حياة لذيذة جداً حافلة بالفلوس والنسوان.. وتتصب وتسرقة طول الوقت بخفه دم شديدة .. وتسطو على بنك وتسرقة مائة ألف جنيه بلعبة كلب الأطفال.. ويدخل زعيمها السجن ويخرج منه كالشجرة من العجين .. ويسترد الفلوس رغم ذلك .. وتفشل كل محاولات الشرطة في مطاردتهم.. ولولا خلافهم على اقتسام الثروة كالعادة.. لكان ممكناً جداً أن يفلتوا .. هل تبرر النهاية التي يموت فيها اللصوص بالصدفة كل ما رآه الناس من خفة مهم طول الوقت.. يوسف شعبان يمشي اللبانة مثل رود ستايجر وفريد شوقي يكرر باستمرار «الله يخرب بيوتكم» لترتفع ضحكات الناس ومشاركتهم العاطفية الكاملة للصوم .

● أيها المؤلفون .. المخرجون .. الممثلون .. التجار .. الرقابة .. النقاد الصامتون .. ما الذي تدبرونه بالضبط لجمهور مرهق ؟ ..

هو .. الى قتل باباها! ..

وحل عبقرى لأزمة السينما

إذا كان عمر المخرج نيازي مصطفى فى العمل السينمائى .. من عمر السينما المصرية نفسها .. «!» فان الانسان لابد أن ينتظر شيئا يريد هذا الرجل أن يقوله. ولابد أن يكون هناك سبب يجعله يصمم على أن يخرج أفلاما .. ولكن أن يقدم هذا الرجل بين وقت وآخر فيلما «مثل العتبة جاز، وانت الى قتل باباها» .. فان المسألة تدعو لأن نسأل: ما الذى تريده بالضبط؟ ولماذا لا تتوقف تماما عن هذه اللعبة ويكفى جدا تحفك الخالدة «عنتر وعيلة» وكل الروائع الأخرى فى حياتك الحافلة؟ لماذا لا تكف لتستريح على الأقل؟ وما الذى يمكن أن يحدث للسينما المصرية والمستقبل البشرية كلها لو توقف نيازي مصطفى – ومائة مخرج مصرى قديم آخر على الأقل – عن ممارسة هذه اللعبة السخيفة .

لقد قرأت من شهر واحد أن المخرج نيازي مصطفى أصيب بمرض ما وأنه سافر الى ألمانيا ليعالج – حيث تعلم السينما لأول مرة من عشرات السنين – وأحسست بالمرحى حقيقى على رجل يرهق نفسه بهذا الشكل بسبب اصراره الشديد على امتاعنا بأفلامه .. ودعوات له بأخلاص شديد أن يشفيه الله على شرط أن يستريح تماما وينتبه لصحته .. ولكنى قرأت بالضبط وأنا أكتب هذه السطور – وكنت خارجا لتوى من تحفته الأخيرة «انت الى قتل باباها» – أنه عاد من ألمانيا وسيبدأ فى الشهر القادم تصوير فيلمه الجديد «فيفازالطا» لشويكار والمهندس.

انن فلا فائدة . فالرجل استرد صفته واسترد أيضا اصراره على الاستمرار فى أداء رسالته المقدسة .. ولا حول ولا قوة الا بالله .. ولا مناص أيضا من أن يقول له أحد أن هذا الذى يصنعه لا لزوم له أبدا ..

وأنا أفكر الآن جديا فى تكوين رابطة انسانية تضم جمهور هذا النوع كله من الأفلام – وليست أفلام نيازي فقط – بحيث تدفع ثمن التذكرة للمنتج مباشرة دون أن تضطر لمشاهدة الفيلم.. ويقوم هو بتوزيعه على أسرة الفيلم دون أن يغادروا بيوتهم ..

و أنت الى قتل باباها « ليس القضية .. بل مجرد نموذج . نموذج لقصص بوليسية رديئة يكتبها تلامذة أرسين لويين .. وكوميديا ثقيلة الدم جدا من ثنائى واضح أنه فقد شعبيته وفقد حتى الانسجام بين بطليه .. وناس لا تحترم نفسها ولا تحترم الجمهور .

انهض لقد بعثت

السينما العظيمة هي التي تجعلك تتذكر بلدك.. وفي نفس الوقت فإن الفيلم العظيم هو الذي تتذكره في قلب الأحداث.. بحيث تصبح هناك هذه الصلة الحميمة بين رؤيا الفنان وروح الشعب الكامنة تحت السطح . وعندما سقطت أمام الحزن الكبير كل التقاليد والمخاوف ورواسب خجل القرون الطويلة.. هذا الحزن الذي جعل كل عروس مصرية تلبس الحداد لأن الموت العام هنا أصبح موتا شخصيا لرجلها الخاص.. حاولت أن أتذكر فيلما مصرية واحدا يرتفع الى جلال اللحظة فلم أجد . رغم أن الموت كان يمثل دائما الحقيقة الكبرى في وجدان المصريين .. وكان يلون أيامهم كلها بمنذ فجر التاريخ بالحزن .. حيث يحمل المصري لموته قداسة خاصة.. وتصبح للموت «حياة» كاملة لا بد أن تستأنف في عالم آخر .. وحيث يصبح الميت أبا تحمله الشمس الغاربة الى الشاطئ الآخر للنهر.. لكنه سيعود !

ولكني تذكرت «المهيماء» .. فهذا الفيلم الغريب لا يحكى شيئا إلا هذا الاحساس بالضبط بقداسة الموت.. ليست هناك أية حنونة غير احساس ونيس بطل الفيلم الشاب بلحظة الموت هذه .. فعندما رأى جثمان أبيه يدفن أمامه في جوف الأرض تتغير نظرتة كلها الى العالم ويرفض أن تاكل قبيلته عيشها من نهش التوابيت وهذه هي الصلة المقدسة السرمدية بين المصري وموتاه ويركع ونيس أمام قبر أبيه مغمغما : ما هذا السر الذي جعلني أخشى النظر اليك يا أبى ؟ ويبوح بعد ذلك بسر القبيلة كلها لأقندية الآثار . لمكى ترحل توابيت الفراغة في سلام بعيدا عن الأيدي التي تهشها ! وينتهي الفيلم بموكب التوابيت الجنائزى . وهذه الكلمات على الشاشة من كتاب الموتى الفرعونى «انهض قلن تقنى.. لقد تويت باسمك .. لقد بعثت ! »

فيلم .. من عالم حسن الإمام

مثل عالم برجمان .. وعالم فيليني .. فإن حسن الإمام أيضا له عالمه .. يصبح كل منها جزءا خاصا جدا ويحدد المعالم من نسيا حسن الامام .. ويحيث تصبح حتى روايات نجيب محفوظ التي يخرجها حسن الامام هي جزء من عالمه هو أولا وليس عالم نجيب محفوظ .. ولا حتى تولستوى .. الذي يأخذ الآن - في مصر عام ٧٠ وبعد ثلاث سنوات من النكسة - روايته «البعث» ليخرجها في السينما .. لسبب لا يدريه أحد .. ولا المؤسسة الرسمية التي تنفق الآلاف على هذا النوع من الأفلام ويسخاه شديد .. وتصرخ مولودة اذا أعطت الشبان ملايم فبدوها .. ومنطق المؤسسة أن حسن الامام هو مخرج شبابك ناضج جدا .. يعرف تماما ما الذي يعجب الجمهور .. وبالتالي تعرف المؤسسة كيف تبيع وكيف تسترد فلوسها .. وهذا المنطق سليم تماما .. فالجمهور بالفعل عايز كده .. ولكن الذي جعله عايز كده هو نفس المؤسسة التي جاءت لتثري خبرة تجار السينما المصرية طوال أربعين سنة .. وهو نفس حسن الامام الذي ربي جمهورنا على أفلامه هو وغيره من صناع «التجيشة» السينمائية المخررة .. التي تصل الى قمة هبوطها واغرائها التجاري الرخيص في «دلال المصرية» .. فلا شيء جديد على عالم حسن الامام الذي رأيناه في كل أفلامه .. وهو يبدو هنا أقوى حتى من نجيب محفوظ الذي قام بتعمير القصة .. وأقوى حتى من تولستوى نفسه .. لأنه سيخضع أي قصة في العالم لرؤياه هو الخاصة : الميلودراما الرديئة عن البنت المظلومة أو المومس الفاضلة .. الخطب والمواظع عن الدنيا الفدارة والزمن الاغبر .. وظلم الأغنياء الفقراء .. الحل الاشتراكي الرائع لمشاكل الفقراء بأن يتترده ابن الذوات في حوارى العزبة الفقيرة فيقرر فجأة أن يوزع الأرض على الفقراء .. المحاكم والآيات القرآنية .. السجن .. الخروج من السجن .. التمثيل الزاعق .. الرشح المستمر من ماجدة الخطيب .. ؟ .. والجمهور بالفعل عايز كده ولكن لأن المؤسسة أولا عايزة كده ولأن حسن الامام أولا وآخر عايز كده .. مش كده ؟

الصوص .. على موعد مع الأشرار

يبدو أن حسام الدين مصطفى محتاج لناقد منقرغ .. لا يصنع شيئا أكثر من أن يلف على

نور السينما ليتابع أفلامه التي تنهمر كالسيل.. لا أحد يدري متى يفكر فيها هذا المخرج العجيب .. ومتى يخرجها .. بل لا ندري نحن أنفسنا كيف يمكن أن نتابعها بمجرد الفرجة.. والذين يعرفون القليل جدا عن السينما كحكمة اقتصادية مكلفة ومعقدة جدا تعجز عن ممارستها أحيانا شركات مؤسسات ضخمة .. يندشش تماما كيف يستطيع هذا الجهاز الفردى الموهوب الذى اسمه حسام الدين مصطفى أن يصبح بمفرده مؤسسة كاملة لا تتوقف فحسام يوازى نشاط مؤسسة السينما بكل مديرىها ومكاتبها وأوراقها وآلاف موظفيها ونظاراتها السوداء.. وأفلامها فى نفس الوقت ليست أفضل جدا من أفلامه ! ..

ومنتهى المجد طبعاً أن يعرض لأى مخرج فى العالم فيلمان فى وقت واحد... ولكن هذا يحدث كثيرا لحسام مصطفى .. وهذا الأسبوع شاهدت له فيلمين لم استطع التفرقة بين اسميهما.. لكن أحدهما فيه لصوص والآخر أشرار.. وكل أفلام حسام مصطفى تحمل حتى فى أسمائها حكاية اللصوص أو الأشرار أو المفاشرين.. وعددهم يكون ثلاثة دائما.. وما يفعلونه فى فيلم يغلونه فى كل الأفلام.. لأن المخرج يكرر نفسه ويبدو عاجزا تماما عن الخروج بحلول تفكيره عن عالم القتل والصوص والداعات .. وهو يجيد تكتيك السينما بلا شك على المستوى الحرفى.. أى أنه صناعى عارف شغله.. وهو يستطيع أن يثيرك فى النقائى الأولى من فيلمه.. ولكنك تكتشف نورا أنك أمام أكاذيب وأن فلوسك ضاعت .. فالمسألة لا تخرج أبدا عن عصابة تسرق شيئا وتدخل السجن وتهرب منه وتموت فى النهاية لأن حسام مصطفى رجل أخلاقى أيضا ويريد أن يقول أن «الجريمة لا تغدو».. ولكنه لا يقول ذلك الا من خلال عملية تشويق وتزويق للجريمة وجعلها أكثر شعبية ومن خلال استهلاك كل مغريات الجريمة والمغامرة وتعرية أجساد البطلات.. ولكن حتى المستوى الحرفى لحسام يحدّر تماما فى «لصوص على موعد» الذى يقدم أسوأ ما فى السينما المصرية والتركية معا.. بينما يقدم «الأشرار» مجرد محاولة لاختيار مكان تصوير جديد.. وبعض مغامرات عنتر وعيلة التي لا أدرى كيف يقع فيها مخرج ذكى مثله لابد أن يغير وأن يجد نفسه .. فالحياة مليئة بالناس الشرفاء والكاذبين كما هى مليئة باللصوص والأشرار .. يا صاحبي ..

عن « الوادى الأصفر » !

خرجت من فيلم «الوادى الأصفر» ليسألنى مخرجى ممنوح شكرى عن رأيى. قلت: ردىّ جدا..
ما رأيك أنت كمخرج وكاتب قصة وسيناريو وحوار ؟

قال : أوافقك أنه ردىّ جدا ومسطح أيضا.. اكتشفت بعد عامين من انتهائى منه أنه تجربة
سببة من جميع النواحي فكريا .. ومن ناحية عملى كمخرج أيضا ..
● ولماذا أخرجته إذن ؟

- كان هذا فيلمى الأول .. وكنت فى حاجة الى فرصة عمل بعد أن رفض التوزيع عرض
فيلمى الأول القصير «شوق زهران».. وكنت مشحونا بالأفكار ومحاولة التجديد .. ولكن الفيلم لم
يحقق لا الأفكار ولا التجديد ..

● ما هى عيوب الفيلم فى رأيك أنت ؟

- النظرة السوداوية .. والموضوع الذى لا يهم أحدا الآن .. وعدم دراستى للبيئة البدوية.. بل
عدم الدراسة المتأنية للتجربة كلها..

● فى «أوهام الحب» قلنا أن هناك مخرجاً جيداً على مستوى التكنيك على الأقل .. أما
«الوادى الأصفر» فلا تكنيك ولا حاجة أبدا ..

- تكنيكيا لا أتصور أن هذا فيلم .. وربما لو أتيت لنا فرصة للتجارب أثناء الدراسة لكشفنا
عن أنفسنا مبكرا .. وهذه مهمة معهد السينما أو أى وحدة تجريبية يعمل فيها الشبان سنة
ليأخذوا فرصتهم .

● ولكن أحدا من الشبان لم يأخذ فرصا مثلك.. حتى يبدو الآن أنك أضرت بقضية الشبان
كلم ؟

- بالمعنى القريب يبدو أننى ضررتهم.. لكن بالمعنى الأبعد فأقلامى أكدت حقيقة أن الشبان
لديهم طاقة ومعظمهم موهوبون.. فقط لابد من إتاحة الفرص لكى يخطئوا ويتقدموا بدون أخطاء..

● بعد هذين الفيلمين ما رأيك أنت فى ممنوح شكرى كمخرج ؟

- انسان لديه طاقة يريد التنفيس عنها بأى صورة وعندما تأتيه الفرصة يندفع لكى لا تهرب

منه .. فيتشبث بها دون ترو أو تفكير كاف ..

● **ولكنك مسئول عن كل عناصر الفيلم الربية والاذات التمثيل الذي كان بشعاً ؟**

- المخرجون الشبان يتأثرون بمدارس أجنبية تعتمد على قدرة الممثل دون أن يكون هناك ارتباط بالواقع المصرى.. وعند محاولة التطبيق هنا تصبح هذه النظريات عبثاً ..

● **وماذا تتوى أن تفعل الآن .. أنا رأى ألا تقترب من حكاية السيناريو والحوار أبدا ؟**

- فعلاً .. أنا أستعين الآن بكثير من العقول المثقفة ولم أعد أنور داخل ذاتى.. وسأحاول كمخرج أن أثبت أن الشبان رغم أخطائهم يمكنهم تقديم فن عظيم وأعدك بتحقيق هذا فى فلمى القادم !

قلت : ربنا يعطيك الصحة !

مقالات عام: ۱۹۷۱

« السراب » ومخرج يجىء « على مهله » !

إذا كانت أزمة السينما المصرية هي أزمة فكر أساسا .. فانها أيضا أزمة المخرج الذى يستطيع أن يمنع هذا الفكر جسدا سينمائيا حيا لا يمكن أن يصل للناس إلا من خلاله .. والذى تستطيع موهبته وأدواته السينمائية وحدها كضالقي حقيقى للفيلم أن ينفذ بهذا الفكر الى وجدان الناس أو أن يجهبض الفكر والسينما معا .

وفى « السراب » لا نملك إلا أن نرحب بأنور الشناوى مخرج جديد عمل طويلا فى بلاتوهات السينما المصرية التقليدية ولم تلوثه .. بل لم تجعله حتى يتعجل «المجد» فهو يبدو قد فكر طويلا وتردد قبل أن يقدم على أخطر خطوة فى حياة مخرج سينما .. وهى أن يتحول من مساعد مخرج الى مخرج .. وفى دول العالم المتحضرة سينمائيا يعمل المخرج طويلا فى الأفلام التسجيلية والقصيرة حتى يتعلم تماما ويتأكد من نفسه قبل أن يقترب من فيلمه الطويل الأول .. ولكن الأفلام القصيرة فى مصر أسطورة لا وجود لها بالطبع .. وهى لا تصنع مجدا ولا تعلم أحدا .. ومن هنا يتعجل الشبان عندها كثيرا ليخرجوا أفلامهم الطويلة .

ولكنى احترم فى أنور الشناوى تمهله الشديد هذا قبل أن يتحول الى مخرج .. ولقد يكون هذا التمهل عن خوف فى طبيعة الرجل أو عدم ثقة فى النفس أو حتى عدم توفر الفرصة .. فأنا لا أعلم أسبابه بالضبط .. ولكن النتيجة أن «السراب» يقدم لنا مخرجا جيدا بالحدود التقليدية للفيلم المصرى.. بل أنه يبدو أفضل وأكثر خبرة من مخرجين كبار يعملون من عشرين سنة مثلا .. والأهم من ذلك أنه يبدو أكثر جدية أيضا .. واختياره قصة صعبة مثل «السراب» لنجيب محفوظ يؤكد شجاعته وليس تردده .. وهو يقدم فى النهاية فيلما نظيفا .. بالمعنى التقليدى أيضا لهذه الكلمة .. وأسلوبه السينمائى يذكرنى بكمال الشيخ فى الايقاع المتأنى والكاميرا الرصينة المتحركة بحذر وتفضيل حجم الكادر المتوسط .. وإن كان «يجازف» بالنزول بالكاميرا الى الشارع وهى مسألة ما زالت تبتو مربعة لبعض مخرجينا .. ولكن أنور الشناوى «يكشف» فى الشارع أماكن تصوير معبرة جدا سينمائيا مع أنها موجودة أمامنا طول عمرها .. فمن فكر مثلا من قبل فى تصوير انفاق المترو والكبارى الملطخة فوقه مع أنها تحقق فى «السراب» صورة سينمائية بدیعة

بالفعل تكسر فقر وتكرار وسخافة أماكن التصوير في الفيلم المصرى.
ورغم صعوبة موضوعات التحليل النفسى والجنسى بالنسبة لأفلامنا عموماً .. فإن سيناريو «السراب» يبدو منطقياً ومقنعاً وخالياً من السذاجة المضحكة لأفلامنا الماثلة .. ونحن نرى هنا محاولة فاهمة لربط العقدة بأسبابها .. دون أن نرى المحاولة المضحكة لعلها .. والايحاءات الجنسية - رغم زيادتها أحياناً واعتمادها على اللفظ - تبدو مبررة .. حتى تنفيذ مشهد العادة السرية التى يمارسها كامل يتم بلباقة ويصدق ينكرنا «بقناوى» فى «باب الحديد» ليوسف شاهين وينجو من المأزق الكوميدي الذى انتهى إليه سعيد مرزوق بنفس المشهد فى «زوجتى والكلب» .. وعقدة كامل تختلط بين تعلق أمه شبه الجنسى به وبين تجربته المبتورة مع الخادمة .. ولقد أوحى لنا السيناريو بأنه سيربط بين أزمة البطل وقرب البيت من شريط المترو والسمافور الذى رأيناه يفتح مرة واحدة ثم لم نر هذه العلاقة تنمو أو تلعب دوراً رمزياً .. ويتحمل السيناريو والإخراج مسئولية مشهد لحفلة فى الملهى الليلي الرديئ والممل .. ومسئولية افتراض الطبيب النفسى لنزوجة «السكرانة» الراغبة جنسياً دون أن توحى شخصية الطبيب ولا ظروف العلاقة نفسها بمثل هذا الافتراض المفاجئ .. وكنت أحب أيضاً أن يتخلص أنور الشناوى من آخر ما ورثه من السينما التقليدية التى عمل بها طويلاً وهو رقصة البطن التى يبدو الفرع كله مفتعلاً من أجلها .. فهو يمكن أن يكون مخرجاً جيداً من غير رقصة شرقية .. ومن غير الديكور الخالد للبيت المصرى الخرافى : الصالة التى يتصدرها سلم شمال يؤدى الى حجرة نوم وسلم يمين يؤدى الى حجرة نوم وأخرى متواجهتين .. والموسيقى البشعة التى أطلقها أنثريه رايدر فى مشهد وفاة البطلة وكأنه يتعنى الفيلم نفسه .. !

« الاختيار » اختيارنا نحن !

يؤكد يوسف شاهين في « الاختيار » مرة أخرى أنه المخرج الوحيد القادر الآن - وفي ظل ظروف السينما المصرية من ناحية .. والمناخ الفكري الراكد والمستسهل من ناحية أخرى - على أن يصنع فنا عظيما .. وعلى ألا يركد هو الآخر ويستسهل .. بل يقدم مزيدا من السينما الصعبة .. أى السينما التى تقف فى وجه التيار الجارف الذى ينهال على جمهورنا الآن ويبحث فقط عن تقوده ويبيع له فى مقابلها أى شىء إلا الفن : الجنس والاثارة والرقص والغناء والألوان والميلودراما والكوميديا السخيفة وامتهان عقل الانسان بل وكرامته الأدبية نفسها .. ويجيء يوسف شاهين ليبقى وحده ويقول شيئا مخالفا .. قد يصدن الناس لأنه يقلقهم ويثير تفكيرهم ويدفعهم الى البحث داخل نواتهم وعلاقاتهم وأن نلاقهم وعيوب مجتمعهم كله وأخطائه .. وليدفعهم بعد هذا كله الى أن يحسوا بشىء من القلق .. ويؤثروا من الخجل أيضا ...

ويستمر يوسف شاهين كما كان دائما منذ فيلمه الأول .. فنانا عظيما ومخلصا وملتزما ورغم تربيته الأجنبية ولفته العربية المتعثرة وعقله المتفتح على الفكر الأوربى ودراسة السينما فى أمريكا وليس فى شارع الهرم .. فانه يبقى مصريا حتى النخاع .. حساسا لمصر ومشاكل الواقع المصرى أكثر من كل الذين تلقوا ثقافتهم السينمائية فى مقاهى عماد الدين .. لأن المصرية هنا ليست لغة وإنما هى التزام حقيقى بمصر ومشاكل المصريين وسلوكهم ونقاط ضعفهم وقوتهم وأحلامهم الى حياة أفضل وأكثر نقاء .. وفى أفلام يوسف شاهين كلها - وأرجو أن أتمكن من مشاهدتها من جديد وكتابة دراسة طويلة عنها - نلمح دائما خيطا متصلا لفنان قلق ومتوتر يحاول أن يقول شيئا .. وقيمة يوسف شاهين هنا ليست فى أنه أقرب مخرجينا الى « تكنيك » السينما الحديثة فى العالم .. بل فى هذا الالتزام الجاد بأن يقول شيئا عن مجتمعه .. قد يكون هذا الشىء ناضجا تماما فكريا أو سائجا الى حد ما بحكم عدم اكتمال الرؤية السليمة لواقعنا .. ولكن هذا الوهج النبيل الذى يشيع فى أفلامه لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا لموقف فكري للفنان تجاه عالمه .. وهو موقف تسنده بلا شك خلفية سياسية قد لا تبدو بوضوح شديد فى أفلام يوسف

شاهين لأنه لم يطلقها كلها بوضوح في ظل الظروف التي يصنع فيها أفلامه.. وفي «الاختيار» لا يصل يوسف شاهين فقط إلى قمة نضجه الفني كمخرج سينما يقترب بأفلامنا كثيرا من المستوى العالمي الراقى.. بل يبلغ أيضا قمة نضجه الفكرى.. فيقدم لنا فيلما عن مصر ٧٠ بكل ما يقلقها ويحيرها ويدفعها إلى الاختيار المصيرى: بين سيد المثقف الانتهازى الذى وصل .. ومحمود البحار الصادق المنطلق .. والاثنان هما نفس الشخص .. أى واحد منا .. ولذلك فالاختيار هو اختيارنا نحن !

ملكة الليل الأسود .. أو البهيم !

ألف محمد العشري رسالة من ٤٠٠ صفحة حصل بها على الدكتوراه في اقتصاديات السينما .. وعندما حاول أن يطبق علمه الغزير الذي يمكن أن ينقذ السينما المصرية من مستقبلها التمس .. قدم أول منتج مصرى يحمل لقب دكتور .. فليما لا يحتاج انتاجه الى مجرد الليسانس .. لأننا نرى طوال أربعين سنة أفلاما مثله قدمها منتجون لا يحملون الاعدادية .. ومعنى هذا أن الدكتور درس وفكر وحصل على درجة أكاديمية ضخمة ثم عندما أراد أن يعمل بالفعل ألقى كل هذا وراء ظهره وتذكر فقط أنه مجرد جزء من جهاز السينما التجارية القديمة .. ومعنى هذا أن مشكلة السينما المصرية ليست مشكلة درجات جامعية ولا عبقریات على الورق .. وإنما هى مشكلة مناخ عام مستهلك تماما ومبتذل ينقصه الفكر الواعى أولا .. ومجرد الذوق الفنى السليم ثانيا .. ثم الرقبة الحقيقية فى صنع سينما نظيفة أولا وأخيرا !

ولا أحد يدرى - ثالثا - كيف يصبح مبررا ومشروعا وطبيعيا جدا مثل شروق الشمس كل يوم .. أن تنفق عشرات الآلاف - التى أصبح مألوفها الآن أن تتخطى المائة ألف - على أفلام فاشلة وهابطة ومهينة لاحساسنا البشرى .. يخرجها عجائز وجبابرة وعماقة السينما المصرية القديمة .. ولا تدر ميلما واحدا .. ويبتسم المليونون رغم ذلك للعجائز فى المكاتب وقاعات الفنادق ويمارس الجميع أعمالهم اليومية فى هدوء أقرب الى البلبلة .. بينما يصرخ الجميع لو أعطوا لمخرج عشرين ألف جنيه ليصنع بها فيلما .. لا يمكن أيا كان فشله .. أن يكون أردأ ولا أشنع مما يصنعه هؤلاء العباقرة المستريحون المستقرون ؟

وبينما يتفق السينمائيون الشباب عمرهم فى مؤسسة المطاحن والمخابز وعلى مواثد ايزافتش يتسولون فرصا للعمل .. ويركعون تحت أقدام «بهوات» المؤسسة لكى تتفضل وتكرم فتسمع لهم أن تدخل شريكا فى أفلامهم ويظروف أقرب الى الامتحان والقتل اليومى لطاقتهم .. وبأجور مئولة ومخفضة أقرب الى الصدقة والاحسان ؟ ..

لماذا تنفق هذه الأموال ويسخاء ويسهولة لفيلم مثل «ملكة الليل» :

١ - يعالج موضوعا ميولوراميا سخيفا عن مشاة صاحبة كباريه ..

- ٢ - يتجاهل كل مشاكل الناس الحقيقية فى مصر عام ٧١ ..
- ٣ - يسمح لمنتج بكتور أن يقدم فيلما شديد التفاهة متجاهلا كل دراساته العلمية ..
- ٤ - يعطى فرصة عمل لمخرج قديم انتهى من زمن ولم يعد قادرا على ملاحقة حياتنا العصرية.. لا فكريا ولا فنيا..
- ٥ - يبذل أموالنا فى فيلم بالألوان والبيكورات والاستعراضات الشديدة الرداءة..
- ٦ - يحقق مستوى قبيحا - بمعنى الوحاشة - فى كل شيء : الألوان .. النطق .. الديكورات .. الملابس .. الوجوه.. الرقصات أشكال الكومبارس .. حركة الكاميرا .. الموسيقى .. الماكياج ..
- ٧ - يقدم مجموعة ممثلين لا يقدمون أى مستوى فنى جدير بمنحهم فرص عمل .. باستثناء ممثلة صغيرة مديحة سالم كنت قد نسيتها لأنها لم تعد تشتغل .. لأن جهاز السينما الحالى لا يمكن أن يمنحها فرصة عمل لأنها تبدو ممثلة نظيفة.. وكمان بتعرف تمثّل..
- ٨ - صحيح أن الفيلم لا يقدم جنسا ولا اثارة ولا أجسادا عارية.. ولكن معنى هذا أنه ليس مبتذلا .. فالابتذال يمكن أن يكون فى المستوى الرديء والضحالة وقلة النطق.. وفى قصة الفيلم التفاهة عن مجتمع الكباريه والراقصة والقواد والزباين وإن كان يحاول أن يمجّد هذا الجو فى النهاية ويصنع من الراقصة قديسة بالعافية!
- ٩ - يحقق مستوى بشما فى حرفيات السينما : الإخراج والتصوير و .. و .. حتى فى اختيار الماكياج وزوايا التصوير لبطله الفيلم نفسها التى قدمها فى أفصح صورة وكأن الفيلم نفسه مؤامرة ضدها .
- ١٠ - يقدم استعراضات وبيكورات ضخمة بطلتها ممثلة لا تعرف الرقص.. فتكون الوحيدة فى الاستعراضات التى لا ترقص.. وتكتفى لمداراة مجهزها بهز قطعة فراء فى وجه الكاميرا.. طيب ليه الموضوع ده .. أو ليه البطله دى ؟ ..
- ويعد يا عزيزى حسن الامام .. فانى أود أن أعترلك .. فالآن فقط أنركت قيمتك «كأستاذ» حقيقى لئلا هذه المسائل .. «وايه رماك على المرء؟ الله أمر منه طبعاً!» .

الفرق بين الأمل والبلاهة

لا يوحي اسم فيلم «شباب في عاصفة» ولا اسم مخرجه بكثر من فيلم فاشل آخر من تلك الأفلام التي يتصفنا بها مخرجو التلفزيون العربي عندما يقررون فجأة أن ينقلوا عبقرياتهم الفذة الى ميدان السينما أيضا .. فالظاهرة الغريبة أن السينما الجديدة في العالم كله تدين الآن بنجاحها لمخرجي التلفزيون الشبان.. وأسماء سيدني لوميت وجون فرانكنها يمر وسيدني بولاك ويبتز واتكز لم تحقق بريقها في السينما الا بعد أن استوعبت تماما تجربة التلفزيون .

ولكن «شباب في عاصفة» رغم سخافة اسمه وعدم تعبيره عن الموضوع أيضا .. يفاجئني بفيلم جيد.. جيد مضمونا أولا .. بل من أهم الأفلام المصرية التي يمكن أن نقول شيئا .. ولولا ظروفه التعيس في التنفيذ وفي العرض لتمكن أن يكون من أهم أفلامنا في السنوات الأخيرة.. إن مخرجه عادل صادق يبدو مجتهدا وطموحا في محاولته تقديم فيلم نظيف ولا يستفز بكل سينات السينما المصرية ومخرجيها كبار الجهاذة واختياره لموضوع قوى وجريء كهذا يؤكد جديته وإخلاصه بالفعل وهذه ميزة لأبد من ذكرها أولا لعادل صادق.. ولكن واضح أيضا تأثيره الشديد بأسلوب التلفزيون في الإيقاع العام للفيلم وحتى في استخدام حركة الكاميرا الاحجام المتوسطة غالبا بل والديكور نفسه.. وهو ينجح في توظيف «الفانتازيا» لتبديد رتابة الجو ويطء الإيقاع .. بحيث تصبح الأحلام والخيالات في موضعها الدرامي والجمالي الصحيح.. وهي تعبيرات رمزية جيدة في نفس الوقت ولم يقع في خطأ ابتذالها.. وإن كان الذي هبط بحرارة الفيلم فقر التنفيذ وعدم ملامسة بعض الممثلين لأنوارهم الهامة.. وفي سيناريو سعد الدين وهبه الجيد تجو هناك ثغرات تستفزك .. مثل مسألة التكتيك على الشاب السياسي.. فالسخرية هنا لم تكن من شخصيته هو المدعية والمثيرة.. بل من مبادئ نفسها .. ربما لأن الشخصية نفسها مرسومة دون عناية.. مثل شخصية الشاب المتدين أيضا المحشورة دون عمق كاف .. ولكن يبقى للسيناريو والحوار قيمته الأولى كفضل وأجراً ما قيل عن عيوب مجتمع كاذب ومنافق.. تبدأ فيه الكتبة الظالمة مجرد همسة لتصبح قانونا .. يصدق الجميع بدافع الخوف الذي يعيش في أعماق ناس يغمضون عيونهم لأنهم ملوثون ومرضى وكذابون وأجن من أن يواجهوا الحقيقة.. والحقيقة هي أنه في هذا الجو الملوث لا يمكن أن تنتصر فضيلة ولا قيمة نظيفة.. لأن الكل يسقط بدافع الاستسهال .. ويصبح الأمل والتفاؤل نوعا من البلاهة !! ..

« الاختيار »

توحى اللقطات الأولى.. بل والجو العام لفيلم «الاختيار» بأننا أمام فيلم بوليسى.. لقد اختار يوسف شاهين لبناء سيناريو فيلمه هذا الشكل بالفعل.. الجريمة الغامضة والبوليس فى جانب والمتهم فى جانب آخر.. ومن خلال تعقد خيوط التحقيقات المتوالية وتداخلها.. ينفرج الخموض تدريجيا.. ونصل مع فرج مفتش البوليس.. وروى مساعدته الشاب الى القاتل الحقيقى.. ولكننا نحس مع ذلك، وبعد أن يختفى من الشاشة المصباح الأحمر الدائر على سطح عربة البوليس ليوحى لنا محذرا من الخطر القادم بعد كلمة «النهاية» التى لم نرها كالعادة فى آخر الفيلم.. نحس أن هذا القاتل نفسه سيد مراد المثقف الانتهازى.. يمكن أن يكون هو نفسه محمود مراد البحار البسيط المنطوق.. ويمكن أن يكون العكس .. فكلا الاثنين توأم الآخر.. وقد يكون هو نفسه.. وقد لا يكون هناك توأم على الاطلاق.. حيث أننا لم نر أحدهما الا من خلال تصورات الآخر .. وتصبح هذه المسألة غير هامة من أساسها.. أن يكون هناك سيد ومحمود أو سيد فقط .. وأن يكون أحدهما قد قتل الآخر أو أنه خلقه فقط على الورق لنراه نحن على الشاشة.. وأن تكون هناك جريمة قتل فعلا أو لا تكون فانها وسيلة من يوسف شاهين ليقول أشياء أخرى.. أو حيلة فى شكل سينمائى ليلفت أنظارنا الى جريمة أخرى حقيقية وتحقق بالفعل حولنا كل يوم.. ونساهم كلنا فى ارتكابها بمجرد الصمت عليها والاكتماء بالفرجة .. بحيث يصبح القاتل الحقيقى هو كل منا.. حيث يزوج فى داخلنا سيد ومحمود معا .. ويقول المصباح الأحمر فى آخر الفيلم الذى يحل محل «النهاية» التقليدية أن المخرج يمهلنا فلا يجعل نهاية سيد – الجنون – هو نهايتنا أيضا .. ولكن مع ذلك يحفرنا من أنها يمكن أن تكون نهايتنا اذا لم نصنع شيئا لمنع الكارثة بل اكتفينا بتجاهلها كالعادة !

● قلت ليوسف شاهين : يثير شكل بناء السيناريو فى «الاختيار» كثيرا من الاهتمام والدهشة أيضا لأنك تقدم بمفردك على هذا البناء الذى شاع أخيرا فى السينما الحديثة..
قال : أستطيع أن أقول إن هذه أول مرة أكتب سيناريو يتبع كاملا منى.. كنت دائما ألتدخل فى السيناريو وأوجهه.. ولكن هذا السيناريو كله منى أنا.. شاورت فقط بعض الأصدقاء فى بعض

الأمور.. ربما كلمة هنا أو كلمة هناك .. ولكنى مسئول عن كل الجيد والردئ فيه .. ولقد ساعدتنى بالمصدفة ظروف مادية خاصة على أن أتفرغ تماما لاعداد السيناريو قبل التصوير .. وحقق هذا فارقا كبيرا بين «الاختيار» وأفلامى السابقة.. لأنه أول سيناريو يمكن اعتباره عملا ذاتيا لى..

• ولكن «باب الحفيد» كان أيضا عملا ذاتيا لك ؟

- لقد تدخلت فى سيناريو كل أفلامى السابقة بشكل مباشر ولكن تدخلى كان قائما على الاحساس التلقائى والخبرة المكتسبة.. ولكن جاء وقت أنركت فيه أن المتخصصين فى «علم السيناريو ليسوا بالكثرة الكافية».. وفى نفس الوقت كانت قد اتضحت فى السينما الحديثة فكرة أن الفيلم هو العمل المتكامل لمخرجه.. أو «الفيلم بوتير» - فيلم المؤلف - ومن ناحية ثالثة ظهرت كتب فى فن كتابة السيناريو لم تكن موجودة من قبل.. ومع هذه العوامل كلها مرت بى ظروف خاصة سمحت لى بالنمو الذهنى والوصول الى فهم أبعد .. بحيث تحقق لى نوع من الوعى السياسى كان موجودا عندى من قبل بلا شك .. ولكنه كان مأخوذا بنوع من التلقائية وليس بشكل علمى.. كل هذا خلق داخلى شخصية جديدة متطورة عن ذى قبل.. تملك خبرة العشرين سنة الماضية منذ أول فيلم أخرجته .. والجديد الآن أن هذه الخبرة تم «تبويبها» وفهرستها ووضعها فى «الادراج» اللازمة بحيث اذا احتجت شيئا معينا أعرف أين أجده ..

• ما هو بالضبط ان دور نجيب محفوظ فى كتابة «الاختيار» ؟

- ممكن أن تقول بالتحديد أنى عرضت عليه الفكرة الأساسية فأعجبته .. وبلورها هو بأن جسد الحوادث وأوضع الخط الذى يربطها ببعضها .. وفى المرحلة الثانية كان دوره أشبه بضابط علينا من حيث تحليلنا للشخصيات التى تتناقشنا طويلا فى احتمالات اتصالها نفسيا واجتماعيا وأبعادها السياسية.. كنت مصمما على ألا أترك فى «الاختيار» بالذات شخصية رومانسية .. بمعنى ألا أقحم على تركيبتها بعض الاتجاهات أو الأحاسيس التى نود نحن اقحامها .. أو التى نحلم بأن تكون موجودة فى الانسان المصرى.. بل اكتفيت بحقيقة شخصيات موجودة بالفعل.. مهمة وفعالة وإيجابية.. حتى لو لم تكن جوانبها منطقية تماما ومطابقة للشخصية المتكاملة كما أريدُها أنا .. ووافقنى نجيب ولكنه كان مصمما على الايضاح الكامل لعقدة الانفصام علميا .. فاستعنا بالدكتور أحمد عكاشة الطبيب النفسى الذى وجهنا بالفعل الى بعض الظواهر التى كان وجودها ضروريا وحتميا اذا أردنا أن نصل الى تحليل دقيق.. بعد هذا قرأ نجيب السيناريو كاملا وقام بتعديل بعض الكلمات هنا وهناك ..

• يبدو الأسلوب فى «الاختيار» مخالفا لأسلوبك فى «الأرض» الذى يمكن اعتباره واقعي

خالصا .

- وفى « الاختيار » أيضا لاحظ جمهور نادى السينما الذى شاهد الفيلم قبل عرضه التجارى - وأشكرهم على ملاحظتهم - أن المرحلة التى أتحدث عنها والشخصيات نفسها.. هى

مرحلة وشخصيات « فعلية » وليست مزودة بآية تحليلات .. وإذا كان ثمة «تحلية» فيمكن أن تكون هروباً فقط عن طريق الديكور ..

● في بيت بهية قمر مثلاً .. لاحظ الجميع أن هذا المكان ليس طبيعيًا .. أو أنه ليس مكاناً من مصر ؟

- ربما لأنى لكى أهرب كما قلت لك من الملامح الواقعية تماماً لجأت الى «استيل الباروك» لكى ابتعد عن شخصيات موجودة بالفعل ولكنى لم أجد ضرورة لتوضيح وجودهم الفعلى كما هو لكى لا يكونون معروفين أكثر من اللازم .. أتحايل للهرب عن طريق الاثاث وبعض شكليات الديكور .. ولم أعتبر هذا عيباً لأن المفروض أن تلخص من واقعك كذا شخصية وكذا حدثاً وتضعها فى إطار سينمائى.. بمعنى أن توضح كل هذا فى حدود زمنك الفيلمى وهو ساعة ونصف .. وهذا يحدد قدرتك وأسلوبك فى طابع خاص للفيلم .. هذا «الشرط السينمائى» يحتّم عليك خلق مواقف خاصة بشكل خاص لتصبح «خلاصة» وليست شرحاً تجسدياً واقعياً .. بعكس بعض المغامير التى شاعت خطأ عن أن «سينما الحقيقة» مثلاً تفرض عليك أن تجرى بالكاميرا وراء بطلك ليصبح فيلمك واقعياً .. فالواقعية السينمائية فى رأى لها شروط أخرى تفرضها قاعدة أنك محدود بساعة ونصف.. فلا بد أن تتجنب كل الفرعيات التى لا تؤثر مباشرة على المضمون .

● ولكنك لم تقل لى أين يمكن أن نجد بيت بهية قمر ؟

- فى مصر .. فأنجزاء من هذا البيت مصورة بالفعل فى أقدم معالم القاهرة.. فى منطقة «مجرى العيون» بقم الخليج.. وأنا أقترح على وزارة الثقافة أن تقيم بالفعل بيتاً للفنانين هناك .. فهى منطقة فى منتهى الجمال وأثرية وملينة بالالهام .. أن هناك أماكن كثيرة فى مصر لا نعرفها ومطلوب منا فقط أن نزرعها ليدرك المندهبون أنها موجودة تقريباً كما هى .. وفى هذه المنطقة بالذات صورت فعلاً نهاية «الاختيار» ومشاهد الزار ..

● ولكن ما أثار الدهشة ليس فقط جغرافية بيت بهية قمر.. بل فلسفته الأخلاقية أيضاً التى

تشير بنوع من أفكار «الهيبيز» المصريين ؟

- ولماذا الدهشة؟ انه موجود .. وبيت بهية هو تلخيص لشخصية بهية نفسها «علمها» وحبها للجمال المصرى الحقيقى .. أى هذا المزيج من الشخصية وقولها وحياتها حينما تحول الى «بيت».. وأنت اذا أردت أن ترسم مثل هذه الشخصية فى فيلمك فعليك أن تفاعل بينها وبين حلمها وأهدافها وامكانياتها لتجسد هذا كله فى لحظة محددة بحيث تصبح الخلاصة هى كذا .. ثم تسأل نفسك : هل هذه «التخريف» موجودة أو هناك احتمال وجودها ؟ .. ولو وجدت هذا الاحتمال فلا مانع من أن تشير إليها فى فيلمك .. وأنا أعتقد أن هذا البيت بهذه الملامح موجود .. وعليهم فقط أن يزرعوا هذه المنطقة ..

● ولكن هل هناك احتمال مماثل فى أن تكون شخصية بهية قمر نفسها موجودة؟

- بل أننى أعرفها.. شخصية كنا نعتبرها «أم الدنيا».. كانت تمارس الحياة على حقيقتها .. لا تفزعها كل الالتزامات ما دامت هى تفهمها جيدا.. ومادامت تعرف الكبير والصغير .. كلهم زاروا بيتها يوما.. وكثيرون منهم أحبوا.. بل وربما بادلتهم الحب أيضا .. وهى تضع تقييما لكل منهم حسب مقياسها هى الذى يمكن أن تسميه «ميزان الطبيعة» وليس ميزان المركز .. فأنا شخصا عرفتها وعمرى ١٤ سنة وكنت تلميذا فى الاسكندرية .. وكانت من الشخصيات التى أثرت فى حياتى الى حد كبير .. كان بيتها مفتوحا فى أى وقت.. ومهما كانت مشكلتك التى تتصور أنها نهاية العالم .. كانت هى تملك الموهبة العجيبة لكى تهونها عليك وتزعجك عنك قلقك .. كانت تجمع فى بيتها نماذج غريبة بالفعل ولكنها مرتبطة كلها حول شىء واحد.. وعند بهية التى كنت أعرفها كانوا كلهم مرتبطين بالمرسح والثقافة عموما..

● كان فى ذهنى دائما وأنا أرى نموذج سيد فى «الاختيار».. صورة المثقف المصرى بعد ١٩٧٠ - الفيلم كله ليس بعيدا عن هذه الصورة. ولكن رأى بمنتهى التواضع أن هذا أقصى ما استطعت أن أصل اليه بالنسبة للظروف التى نخوضها كلنا .. وبالنسبة لحقيقة مرحلة .. وأود أن أكون فى المرحلة التالية قادرا أيضا على أن أتحدث عنها بصديق.. نفس الصديق فى «الاختيار» كما حاولت .. فالشخصية كلها أعرفها.. وكان المطلوب ، فقط هو إخضاعها لخدمة الساعة ونصف السينمائية التى قد تجعل الشخصيات تتفاعل بشكل خاص ولكن مادامت شخصيات صادقة ومتكاملة فلا بد أن تمثل مرحلة ما من مراحل الشخصية العامة المصرية كما حلتها بالفعل مع نجيب محفوظ بعد ٦٧ .. بضعفها وسليبتها وإيجابياتها .

● لكن هناك تركيزا على «الشينفرينا» أو الانقسام على النفس بالذات ؟

- هذا سؤال جيد .. لكن سأرد بسؤال آخر وجهته لنجيب محفوظ نفسه وهو كاتب عملاق لا يحتاج لآى اطرء منى.. فكيف يستطيع هو شخصا كفنان حساس أن يكون هذا الخالق العجيب لفن من الرابعة صباحا حتى الثامنة .. ثم أن يقضى هو نفسه بقية النهار موظفا على مكتب فى وزارة الثقافة ؟

● أتت شخصا .. ما الذى ترفضه فى سيد ؟

- رفضه لمواجهة نفسه بالحقيقة .. يعنى قبوله لبعض التغيرات فى المجتمع بدلا من أن ينقدها ويحاربها..

● أعطنى نموذجا لهذا القبول أو التنازل ؟

- كل الذى عمله .. عمل «بلوى زرقا».. تزوج بنت مدير الشركة .. ترجم النجاح الى نجاح اجتماعى بدلا من النجاح الانسانى عند محمود .. أو مجرد قبوله لهذا المفهوم للنجاح ..

● .. ومحمود ؟

- هناك سؤال أساسى : هل شخصية محمود حقيقية فى الفيلم أم أن سيد ألفها من خلال ما

يعرفه جيدا في نفسه فجسده في رواية لكيلا يضع تماما ؟ اذا كنت تريد ألا تحكم على الانسانية بانها ولدت منحرفة فلا بد أن تقبل أن محمود موجود فينا كلنا.. مقياسه الأساسي هو الطيبة والفهم والصدق.. وبالنسبة لى شخصيا فان أخطر عيوبنا هو الكذب .. بل ربما كنت «سنيل» فى تربيتى هذا المعنى فى الفيلم بكثير من شكل.. لكننى أرى أن الكذب من أهم الأخطار التى لا بد أن ننبه إليها..

● والنهاية .. هل هما شخصيتان ؟

- لا .. فنحن نرى محمود دائما من خلال ما كتبه سيد عنه .. ومع ذلك فهذا لا يهم .. المهم أنه يمثل الجانب الخفى فى الانسان .. أو الجزء الذى ندأريه دائما لأننا نريد أن «نمشى غلط » حسب قوانين المجتمع البائس المختلف المختل.. وفى فيلمى القادم «العصفور» سأحاول أن أوضح نقطة الاختلال الفكرى فى كل صورة .

● وفرج ؟

- عميق جدا .. مجسمة فيه أيضا بعض الانحرافات الفكرية الموجودة فيما نسميه «السلطة».. أنه موهوب بلا شك وأرجو أن يكون هذا واضحا فى الفيلم .. وموهبته تلقائية خارقة جعلته يقطا لكل احتمالات الجريمة.. وهو يملك معرفة كبيرة وعميقة بأساليب الناس وسلوكهم .. وهو يحل هذا أحيانا على أساس من معرفته بنفسه.. ولكنه حين يصل الى «نقطة الرفض» أى النقطة التى يرفض فيها مواجهة نفسه.. يصبح مثل سيد الى حد ما.. وفى اطار هذا التحديد فان موهبة فرج كاملة تماما.. ويمكن أن توصلك الى بعيد.. وهى التى أوصلت بالفعل روف الشاب الذى يحمل منهجا علميا مقابلا لمنهج «الخبرة» عند فرج.. الى تحليل سليم لخطوات الجريمة اتضحت صحته فى النهاية .. وكنت أريد من وراء ذلك أن أؤكد على ضرورة المنهجين.. وزن الأجيال المختلفة متكاملة .. ولذلك كان فرج يبدأ الخط وينهيه روف دائما .. وفضلا عن ذلك وضعت فى فرج الأمل فى أن يفهم أكثر.. بمعنى أن السلطة أيضا يمكن أن تطور نفسها حسب احتياجات الزمن !

● من أفضل مشاهد الفيلم مشهد الكرة الحمراء التى كان يلعب بها محمود على الشاطئ .. ونقلتها أنت بالمنتجات الى مائدة الاجتماعات حيث يخفيها سيد فى خزانة حديقته.. هل هذه الكرة هى براءة سيد وصدقته ورغيفته فى الانطلاق ومحاولاته لاختفاء كل ذلك ؟

- أفهمها كما تشاء .. فأنا بكل صدق كنت أبحث عن رابطة بين الاثنين رابطة تكون خلاصة الروابط الجميلة بين انسانين.. فإذا جسمنا هذه الرابطة فى كرة.. فان هذا المعنى يمكن أن يصل للناس كلهم ليروا فيها تعبيرا عن المرح والسعادة التى يخفيها وراء ظهره.. ليجئ سكرتيره هو الآخر ويخفيها فى الخزانة.. وأنا لا أستطيع أن أسمى الكرة بهذا المعنى رمزا .. بل هى تجسيد بسيط جدا لخلاصة المرح .. والتعبير الأساسى واضح مادامت الكرة مشتركة فى كل لحظة رغم

اختلاف الأماكن .. وهى تبدأ أولا بين يدين برييتين لطفل.. ثم الى يدى محمود .. ثم إلى أى أحد آخر .. ومعنى هذا تكتيكيا أن من الممكن أن أنقل الكرة من الاسكندرية الى نيويورك من لقطة إلى لقطة ..

● ولكن مشهد سيد وهو يحاول تقطية نوافذ سيارته بـقوارق المسرحية التى يكتبها هريا من عيون الناس وقبضاتهم التى تحاصره فى السيارة .. هذا المشهد ذكرنى بمشهد البداية فى فيلم فيليني «٨/٢» ..

- مضمون المشهد بالنسبة لى هو الدور الذى يلعبه «الكلام» فى حياتنا .. فسيد هنا يحاول تقطية أفعاله التخريبية بكلام يدرك هو نفسه أن لا قيمة له وأنه يستحق التخلص منه .. أنه يمزق هذه المسرحية التى لا تعجبك ولا تعجبه هو نفسه.. وهو لا يجد ما يخفى به نفسه ضد انتقادات الناس إلا الكلام الذى لا يقتنع به رغم أنه هو الذى كتبه .. أما عن تشابه مشهدين مع مشهد فيليني فهى مسألة تحدث كثيرا دون أن تعنى أن أحدهما نقل عن الآخر.. وأنا سأريك الآن كتابين بالفرنسية : «المذكرة المضادة» لأندريه مالرو و«صباح الساحر» لجاك برجييه .. الاثنان توصلا بأسلوب مختلف تماما الى نوع واحد من الأفكار.. والفكرة ليهما هى امكان توصيل انسانين مختلفين جدا وبعيدين عن بعضهما جدا .. الى خلق شىء واحد.. فلا تنس أن وسائل الاعلام متقاربة الى حد كبير فى العالم كله .. فنحن نتلقى نفس الاعلام تقريبا .. بالإضافة الى أنه فى لحظات محدودة ممكن جدا أن يلتقى عقلان على فكرة واحدة ..

● ولكن كيف نتوقع أن يستقبل الجمهور هذا الفيلم.. انك لا تضالمب الجمهور قطعا بهذا النوع من السينما ؟

- أيا كان مدى تجاوب الجمهور مع فيلم «الاختيار» فاننى مازلت أحترم هذا الجمهور جدا .. لأنه عودنى ألا يرفض أبدا فيلما أخرجه بصدق .. وما اصطالحنا نحن على تسميته بالجمهور العادى ففهم أفضل من أى أحد .. وإذا حدث خلل ما بين السينمائي والجمهور.. فإن هذا الخلل فى السينمائي نفسه وليس فى الجمهور .. وأنت لا تستطيع أن تدين فهم الجمهور .. بل عليك أنت أن تعرف كيف تجعله يفهمك .. لقد أعطيتهم فى فيلم «صلاح الدين» مثلا أشياء لم أكن أتوقع أبدا أن تصلهم بسهولة.. قدمت لهم مشاهد معارك بلا حصان واحد وبلا جندي واحد.. مجرد بقعة لونية حمراء أو بيضاء.. ومع ذلك وصل مفهومها اليهم كاملا ولم يعاتبني عليها أحد .. وفى شاهد أخرى من أفلامى لم يفهمنى الناس.. وجلست أحل المشهد لأصل الى السبب .. فوجدت نبنى المخطئ ربما لأنى لم أكن واضحا أولا مع نفسى ..

● ولكن بعض الفنانين يشكون أحيانا من أن الجمهور لا يفهمهم ؟

- عندما يندش الفنان أو المثقف عموما من هذه الفجوة بينه وبين الجمهور .. فعليه أن يدرك حقيقة هامة نتجاهلها نحن المثقفين لأننا «نتفرج» على الناس.. الجمهور يعيش اللحظة الحية ..

وهو يتفاعل مع ضغوط اللحظة .. أنه يبحث مثلاً عن احتياج حيوى يومية مثل الأرز .. وأنت لا يمكن أن تنومه لأنه مشغول بلقمة العيش.. ولكن هذا يجب أن يكون فى ذهنك كقنان .. فأنت اذا كلمت هذا الجمهور عن أشياء لا تتعلق بشكل من الأشكال بحياته اليومية فطبيعى أن يهجررك .. وهذا ما يعطى القيمة لكلمة «واقعية اللحظة» .. لأن من الصعب جدا أن تحارب «حشيش اللحظة» الذى يتجسد فى أسلوب الحلم .. أى أن يعتقد الإنسان أن أحلامه الخرافية يمكن أن تتحقق بالصدفة أو باليانصيب.. وهو أسلوب رجعى جدا ولكن ينتمى اليه للأسف وحتى الآن ناس كثيرون.. ولكن الادانة فى «الاختيار» ليست حتى ضد هذه الظاهرة.. بل هى ضد سياسة الهروب أو «نقطة الرفض» لدى كتابنا عندما تتعلق المسألة بمصلحتهم الشخصية.. فيصابون بشبه جبن عن مواجهة بعض الحقائق ويلجأون الى أسلوب رومانسى - كلامجى - غير ايجابى أو غير عملى فى توجيه الجماهير .. مع ازواجية بين أفكارهم وأعمالهم .. فهم يمدثونك كثيرا عن الثورة والعمل.. ثم لا يعملون شيئا أبدا .. وأنا فى - الاختيار - أقول : حاذر من أن ترفض نفسك .. فانك لو لم تواجهها يمكن أن تصاب بالجنون .. وأنا لا أزعم أن هذه فكرة ثورية تماما لفيلم .. ولكنها خطوة نحو مرحلة لابد أن نحللها ونعرفها ونعلنها .. من أجل أن نتخطاها الى مرحلة أبعد !

عندما يصبح الجندي المصري لأول مرة بطلا في السينما

« أغنية على المر »

لم يكن ممكناً أن يصبح الشاويش محمد بطلا لفيلم قبل أن تتغير أشياء كثيرة في السينما المصرية .. من أربعين سنة والشاويش محمد يسمع فقط عن شيء اسمه «السيما».. عندما كان فلاحا يعزق غيطه كل صباح كان يعرف أن هذا الاختراع الغريب هو واحد فقط من المتع السحرية العديدة التي يمارسها أهل البندر..

.. أما أن يصبح هو نفسه بطلا لفيلم فهي مسألة كان لابد أن تتغير أشياء كثيرة قبل أن

تحدث !

ولقد حدث بالفعل أن تغيرت هذه الأشياء.. ترك محمد نفسه الفأس وأمسك البندقية عندما جنّوه في الجيش واشترك في حرب ٥٦ .. ومن يومها لم يترك محمد البندقية أبدا .. عندما رأى رفاقه يموتون من حوله على رمال سيناء أصبحت الحرب قضيته الخاصة .. فلا أحد يعرف قيمة الأرض مثله.. ولا أحد يدرك معنى أن يموت الأصدقاء إلى جانب فلاح مصري.. ولقد أصبح ثائر الشاويش محمد الخاص.. أن يظل يحمل البندقية إلى حرب ٦٧ ليدافع عن كل المعاني التي يقدسها هو بعفوية شديدة وبصدق كامل يصل إلى حد الموت في صمت وبلا لحظة خوف ..

وفي فيلم «أغنية على المر» يموت الشاويش محمد وأربعة آخرون.. هم آخر من تبقى لحراسة المر ومنع الدبابات الاسرائيلية من العبور بأى ثمن .. كانت هذه هي الأوامر.. وبعد أن مات الرفاق بقيت هذه الوحدة الصغيرة من أربعة شبان فقط يقودهم الشاويش محمد.. وكان جهازه اللاسلكى قد ضرب وصمت تماما.. ولم تعد هناك وسيلة للاتصال بالآخرين.. ولكن شينا لم يكن يكفى ليهزم خمسة رجال فقتلوا الاتصال بكل شيء وتوقف عنهم التموين وقاربت الذخيرة نفسها أن تنفذ .. ولأن عليهم أن يحرسوا هذا المر قلن يهزمهم الموت نفسه.. والموت في هذا المر الصخري في سيناء لم يكن كلمة ولا وهما.. كان واقعا عاشوه ورأوه كل يوم يخطف رفاقهم.. وهو قريب جدا من أن يخطفهم هم أيضا واحدا واحدا ولكن أحدا لن يهرب ولن يترك مدفعه للحظة..

وفى السيناريو الجيد الذى كتبه السيناريست الشاب مصطفى محرم عن مسرحية من أفضل ما كتب المؤلف المسرحى على سالم والذى يحاول رغم كل شيء أن يقول كلمة شريفة جديدة فى كل مسرحية.. كلمة تحتاجها مصر الآن .. فى سيناريو «أغنية على المرء» نواجه الأبطال الخمسة فى لحظة يبدو أنهم حوصروا فيها تماما .. فهم على وشك أن يفقدوا حتى آخر جرعة ماء.. ويكون سهلا عليهم أن يتوقفوا عن هذا كله ويتجنبوا الموت الذى ينتظرهم حتما.. ولكن هذا المر جزء من مصر وإن يعبره أحد إلا على جنبهم.. ومن خلال هذه اللحظة المصيرية الصعبة هذه التى يصبح عليهم فيها أن يختاروا .. يقدم الفيلم تحليلا لشخصياتهم .. ونجد أنفسنا أمام أربعة ممثلين شبان فى مباراة لا يحاول أحد فيها أن يتفوق على الآخر .. وانما يتفوق فيها على نفسه فقط .. والنتيجة أن يقدم محمود ياسين وأحمد مرعى وصلاح قابيل وصلاح السعدنى دورا واحدا رائعا يكمل كل منهم فيه دور الآخر.. فاذا بنا أمام أفضل أداء لمجموعة ممثلين فى السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. الأغنية يحملها فى قلبه وعلى لسانه أحمد مرعى الملحن الشاب القادم الى الحرب من محاولة مستميتة ليصنع مذاقا مختلفا للأغنية المصرية.. لقد أعطى ألحانه لطرية عرضت الفن فى الكباريه وهى تهتز بها أمام جمهور سكران .. ويبلغ أحمد مرعى قمته وهو يعبر عن عذاب الفنان الذى يحاول أن يبحث عن نعمة جديدة يقدمها لبلاده.. وهو يجدها بالفعل فى أغاني عمال الترام الساهرين طول الليل يصلحون القضيبان .. فأتغاني الناس وأغاني العمل والسهر والحرق هى النعمة الصحيحة التى يمكن أن تصل لها دون بحث طويل .. وعندما يجد أحمد مرعى نفسه جنديا يحمل مدفعا ليقاقل يصل أخيرا لسلح آخر يقاتل به مع المدفع .. أنها الأغنية التى كتبها الأبنودى ولحنها حسن نشأت والتى ينزف فيها ويموت لتعيش مصر ..

ويقدم محمود ياسين .. نموذج الشاب المثالى الذى تفشل محاولاته دائما ليبقى مستقيما مع نفسه.. إن خبراته الخاصة فى الجامعة وفى الحب وفى المدرسة التى يعلم فيها الأطفال.. وحتى مع أبيه.. تؤكد له كلها أن عليه أن يعانى ليبقى شريفا.. وتتطرق ملامح محمود ياسين النبيلة بعذابه هو أيضا بحثا عن نفسه فى مجتمع يعتبره فاشلا.. وهو يجد نجاحه الوحيد مع مدفع «الأربى جى» الذى يوقف به دبابات العدو .. هنا نجاحه الأول والحقيقى مع نفسه ومع الآخرين.. وهنا استقام نبلة الحقيقى وشجاعته مع الموت من أجل شيء له قيمة !

ولكن المسرحية والفيلم معا ينحوان من ثثرة خطيرة تسقط فيها أعمالنا الفنية دائما.. فهما لا يقدمان كل الشخصيات بيضاء أو سوداء.. وهما يدركان تماما أن الواقع يقول أننا لا يمكن أن نكون ملائكة جميعا ولا أبطالا .. وحينما يجتمع خمسة رجال فلا بد أن يكون بينهم رجل سيئ الى جانب الرجل الطيب.. ويلعب صلاح قابيل باقتدار كبير دورا شديد الثقة والخصومة.. أن صلاح قابيل يصبح ممثلا كبيرا وهو يقدم بملامحه الغنية وأدائه الشديد التعومة والقلب معا شخصية الشاب الانتهازى الذى استطاع أن يحقق ذاته فى المجتمع بأساليب هذا المجتمع كما أدركها هو

.. فهو باحث عن الراحة والفنى بطريقته الخاصة.. وهو يكتب باستمرار ويقلب الحقائق ليحمى مصالحه.. وهو يمثل ثغرة الخوف والتردد والرغبة فى النجاة وسط الرجال الخمسة .. وتكون نجاته فى نفس الوقت هى لحظة موته ..

ورغم أن صلاح السعدنى يلعب فى «أغنية على المر» دوره التقليدى كشاب بسيط مرح .. إلا أنه فى هذا الفيلم شئ رائع.. أنه يلعب هنا أعظم أنواره... أنه مسعد النجار البمياطى البسيط الذى ترك خطيئته وودع أمه فى دمياط وذهب الى الحرب سعيدا بون أن يحمل هما.. وهو البسمة المصرية الدائمة والشجاعة وسط كل الانفجارات والمحن ولحظات الموت.. ولا شئ يكفى لقتل ابتسامة مسعد الدائمة .. وحتى فى أحلك لحظاته فهو لا يتوقف عن التكتيك على نفسه وعلى الآخرين .. وحتى وسط موجات هجوم اللبابات التى عليهم أن يصدوها حتى النهاية.. فانه يتسامل دائما وببراءة صيبانية : انما اللى محيرنى .. الواحد يتعشى ايه ليلة النخلة!!

ويموت مسعد وهو بيتسم أيضا.. رغم أنه لم يتعش ولم ير ليلة دخلته أبدا !!

ولقد كانت مهمة هؤلاء الممثلين الأربعة الشبان صعبة وهم يعملون مع حوت كبير مثل محمود مرسى يملك القدرة على ابتلاع كل من بجانبه .. وعندما كنت أحضر تصوير الفيلم كنت أخشى على الشبان الأربعة من محمود مرسى وأحس أن المعركة غير متكافئة.. ولكن الأولاد نجحوا تماما ربما لأن روح الفريق المتكامل سادت العمل كله .. ولأن محمود مرسى انسان كبير ومحب وشديد النذل فقد كان يبدو على الشاشة كائنا يحوط الكل بذراعيه ويحتضنهم باعتباره «المعلم» الخبير المعتمد بالخبرة.. والذي يضع خبرته رغم ذلك كله فى خدمة زملائه الشبان وفى خدمة الفيلم .. وهو يلعب دور الشاويش محمد بقدرة نادرة على تجسيد أعماق الفلاح المصرى المقاتل.. وفى اللقطات الكبيرة لوجهه تصبح عيناه شيئا رائعا فى قدرتهما على التعبير .. ومحمود مرسى بدوره فى «أغنية على المر» وبالإضافة الى أنواره القليلة الرائعة فى أفلامنا هو بالتأكيد أعظم ممثل فى السينما المصرية فى تقديري.. وأنكى ما يفعله المخرجون الشبان الآن هو اكتشافهم لهذا النجم الهائل من الموهبة.. فهو القاسم المشترك الآن فى أفلام الشبان .. وهذه فى ذاتها دلالة صحيحة تؤكد أن السينما الجديدة تعرف طريقها جيدا.. وليس أدل على ذلك من أن فيلم «أغنية على المر» هو أول إنتاج حقيقى «لجماعة السينما الجديدة» التى لا تملك شيئا على الإطلاق غير حماس وموهبة أعضائها ورغبتهم الجادة فى صنع سينما مصرية مختلفة عن سينما الأربعين سنة المريضة .. ورغم الهجوم الشرس الذى تعرضت له جماعة السينما الجديدة وتعرض له السينمائيون الشبان عموما.. فان الحقيقة المضحكة هى أن «أغنية على المر» هو أول فيلم من إنتاج الشبان حقيقة.. وهو أول فيلم يمثل تيارهم الفكرى والفنى ويمكن تقييم اتجاههم على أساسه.. لأن كل أفلام الشبان الأخرى كانت ميانات فردية خاصة لا تمثل إلا أصحابها ولا تمثل تيارا يمكن اعتباره سينما جديدة ..

ويمثل «أغنية على الممر» تجربة السينمائيين الشبان تمثيلا كاملا.. فهو تجربة شابة تماما في كل عناصره.. كتبه المؤلف المسرحي على سالم .. وكتب السيناريو مصطفى محرم وصوره رفعت راغب وقام بمونتاجه أحمد متولى وكتب الأغنية عبد الرحمن الأبنوبى ولحنها حسن نشأت .. وهو أول فيلم روائى يخرج على عبد الخالق .. وهو شاب من خريجى معهد السينما عمره ٢٦ سنة ويؤكد فى هذا الفيلم ليس فقط شجاعته على بدء حياته العملية بموضوع مصرى خالص وشديد الصعوبة فى التنفيذ باعتباره أول فيلم مصرى عن أحداث ٦٧ وأول فيلم مصرى كل أبطاله خمسة جنود مصريين وبلا جنس ولا كباريه ولا ابتذال .. وإنما يؤكد على عبد الخالق أيضا قدرته الفنية كمخرج متمكن ولا يقل مستواه الحرفى إن لم يزد عن نصف مخرجينا القدامى الكبار على الأقل.. !

وقصة البطولة الأخرى وراء هذا الفيلم محمد ورفاقه الأربعة الذين ماتوا دون أن يسلموا الممر .. بل أن الشبان انتجوا أول أفلامهم هذا دون أن يملكوا مليما .. ودون أن تتقدم السينما القديمة لتمنحهم مليما.. فهم دخلوا شركاء مع المؤسسة .. هى بالخدمات وينقود قليلة جدا وهم بجهودهم.. أن ميزانية هذا الفيلم ٢٤ ألف جنيه فقط ومع ذلك فسينجح جماهيريا تماما وسيحل التناقض المزعوم بين الجماهير والفيلم الجيد .. ومع ذلك فكل الشبان الذين عملوا فى هذا الفيلم لم يقبضوا الا ٢٠٪ من أجورهم الزهيدة جدا .. والباقي سيقبضونه من الشباك.. فهم يبحثون عن أشياء أخرى غير الشباك.. ومع ذلك فسوف يمنحهم الشباك قطعاً شيئاً أعظم من الفلوس.. حين يعطيهم الناس الحب والاحترام مع ثمن التذكرة !

« زوجتى والكلب » شكل جديد للسينما المصرية

كان واضحا - حتى من أفلامه القصيرة التي أخرجها للتلفزيون - أن سعيد مرزوق مخرج جديد يملك موهبة غير عادية.. وكان واضحا من تفرده وعزلته وحده وصمته الدائم أنه شاب جاد جدا ويعرف طريقه جيدا.. وأنه سيصل حتما بموهبته وحدها وبلا ضجيج أيضا.. ولذلك فإن الطريق طال كثيرا بسعيد مرزوق قبل أن يجد فرصته الأولى.. وأن كان هذا من ناحية أخرى حقق له مكسبا آخر.. وهو أن تنضج موهبته الحرفية الأكيدة على مهل.. وأن يسيطر أكثر على أدواته السينمائية.. بحيث أصبح الآن واحدا من أكثر مخرجينا الشبان فهما للغة السينمائية وسيطرة على إمكانياتها.. بل ربما كان مستواه الحرفي كفتان سينمائي خالص أكثر تقدما من معظم مخرجينا القدامى أيضا.. وهذه ميزة هامة يحققها المخرجون الشبان في أفلامهم القليلة التي تخرج للناس رغم كل الصعوبات ووسط معاناة بالغة العنف.. بحيث تحقق السينما الشبابية في مصر مستوى حرفيا متقدما وقريبا من مدارس السينما العالمية الحديثة.. وتبقى المشكلة باستمرار هي ما الذي يقوله هؤلاء الشبان في أفلامهم.. ومدى ارتباطه بظروف المجتمع المصري من ٦٧ وحتى الآن.. وهي مشكلة سيصل الشبان أنفسهم إلى حلها بمرزود من التجارب وفرص العمل وبمرزود من النضج الفني والموضوعي الذي سيقودهم حتما إلى توظيف موهبتهم الحرفية الأكيدة في موضوعات أكثر مصرية..

● وفي فيلمه الروائي الأول «زوجتى والكلب» يحقق سعيد مرزوق مستوى متقدما تماما بالنسبة لتكنيك السينما المصرية.. ويقدم استخداما واعيا لمفردات اللغة السينمائية يمكن اعتباره بداية للغة جديدة للفيلم المصري.. وإذا كانت لغة أفلامنا دائما وحتى الآن تنعثر في الركافة والسوقية والتهته والجهل أحيانا بالابجدية السينمائية نفسها.. فإن سعيد مرزوق يستخدم في «زوجتى والكلب» لغة شديدة التعبير والذكاء والأناقة.. واللغة السينمائية ببساطة هي استخدام المخرج لامكانيات التصوير والمونتاج وشريط الصوت.. ثم موهبته هو الخاصة في توظيف حركة الكاميرا والممثل والتكوين واللون وأحاساسه بالايقاع العام.. وفي معظم هذه المفردات يؤكد سعيد مرزوق قدرته على استخدام السينما كلفة تعبير غنية.. ويؤكد خبرته القديمة بالموسيقى والايقاع

التي تؤثر كثيرا على مونتاج أفلامه وتفرض عليها أسلوبا خاصا فى علاقات الصور وتتابعها وارتباط ايقاع الصورة بإيقاع الصوت ارتباطا عضويا يضيف للفيلم معانى جديدة لا يحققها التتابع السردى التقليدى لأفلامنا التي تتابع فيها اللقطة وراء اللقطة لمجرد أنها تجمى بعدها زمنيا .. !

ومن هنا فإن دور مونتاج حسين عفيفى فى «زوجتى والكلب» ليس هو المونتاج السردى العادى.. فمع مخرج مثل سعيد مرزوق يترك دور المونتاج جيدا.. استطاع حسين عفيفى أن يدرك هو أيضا الإيقاع الصحيح المطلوب بالنسبة لموضوع خاص جدا مثل موضوع «زوجتى والكلب» يتطلب حساسية فائقة بإيقاع المشاهد وإيقاع اللقطات داخل كل مشهد على حدة .. وأن كان الإيقاع العام للفيلم ساهه أحيانا شيء من البطء فإن هذه مسئولية السيناريو الذى كتبه سعيد مرزوق أيضا .. فهو سيناريو يتعامل مع قماشة ضيقة بطبيعتها فاضطر الى فردها الى أقصى امكانياتها .. لأن سعيد مرزوق اختار لحظة نفسية لجعلها أساس بناء فيلمه كله ولم يختر «حنونة» عادية مليئة بالأحداث .. فنحن نرى محمود مرسى يترك عروسه الصغيرة سعدا حسنى وحيدة فى الاسكندرية ليذهب الى القنار المعزول الذى يعمل فيه مع ثلاثة رجال .. وأصفرهم الشاب المراهق نور الشريف محبب تماما بحكايات محمود مرسى عن مغامراته الغرامية والجنسية القديمة.. وعندما ينزل نور الى الاسكندرية فى أجازة يحمله محمود مرسى رسالة الى زوجته الصغيرة الوحيدة.. وتبدأ هواجس الشك تنتابه فى أن يكرر نور الشريف مع زوجته .. ما فعله هو نفسه كثيرا مع زوجات أصقائه .. ويقوم بناء الفيلم كله على لحظات الشك والجنون هذه .. وهى مادة محدودة بالنسبة لفيلم طويل .. وربما كان هذا سر احساس الكثيرين ممن شاهدوا الفيلم بأنه كان يصلح فيلما قصيرا .. فلقد فعل سعيد مرزوق فى السيناريو كل ما يكمن عمله لتعميقه وإثرائه بعديد من التفاصيل والصور .. ويبدو نكاؤه السينمائى كاملا فى تقديمه لتفاصيل المكان الذى يلعب دورا أساسيا فى موضوع كهذا .. حيث الانسان معزول فى قنار وسط البحر فى جزيرة مقفرة .. وحيث الوحدة والوقت المحدود بلا حساب مثل البحر اللانهائى والسماء الجاثمة الأبدية ولا شيء آخر غير الملل والفراغ والرغبة المكبوتة والمخاوف .. ولقد ساعد وجود مدير تصوير عظيم مثل الفنان عبد العزيز فهمى.. وكاميرامان حساس مثل ممنوح هلال الذى فقدته السينما الجديدة فى مصر كواحد من أكثر خريجي معهد السينما موهبة والذى كان سيصبح واحدا من أفضل مصورينا لولا أن اختاره الموت بالضبط فى اللحظة التي بدأ فيها يعيش ! .. ساعد وجود عبد العزيز فهمى وتلميذه ممنوح هلال على تحقيق مستوى تصوير يجعل «زوجتى والكلب» واحدا من أفضل أفلامنا تصويرا .. حيث يتعامل عبد العزيز فهمى مع الطبيعة بشاعرية فائقة .. تضيف بعدا جماليا جيدا الى احساس سعيد مرزوق نفسه بالصورة ويتكوين الكادر وميزانسين الكاميرا والممثل .. ويحقق المصور والمخرج تكاملا تاما معا فى المشاهد

الداخلية أيضا .. وبالنات في «شاريوهات» محمود مرسى وهو يدور حول نفسه معذبا في حجرته في الفئار.. وفي مشاهد المرح والمداعية بينه وبين زوجته في حمام في بداية الفيلم .. ومشهد الفراش الذى يضمهما معا فى أول الفيلم أيضا حيث يسود الظلام ويحول عبد العزيز فهمى بالإضاءة جسديهما الى خطوط سلوية رقيقة مليئة بالاثارة بون عرى أو ابتذال.. فتصبح لحظة الجنس صلاة مهذبة بالأجساد.. ولكن أفضل من تصوير عبد العزيز فى هذا الفيلم.. شجاعته على انتاجه ومغامرته وهو الفنان الكبير الفقير مع مخرج شاب وفى موضوع صعب ونظيف وخال من المغريات التجارية .

● ولكن قدرة سعيد مرزوق على استخدام تفاصيل المكان وتوقيت اللحظة الشعرية التى تعذب محمود مرسى كان لابد أن تنفذ فى وقت ما .. ما لم يكن الموضوع نفسه غنيا بما يكفى لبناء وتطوير دراما فيلم طويل وهذا ما جعل المتفرج - حتى المثقف المستعد لتقبل تجربة جديدة - يحس فى بعض مناطق الفيلم بهبوط الايقاع الذى جعل المتفرج يفلت من المخرج ويتوه.. لانه غرق فى التفاصيل واللحظات الشعرية المكررة والتى لم تعد تضيف جديدا .. فالأزمة نفسها التى يقوم عليها الفيلم أزمة واهية بحيث لا تبرر عذاب محمود مرسى هذا كله .. فلم يكن لديه سبب للشك فى أن يخونه نور الشريف على الاطلاق سوى مجرد احساسه بأن من «حفر حفرة لأخيه وقع فيها» ! ولكن حتى هذا ليس سببا كافيا لاقامة تراجيديا يعذب الزوج نفسه فيها كل هذا العذاب .. ولقد قدم السيناريو والإخراج مشاهد رائعة للفراغ والملل والحياة اليومية الرتيبة المكررة .. واستطاع سعيد مرزوق أن يبلغ قمته كفنان فيلم فى مشاهد غداء الرجال الأربعة وضحكهم ومرحهم الذى تم بعفوية وطبيعية شديدة.. وفى مشهد لعب الورق الذى حقق فيه نفس الصدق والحرارة .. ومشهد ركل اللعبة الفارغة على الشاطئ الذى يجسده بايقاعه الرتيب احساسا قائلا بالملل والفراغ والحيرة .. وهذه المشاهد تؤكد قدرة سعيد مرزوق الفائقة فى التنفيذ وتحقيق الايقاع وخلق «الجو» الخاص .. والفيلم كله يخلق جوا جديدا تماما بالصورة والحركة معا.. ولكن شيئا من التركيز والاختصار و«الحبكة» كان ضروريا «لربط» الفيلم كله حتى لو قصرت مدته وهى مسألة ليست مخيفة الى هذا الحد ..

● ولقد كان ممكنا أن يقيم فنان الفيلم أزمة بطله على أبعاد أخرى غير مجرد البعد الجنسي.. فأربعة رجال فى فئار منعزل فى البحر لابد أن يعانوا أشياء فظيعة أخرى توحى بصراعات فكرية متعددة.. فنحن لم نر شيئا على الاطلاق لهؤلاء الرجال الأربعة وهم فى حالة عمل .. مهما قيل من أن حجم العمل فى الفئار قليل جدا.. فلقد سمعنا محمود مرسى يقول مرة أو مرتين طوال الفيلم: «تعالى نولع اللبنة».. أو «تعالى نطفى اللبنة» .. فآزمة العمل لابد أن تعكس نفسها على شخصيات كهذه لتفجر أزمتها الخاصة الأخرى.. ولكننا أحسنا أن هؤلاء الرجال هم عمال فئار بالصدفة بحيث بدت علاقتهم بالمكان نفسه علاقة صدفة.. أو علاقة شكلية.. وبدت أزمة

الشخصيتين الرئيسيتين - محمود مرسى ونور الشريف - أزمة جنسية فقط .. فحتى عندما يتذكر مرسى زوجته فى «الFLASH» فإنه لا يتنكر إلا لحظاتها الجنسية معا .. بينما نور غارق فى أحلامه الجنسية دائما.. وعندما تجيء الفرصة ليقدم نور الشريف فى لحظة ممارسته للعادة السرية وهى لحظة جادة جدا فإنه يجهض الامكانيات الفنية لهذا المشهد ويحوّله الى مشهد كوميدى يسخر فيه من معاناة حقيقية وخطيرة لكثير من شبابنا فى مجتمع مغلق ومحرّوم .. بالاضافة الى مبالغته فى استخدام مشاهد المونتاج السريع الذى تصلّ فيه سرعة القطع الى كادر واحد أو كادرين .. وهو تكتيك شكلى لا يضيف جديد ويلخص أو يؤكد معانى مكررة ولا تحتاج الى تأكيد.. ولكن هذه العيوب الضرورية القليلة جدا بالنسبة للتجربة الاولى لمخرج جديد موهوب يقدم أسلوبا سينمائيا متقدما جدا .. وأنا واثق تماما أن سعيد مرزوق سيصبح واحدا من أهم مخرجى السينما المصرية الجديدة فى السنوات القليلة القادمة.. فقط لو وضع يده على موضوع جيد يساوى موهبته الجيدة.. ولو استطاع أن ينفذ بجلده من حصار واغراء السينما التجارية والأسماء الكبيرة التى بدأت تجرى وراءه.. بقى شئ آخر جيد فى «زوجتى والكلب» وأن لم يكن فى حاجة الى الكتابة.. فما الذى يمكن أن نضيفه الى أداء الصوت الكبير العظيم محمود مرسى الذى يبتلع كل ما حوله.. خصوصا فى فنار منعزل وسط البحر .. ؟ وإن كان نور الشريف قد استطاع أن ينجو وأن يقف بكفاءة كبيرة ويلعب أفضل أنواره حتى الآن .. نافذا ببراعة من فم الصوت ..

عن الليل .. والثرثرة «وأبى فوق العوامة»!

فى الفن ليست هناك نوايا طيبة.. وفى السينما بالذات لا تستطيع أن تقول انك كنت تنوى أن تقدم فيلما جيدا .. أو أنك كنت تقصد أن تقول أشياء عظيمة.. فالمهم هو ما قدمته بالفعل وما قلته فى فيلمك وما فهمه الناس وخرجوا مشحونين به .. ولأن السينما لغة فنية راقية لها مفرداتها وجمالياتها الخاصة .. فالمهم أيضا هو ليس فقط ماذا قلت .. وإنما كيف قلته ؟ ولا يستطيع أحد أن يشك لحظة فى أن روايات نجيب محفوظ تقول أشياء عظيمة.. وكان المفروض وهى أكثر أعمالنا الأدبية تحويلا للشاشة.. أن تصبح دائما أفلاما عظيمة .. لأن فنان الفيلم يضع يده وهو يتعامل مع نجيب محفوظ على منجم من المادة الفنية شديدة العمق والخصوصية .. فلا أحد من كتابنا فهم مصر وعبر عنها فنيا أفضل مما فعل نجيب محفوظ .. ولا أحد - ممن استطاعوا الاستمرار فى الكتابة على الأقل حتى الآن - يملك رؤية أكثر نفاذا وأصاله وقدرة على التجدد .. وأكثر شجاعة أيضا !

وبالذات .. فوق النيل

وليس صحيحا أن بعض أعمال نجيب محفوظ وبالذات «ثرثرة فوق النيل» لا تصلح للسينما .. فكل الأعمال الروائية فى العالم تصلح للسينما لو وجدت فنان الفيلم الذى يحقق لها معادلها السينمائى.. ولقد تقدمت السينما كثداة تعبيرية وجمالية تملك قدرات غير محدودة بحيث أصبحت قادرة على التعامل مع كل الموضوعات الإنسانية وبكل الأساليب الفنية الممكنة .. بل أن السينما الجديدة فى العالم تقوم الآن على كسر منطق الرواية و«الحدوة» التقليدية .. بل وعلى كسر حتى منطق الدراما الأرسطية نفسها.. على اعتبار أن السينما قادرة على التعبير بلغتها الخاصة بحيث تخلق الدراما السينمائية المتميزة تماما عن دراما المسرح والرواية ..

ومن هنا تسقط حجة أن «ثرثرة فوق النيل» يصعب تحويلها للسينما لأنها قائمة فى غالبها على العالم الداخلى لشخصياتها الغائبة عن الوعى.. بل أن هذا «العيب» نفسه يصبح ميزة خصبة فى يد سينمائى جيد لخلق عالم فانتازى رائع. والعالم الداخلى لشخصيات «الثرثرة» يصلح مادة رائعة لتحويل لحظات الهروب والسياحة التاريخية والخيالية والغميبوية الضبابية التى يلجأ إليها أبطال

الرواية كثيرا .. الى مشاهد سينمائية مائة فى المائة يمكن أن يتفوق فيها الفيلم على الرواية نفسها.. لأن المخرج الذكى يملك ما لا يملكه نجيب محفوظ.. وهو القدرة على تجسيد الوهم والعالم الداخلى بالصورة والصوت والحركة الحية.. وليس بالكلمات فقط التى استطاع نجيب محفوظ العظيم أن يرسم بها عالم أبطاله جيدا ..

فما الذى فعله حسين كمال فنان الفيلم عندما حول «الثروة» الى فيلم ؟
لقد تجاهل السينما تماما كأداة لاعادة الخلق .. ولجأ الى أسلوب السرد الروائى العادى.. فهو يحكى لنا الرواية مشهدا مشهدا ومن خلال شخصية بعد شخصية .. مع حشد هذه الشخصيات معا فى المشاهد الجماعية عندما يريد المخرج أن ينصب «قعدة» الحشيش والجنس ليملا المشهد بكبر قدر من الزحام والضجة والاثارة ..

بل أن المخرج حتى وهو يقدم تناوله الروائى التقليدى هذا .. لا يحاول مرة واحدة أن يتذكر السينما .. فهو يقدم هذه الثروة كلها فى اطار مسرحى بحت .. ليس فقط لأنه يسجن الكاميرا فى مكان محدود وهو العوامة ، فقد يكون هذا منطقيا حيث أن الشخصيات نفسها مسجونة فى العوامة بعد أن عززت نفسها عن الواقع الخارجى كله .. ولكن لأن تقديم حسين كمال لهذه المشاهد المفلقة بتقديم مسرحى .. بمعنى أن حركة الكاميرا وميزانسين الممثل داخل الكادر وعنصر التشكيل والتكوين وتدفق الحركة وتتابعها داخل اللقطة ثم داخل المشهد .. كلها عناصر مسرحية تماما.. وليس المكان المحدود هو المسئول لأنه يمكن التعبير عن مكان محدود ومفلق تعبيرا سينمائيا.. وسيدنى لوميت فى فيلم «١٢ رجلا غاضبا» استطاع أن يضع أبطاله كلهم - ١٢ شخصية - فى حجرة واحدة وأن يعبر عنهم رغم ذلك تعبيرا سينمائيا خالصا.. والأمثلة كثيرة فى السينما العالمية.. ولن أحاول أن أقول ما الذى أقصده هنا «بالتعبير السينمائى» و«اللغة السينمائية» لأن حسين كمال يعرفها قطعا أفضل منى لأن المفروض أنه تعلمها فى باريس! ولكنى لكى أوضح الأمر أكثر أطرح سؤالا واحدا هو : باستثناء المشاهد القليلة جدا لعماد حمدي وهو يسير فى الشوارع ومشهد زيارة تمثال رمسيس .. فما الذى فى فيلم «ثروة فوق النيل» لا يمكن تقديمه على المسرح وبنفس ميزانسين حسين كمال فى الفيلم ؟

بل أن الكارثة هى أن مشهدا عظيما مثل زيارة تمثال رمسيس وموت الفلاحة .. وهو خارجى تتحرر فيه الكاميرا من سجن العوامة وتسقط حجة المكان المفلق .. يتم تنفيذه سينمائيا بشكل ردىء جدا يقتل امكانيات المشهد كله سينمائيا وموضوعيا.. وموت الفلاحة موت ركيك وهزيل ولا يصلح لبناء أى تحول فى الشخصيات ولا فى مسار الفيلم.. والفلاحة نفسها فلاحه تليفزيون حلوة جدا ونظيفة ومزوقة ولا تقنع أحدا بالتعاطف معها ولا يمكن أن تمثل شيئا أو ترمز لشيء .. لماذا؟ لأن مخرجينا كلهم مصممون وإلى الأبد على التعامل مع فلاحه مصرية وهمية وغير موجودة الا فى أذهانهم .. وانى لأسأل حسين كمال هنا ويمتنهى الفيظ والحيرة: ما هى المغامرة المخيفة التى

منعك من أن تقدم في هذا المشهد فلاحه حقيقية غلبانة بالفعل .. يمكن أن تكون حلوة أيضا .. ولكنها يمكن أن تكون حقيقية أولا ومقنعة بحيث تصلح رمزا يكسب تعاطفنا ؟ ولماذا نفذت هذا المشهد الهام جدا هذا التنفيذ الرديء وأنت مخرج كبير جدا ومنتشر ؟

والسبب أن قرارات حسين كمال كمخرج تتضح في هذا الفيلم على حقيقتها .. فهي قدرات محدودة ومتواضعة ويبدو أنها انتهت تماما أو «خلصت» في «المستحيل» و «البوسطجي» .. وبقي الآن حسين كمال الحقيقي في «أبي فوق الشجرة» و «نحن لا نزرع الشوك» و «الثروة» ..

أن أحدا لا يمكن أن يخدعه النجاح التجاري «لثروة فوق النيل» لأن أسبابه معروفة .. فهو يشبع رغبات نفينة عند الناس في أن تسمع كلمة نقد أو ثروة يومية عن أزمة المواصلات والكبريت وحفر الشوارع وبضائع شارع الشواري .. وهي ثروة لا يقولها أحد ولكن يتمنى الجميع أن يسمعوها .. ويقولها الفيلم بدلا منهم !

ولكن هذه الثروة كلها تبدو جوفاء نون ربطها بأسبابها الحقيقية .. ومن السهل جدا أن نصنع فيلما مليئا بالانتقادات والنكت .. ولكن يفقد هذا الفيلم قيمته أن لم يصدر من فنان يملك رؤية موضوعية ناضجة للمجتمع ككل .. ويحمل موقفا ووجهة نظر واعية ومتقدمة .. والا تحولت القضية الاجتماعية والسياسية الهامة الى مجرد غرزة حشيش تثير الغرائز السوقية .. ويتصاعد فيها دخان الحشيش مع النكت مع اللحم النسائي الأبيض «اللامطية» .. ولن يكفى ألف مشهد عن الجبهة والمدن المهدمة وخطبة ماجدة الخطيب العصماء لتحويل الغرزة الى مكان صالح لمناقشة قضايانا الجادة .. ففي السينما كما قلت لا تكفى النوايا الطيبة ..

خصوصا اذا لم تكن طيبة تماما !

وإذا كان حسين كمال في «ثروة فوق النيل» يقدم مشهدا يحاول أن يسخر فيه من السينما المصرية من خلال مخرج كاريكاتيري يصور أغنية «الطشت قالي» ويصنع فيلما مليئا بالرقص والغناء والألوان الزاعقة .. فإن هذا المخرج هو حسين كمال نفسه الذي صنع «أبي فوق الشجرة» وعاد ليصنع استمرارا له في «ثروة فوق النيل» أو «أبي فوق النيل»!

مقالات عام: ١٩٧٢

تحت الأضواء المظلمة !

هناك أشياء كثيرة فى فيلم حسين حلمى المهندس «الأضواء» لم أستطع أن أفهمها بسهولة.. كنت مضطرا طول عرض «الأضواء» لأن أميل على جارى - هو ناقد سينمائى - لأسأله بين وقت وآخر: ايه ده؟ مين ده؟ إيه اللي بيحصل؟ .. وكان زميلى يتعذب فى مقعده هو الآخر دون أن يفهم شيئا.. ثم اكتشفنا أن المخرج - هو نفسه مؤلف القصة والسيناريو والحوار على طريقة شايلن وبرجمان وإيلوش - يترك تماما مسألة جهلنا هذه.. فقد بدأ يسخر فى الفيلم من النقاد والاتجاهات الجديدة فى الفن وادعاءات التفرع والتفلسف .. بل أراد أن يكون طموحا جدا «وهابيا!» فسخر من الفن الرخيص والهلس والقيم الزائفة التى تسود الوسط الفنى.. وهذا عظيم جدا ورائع.. ولكن ما الذى قدمه المخرج الثورى فى فيلمه شخصيا ؟ قدم مجموعة من المواعظ والخطب العصماء والتشريحات لناس تسكر وتصرخ وتبكي وتتعب طول الوقت لأسباب غير مفهومة .. قدم قصة ميلودرامية رديئة ومستهلكة عن البنت التى تحلم بالأضواء فتفترسها الذئاب.. قدم نفس الفلاحة المزوقة الخرافية التى تقمها السينما المصرية طول عمرها .. والريف المصرى التنظيف الذى يبدو شديد البلاءة والفراغ.. قدم شخصيات غير معقولة ولا منطقية كالكاآب الشريف الملتزم الذى دفن زوجته فدفن معها مبادته بالمرة .. وشقيقه الصغير الفنان الجاد جدا الذى يخطب طول الوقت واعظا أخاه الأكبر «البايظ» الذى تحول الى وحش .. قدم كوتشرتو البيانو لبيتوهفن على مشهد من أشد المشاهد المساوية ابتذالا بحيث تحول الى مشهد كوميدى ضجت له الصالة بالضحك.. هاجم السينما المصرية الرخيصة واستعان رغم ذلك بكل مغرباتها لينجح تجاريا .. أعاد اكتشاف راقصة من القرن الماضى توقفت السينما المصرية «لتى يهاجمها» عن استخدامها .. وجعل بطة فيلمه تقرر أن ترقص فى فيلمها القادم .. ثم جعلها ترقص فى فيلمه الحالى هو شخصيا.. ولم تخرج الكاميرا أبدا من الكباريه أو قعدات الانس والديكورات الخرافية .. سخر من حفلات العرض الأول للأفلام التى يشتري فيها المنتج الهتيفة .. وكانت حفلة افتتاح فيلمه هو نفسه ملينة بالهتيفة المنجورين الذين بيع صوتهم من الهاتف حتى رأوا أنفسهم فى الفيلم فضحكوا محرجين.. ثم انقلبوا يهتفون ضد الفيلم الذى لم يستطع شراء

سكوت حتى هؤلاء إلى النهاية .. !

وطبيعي ألا أتحدث عن المستوى الفني للفيلم .. الكاميرا المحمومة التي لا تكف عن الحركة طول الوقت بلا سبب .. واستخدام «الزوم» الطائفة .. والهنيان الكثير الذي يدور على ألسنة الجميع ومحاولة تقليد كل الاتجاهات السينمائية الجديدة التي بدأ يهاجمها من أول لحظة.. ومن الظلم أن تحكم على ناهد يسرى في فيلم كهذا .. إلا أنها تكشف عن امكانيات ممثلة جيدة يمكن أن تكون أفضل في فيلم أفضل .. ومسكين أحمد مرعي.. فهو ممثل موهوب مكتوب عليه أن تظل أفضل أفلامه متلجة في اللعب وأن يتجاهله المخرجون لأنه لا يعرف طريق الداهليز الخفية .. وإن يضطر لأن يلعب هذه الأنوار لكي يضع نفسه تحت الضوء .. حتى الأضواء السوداء !!

حسن يوسف .. مخرجاً

فى السينما مثل المسرح .. يخطر للممثل أحيانا أن يصبح مخرجاً .. كما يخطر للمخرج ولو مرة واحدة أن يمثل .. ويتصور الاثنان أن لديهما فهما خاصا للعمل الفنى لا يستطيع غيرهما أن يحققه .. والفنان مغامر بطبعه .. يقوده قلقه المقدس وطموحه الى التجربة دائماً. فسر تقدم الفنان وتوجهه الدائم هو هذه الجرأة على التجربة والاختتام .. وفى السينما العالمية نماذج عديدة لمثّلين خاضوا تجربة الإخراج .. أحيانا كانوا يضيفون جيّدا لأفلامهم .. وكثيرا ما كانوا يحولون العمل الى مجرد «برواز» يتألق فيه النجم المخرج شخصيا .. وفى السينما المصرية نفسها كثيرا ما نسمع أن الممثل فلان ينوئ أن يخرج بنفسه فيلمه القادم . ولا تتّير دهشتنا هذه المحاولات عادة .. ولكنى دهشت عندما رأيت أن حسن يوسف أخرج فيلم «ولد وينت والشيطان» .. واعترف بأنّى ذهبت لمشاهدة الفيلم وأنا أتوقع مهزلة أخرى من مهازل أفلامنا .. كان رأيى دائما أن حسن يوسف يمكن أن يكون ممثلا جيّدا ولكنه حبس نفسه فى نفس الدور وفى نفس الأفلام السطحية التى لا يلتفت إليها أحد .. والتى لا تحمل أى قيمة فنية والتى يكون حسن يوسف فى أى فيلم منها هو حسن يوسف فى أى فيلم آخر .. ولكنى فوجئت فى «ولد وينت والشيطان» - وهو اسم سخيف جدا - بأشياء كثيرة جيّدة.. فالموضوع الذى يعالجه الفنان المكافح كاتب القصة محمد سالم موضوع جيد ومصرى وواقعى وجرئ تماما .. ومحمد سالم نفسه قصة كفاح وصبر وإصرار بطولية.. وهو رمز لجيلنا كله من الشبان الذين بدؤوا من القاع - وربما من تحت القاع ! - والذين حملوا موهبتهم طوال سنوات العذاب المريرة كما يحملون صليبناهم .. حتى فرضوا أنفسهم على واقع فنى ملئ بالقيم الزائفة والمنحرفة دون أن يسلموا أو ينهزموا أو يبيعوا كرامتهم ثمنا لخبزهم اليومي.. ولطبيعى أن يكون أفضل جزء فى سيناريو محمد سالم هو الجزء الأول الذى يلمس فيه كثيرا من واقع الحياة المصرية .. البيت الفقير الذى يربى أولاده بالعافية .. الحياة الراكدة بلا أمل فى المكاتب .. زحام الاوتوبيسات الرهيب .. كثير من أخلاقيّاتنا العامة وحرمان شبابنا .. كل هذه ضغوط تدفع شبابنا الى التفكير فى الهجرة كحل لآلامهم.. وهنا يحكم السيناريو على مغامرة الهجرة بالفشل من خلال نموذج خاطئ» لا يمثل تجربة حقيقية لكفاح

شبابنا فى الخارج.. فمسألة الشاب المصرى الذى يقع على امرأة أوربية غنية يستغل نقودها وتستغل هى فحولته الجنسية.. هذه الأسطورة غير حقيقية ولا تحدث لواحد فى المليون.. وهناك قصص عمل وكفاح حقيقى لشبابنا فى أوربا .. والفيلم نفسه قدم صلاح قابيل كتمودج لها .. ومغامرة حسن يوسف فى أوربا فشلت لا لأن التجربة نفسها خاطئة.. بل لأنه اختار هناك الحل الخاطى؛ وكان عاملا كسولا فى بلاد تقدر العمل.. فهى نزوة فردية انز ولسن حكما عاما.. ولكن حسن يوسف كمخرج نجح تماما فى تقديم فيلم جيد وخال من كل عيوب الفيلم المصرى التقليدية.. وهو حتى فى مستواه التكنيكى لا يقل عن مخرجينا الأساتذة بل يفوقهم فى اختياره لموضوع جيد وواقعى ومصرى تماما.. ويفوقهم فى جرأته أيضا التى جعلته يختار لفيلمه الأول موضوعا صعبا وينفذه فى الخارج .. وهناك بعض العيوب طبعيا ولكن تغفرها له شجاعته ومستواه المعقول كمخرج ربما استطاع أن يحقق فنا لم يحققه «الاسطوانات» والجهابذة !!

« الخوف » .. لماذا؟!

قبل أن يبدأ فيلم «الخوف» تحتل الشاشة لوحة كبيرة تحمل عبارة لمحمد حسنين هيكल تقول إن المبالغة في تقدير قوة العلو تؤدي الى العجز عن مواجهته.. ويبدأ الفيلم ثم ينتهي دون أن نفهم لماذا استخدم المخرج سعيد مرزوق والمنتج رمسيس نجيب هذه العبارة .. لم تكن هناك علاقة واضحة بينها وبين كل ما قدمه الفيلم من أحداث وأقوال وألوان .. بل لا يبدو هناك شيء واضح أصلاً في الفيلم كله .. فهناك خلط شديد وتخطيط مربك و«هيصة» من الأفكار والرموز والايحاءات المشوشة .. لقد كانت مشكلة سعيد مرزوق في فيلمه الأول «زوجتي والكلب» ان الناس قالوا أن لفكك السينمائية جيدة ولكن ما الذي تقوله بهذه اللغة ؟ إن مشكلة الزوج الذي يغار على زوجته الشابة البعيدة عنه لا علاقة لها بمشاكل مصر الحقيقية.. وفي فيلمه الثاني حاول سعيد مرزوق أن يقترب من أحوال مصر الحقيقية لينتج أنه يستطيع أن يوظف مسألة لغته السينمائية الجيدة هذه في قضية أكبر .. بل أنه اقتحم أخطر قضاياها بعد نكسة يونيو.. ولكن هل يكفي أن تختار بطله فيلمك فتاة مهاجرة من السويس لكي يصبح فيلمك عن النكسة؟ .. ما هي القضية بالضبط في فيلم «الخوف»؟ القضية ببساطة أن شاباً تعرف على فتاة لم يجدا مكاناً يمارسان فيه الحب.. وعندما حاولا ممارسة هذا الحب في عمارة لم يتم بناؤها بعد.. أصبحت مشكلتهما أن يهربا من حارس العمارة.. هذه هي المشكلة الجنسية وببساطة، وكل التفاصيل والتفريعات الأخرى مجرد ثروة مفتعلة ومقحمة على الفكرة الأصلية .. ومن هنا فإن اسم الفيلم الاصلى «مكان للخب» كان أفضل وأنسب للدلالة على محتواه كله .. وأن يقابل الفتاة «بالصدقة» مهاجرة من السويس فهذا لا يعنى أن الفيلم عن السويس فعلاً أو عن النكسة بل صحيح أننا رأيناها نتنكر باستمرار أشباح المناسبة والحرائق وأهلها الذين ماتوا تحت الانقراض.. ولكن ما الذي ينقص الفيلم لو أننا حذفنا هذه الذكريات كلها؟ وبمعنى آخر ما الذي عكسته هذه المسألة على تلك البنت ؟ لا شيء.. فهي اندفعت في علاقتها مع الشاب القاهري حتى لحظة الجنس نفسها التي لم يوقفها الا رفضها الذهاب معه الى البسيون أولاً .. ثم ظهور حارس العمارة ثانياً .. ويبدو أن تفسير سعيد مرزوق للحياة نفسها تفسير جنسى.. فالجنس هو التسلط الرئيسى على شخصيات فيلميه.. ولكن كانت

الازمة الجنسية تبدو مفتعلة في «الخوف».. لأن الفتاة كانت تستطيع الذهاب مع الشاب الى البنسيون ببساطة .. بل أنها أثبت استعدادها لذلك في احدى اللحظات.. فماذا لو أنها ذهبت بالفعل ؟ لم تكن تصبح هناك ضرورة لهذا الفيلم بالطبع.. وماذا لو انهما مارسا الجنس في العمارة نفسها قبل مجيء الحارس ؟ بل ما هو ميرر الخوف من الحارس أصلا .. ؟ وما هو ميرر دخول العمارة أصلا ؟ ولماذا أصبح الحارس رمزا للخوف وهو مجرد خفير صعيدي يؤدي واجبه وكان ممكنا شرح المسألة له ببساطة ثم تركا العمارة .. وكيف أصبح الحارس معادلا للعدو الاسرائيلي بحيث لا بد من ضربه أو قتله ؟ بل كيف أصبح الشاب القاهري رمزا للظاهرة التي لا تحس بالآلام السويس وهو مصور صحفي يؤدي واجبه بدليل أنه من السويس نفسها وصورها ؟ .. المسألة انن ليست أن نجعل بطلتنا من السويس بالصدفة.. بل أن نفهم ماذا نريد أن نقول عن السويس ... وأن نحدد الأمور ونفهمها جيدا .. وأن نبحث عن أسلوبنا الخاص فلا ننقل بالحرف الواحد مشهدا من هنا ومشهدا من هناك .. أما أن نجيد ما يسمى باللغة السينمائية فإن هذا لم يعد يكفى.. لأن قيمة أى لغة في العالم هي قيمة تحملها.. هذه اللغة أولا .. والكلمات الفصيحة لا تكفى وحدها .. !

« أغنية على الممر »

وسط موجة من أفلام العصابات وملوك الشر وقصص كفاح الرافضات والغانيات.. تبرق في الظلام بانرة أمل.. ولا تبدو المسألة مثيرة للتساؤم تماما ولا داعية للباس.. ما دام هناك عدد قليل جدا من الشبان يحاولون صنع سينما مصرية مختلفة.. ورغم كل الصعوبات التي يتحركون من خلالها.. ورغم كل المحاولات لشل حركتهم هذه قبل أن تبدأ ، لكى تبقى أفلامنا حكرا على بطولات امتثال وينت بديعة التاريخية.. ولا يصعد الى السطح من موضوعات الفيلم المصرى هذا النوع الجديد من الموضوعات الذى يحاول أن يقدمه فيلم مثل «أغنية على الممر» الذى يعرض هذا الاسبوع عرضه الجماهيرى الأول بعد أن عرضه نادى السينما هذا الاسبوع كنوع من التقدير الخاص لهذا الفيلم.. ويكفى أن النادى أجل عرض فيلم «اللمسة» لبرجمان من أجل عرض فيلم مصرى لمخرج شاب يعمل لأول مرة .. بل أن الفيلم كله هو نتاج جهود مجموعة من السينمائيين الشبان يعملون لأول مرة.. فقد ظلت «جماعة السينما الجديدة» تتحدث طويلا عن تصوراتها لسينما مصرية تعبر عن مصر الحقيقية وعن آمال شعبها وطموح شبابها الذى هو أنبل ما فيها.. ولكن جماعة السينما الجديدة ظلت تحتل الكثير وهى لا تملك أكثر من مجرد الحديث والحلم.. وكان لابد أن تصوغ حلمها هذا فى واقع .. وحلم السينمائي وواقعه أيضا هو فيلمه .. وكل موجات السينما الجديدة فى العالم صنعتها الشبان بنقودهم القليلة جدا .. ووسط حصار التجار والمرتزة وأسطوات السوق والشباك الذين يملكون كل الفرص.. واستطاعت الجماعة أخيرا أن تصل الى حل لانتاج أفلامها بأن مدت يدها للمؤسسة .. وتنازل كل الشبان عن أجورهم.. ولعب محمود مرسى ومحمود يس وأحمد مرعى وصلاح قاييل وصلاح السعدنى أفضل أنوارهم بلا مقابل تقريبا .. لأنهم أحسوا أنهم ينقلون للشاشة لحظة صدق حارة عبر بها على سالم فى مسرحيته عن لحظة بطولة نبيلة عاشها خمسة عساكر مصريين شبان فقدوا حياتهم دفاعا عن قطعة أرض من مصر، حيث يصبح حبهم لها موتا صامتا عظيما هو أروع ما فىنا كلنا.. واستطاع على عبد الخالق المخرج الشاب الذى يخرج فيلما طويلا لأول مرة أن يصنع من هذا الحلم البطولى بمصر فيلما يحقق فكرة السينما الجديدة وتضع المستوى الفنى معا .. فيلم يمثل

تحولا حقيقيا في مسار حركة السينما المصرية بالفعل.. ويستطيع السينمائيون الشبان أن يقولوا لأول مرة : هذه هي أفلامنا.. وهذا هو الميلاء الحقيقي لسينما مصر الحقيقية.. التي استطاعت أن تحققها بصمت وتواضع ورغم كل المعوقات جهود عدد من الشبان :

مصطفى محرم وزفرت راجب وأحمد متوالى ومحمد راضى وعبد الرحمن الأبنودى وحسن نشأت .. وكل الذين عملوا دون أن ينتظروا شيئا .. لأنهم أرادوا أن يعطوا أكثر من أن يأخذوا .. ولكنهم رغم ذلك سيأخذون أكثر .. فهل هناك ما هو أروع من حب الناس واحترامهم لك .. ؟ ! ..

هل هناك فائدة؟!

هناك حملة الآن من كل نقاد السينما .. وحتى كل الكتاب من غير نقاد السينما على حسن الامام بمناسبة الفيلم المعروضين له فى وقت واحد وفى دارى عرض بينهما خطوات .. ولكنى بعد ان كتبت مرارا عن حسن الامام اعترف بعجزى عن كتابة شىء جديد لا عن «امتثال» و «بيت بديعة» ولا عن العبقري حسن الامام.. وعندما أقول العبقري فانتنى لا أسخر منه وانما اعترف بعبقريته بالفعل.. فهل كان يستمر هذا الرجل.. يقدم نفس النوع من الأفلام كل هذه السنوات ورغم كل ما يتعرض له من هجوم ورغم كل ظروف البلد التى تتعارض مع هذا النوع من الأفلام.. فلا بد أن يكون عبقريا بالفعل.. وهو فى الفيلم الأخيرين المعروضين معا لا يقدم جديدا بالنسبة لأسلوبه ولا بالنسبة لماضيه.. وهو بالتالى لا يدهشنا ولا يصدمنا بل أن الذى يدهشنا هو هذا الانزعاج الغريب الذى تثيره أفلامه .. أن ميزة حسن الامام الرائعة أنه رجل صادق جدا مع نفسه وهو لم يزعم أبدا أنه فيليني ولا انطونيوني ولا حتى حسن الصيفي.. بل أنه بالتحديد حسن الامام.. وهو لم يقل أبدا أنه مصلح اجتماعي بل لا ينكر حتى أنه «مفسد» اجتماعي لأن هذه المسألة لا تعنيه ولا تزعجه كثيرا.. فهو ملك الشباك ومخرج الروائع والرجل الذى يفاخر دائما بأنه يفهم الجماهير تماما وأنه يصنع لها الأفلام التى تقبل عليها.. ومن هنا فانتنى احترمه أكثر من بعض المخرجين الجدد الذين يزعمون أنهم يصنعون سينما جيدة بينما هم يصنعون ما هو أسوأ من سينما حسن الامام.. ومسألة طبيعية جدا أن يخرج الامام فيلمين فى وقت واحد عن بطولة الراقصات وبنات الليل فهو يؤمن طول عمره بنظرية «الموسم الفاضلة» فى الفن وفى الحياة.. وهو يرى العالم كله هذه الرؤية المحدودة : وهى أن الموسم محركة التاريخ.. وقائدة النضال ضد الاستعمار العالمى والامبريالية الجديدة أيضا.. وأنها أشرف النساء والنموذج الأمثل بالنسبة للمرأة : المعاصرة.. وهذه هى قضية حياة حسن الامام كلها التى نذر لها أفلامه كلها.. وإذا كان الشباب الساذج على عبد الخالق قد اختار أبطال فيلمه الأول «أغنية على المر» من جنودنا الذين قاتلوا فى سيناء.. فإن حسن الامام يرى أن هذه مسألة مضحكة جدا.. لأنه يفضل أن يقدم فى نفس الوقت بطولات بديعة وامتثال وعزيزة الطلوة وعشرات غيرهن من الراقصات

والغانيات اللاتي سيقدمن قطعاً سجلاً حافلاً لتاريخهن المجيد في سلسلة أفلام عظيمة تحولها بعون الله مؤسسة السينما .. وهذه مسألة طبيعية جداً بالنسبة لمخرج هذا هو عالمه الخاص .. وهذه هي فلسفته وهو يرى أن العالم كله كباره أو ماخور وأن النشاط الوحيد للإنسان هو الجنس والرقص والدعارة الحقيرة .. وأن نتحدث بعد ذلك عن المستوى الفني الراكب لأفلام حسن الامام ورداتها سينمائية وابتذالها وقبحها واستفزازها لاحتساس أى آدمي يملك فى عروقه نقطة دم .. فهذه مسألة مضحكة .. لأن السؤال الحقيقى هو : هل هناك فائدة من الهجوم على أفلام حسن الامام بعد اخراجها بالفعل ونزولها للناس ..؟ ويعد أن يجد حسن الامام فرصاً دائمة لتمويل أفلام المخبرات والدعارة والقوادة هذه بحيث يعرض له فيلمان فى وقت واحد .. وفيلم تليفزيونى ثالث اسمه «الكلاب الضالة» .. ورغم كل «نجاح» الهجوم عليه ؟

معركة على الممر

هناك ظاهرة سينمائية هامة تحدث الآن وتدعو للفرح الحقيقي وسط كل التشاؤم الذى تثيره أوضاع السينما المصرية الحالية.. ففدا ينتهى الاسبوع السادس لعرض فيلم «أغنية على الممر».. وهى مسألة لم يكن يتوقعها أحد ولا أشد المتحمسين لهذا الفيلم الغريب الذى أثار ضجة كبيرة سواء معه أو ضده كما لم يحدث لأى فيلم آخر.. ولكن الذين كانوا معه والذين كانوا ضده احترموه جميعا بحيث لم يستطع أشد الاتجاهات خبثا أن يكشف عن وجهه بصراحة ويهاجم فيلما يقدم نموذجا للسينما النظيفة التى يحتاجها شعبنا الآن ونحن نعدده للمعركة .. ولقد كان هذا هو السبب الأول فى أن كل الأقلام والاتجاهات الشريفة وقفت الى جانب هذا الفيلم وكتبت عنه بكثير من الحب والحماس والتدفق .. لأنهم وجدوا أنفسهم أمام مجموعة شابة جريئة تحاول بما فى أيديها من امكانيات قليلة أن تصنع فيلما مختلفا عن تيار السينما التجارية الرديئة والسهلة والمرحة مانيا رغم أنها تسمم أفكار شعبنا وتبتذل نوقه وقيمه واحساسه الإنسانى ..

وسواء امتد عرض فيلم «أغنية على الممر» بعد الاسبوع السادس أو تم رفعه من دار السينما فإنه يكون قد انتصر انتصارا حاسما بمجرد صموده فى السينما ستة أسابيع.. بينما لم يبق «بنت بديعة» أكثر من أربعة أسابيع.. رغم كل المغريات التى يقدمها للمتفرج من رقص وألوان وجنس وابتذال وميلودراما ودموع ومستوى سينمائى بشع فنيا.. ورغم أنه لا مجال للمقارنة لا فنيا ولا موضوعيا بين نوعين ومدرستين مختلفتين تماما من السينما المصرية.. إلا أن الذى يفرض هذه المقارنة رغم كل شيء هو أن ظروفنا قصرية غريبة شاعت أن يعرض «أغنية على الممر» فى الوقت الذى وصلت فيه سينما القطاع العام والخاص الى المستوى الذى يكفى الحكم عليه أن نشاهد «بنت بديعة» و«امتثال» اللذين يجمعان بين أسلوب العمل والتفكير فى القطاعين معا - وخلال عام ٧٢ وبعد خمس سنوات من يونيو ٦٧ - من خلال سينما حسن الامام !

ورغم الحصار الرهيب الذى فرضه هذان الفيلمان على «أغنية على الممر» فلم تكن الايرادات متفاوتة بينهما كثيرا .. بل أنه سجل فى بعض الأيام ايرادات أكبر .. وكانت هذه مسألة مدهشة بقدر ما هى مفزعة للخبراء من علماء السينما التقليدية.. لأنها كشفت لهم عن حقيقة مفاجئة: إن

الجمهور نفسه أصبح يرفض سينما بديعة وامثال.. أو على الأقل لا يقبلها بنفس الاندفاع والانتقاد السابق .. وأن الناس تغيرت .. وأصبحت تعيد التفكير في أشياء كثيرة.. ولم يعد ممكنا خداعها بسهولة.. ولكن هذا لا يعنى أن هذه الجماهير تهافتت على مشاهدة «أغنية على المرء» وتزاحمت أمامه فى الطوابير.. من الشجاعة أن نعتزف بأن هذا لم يحدث.. وأن الفيلم لم يحقق الإيرادات المطلوبة بالمنطق التجارى.. ولكن هذه أيضا مسألة لم تدعشنا لأنا كنا نتوقعها.. وكنا نعرف تماما أن هذا الفيلم يمثل نوعا من الصدمة للجمهور العادى الذى تعود أن يرى فى سينما ديانا نوعا خاصا من الأفلام المريحة.. ولكن هذا الفيلم يهزه بعنف ويرهقه ويثقله بالشجن ويحرك مواجهه .. وهو فيلم هادئ جدا وعقل يحاول أن يصل الى وجدان الناس بالعقل وبإثارة تفكيرهم وأنبل ما فيهم وليس عن طريق تهبيجهم واستثارة غرائزهم.. ولم يكن أحد يتوقع أبدا أن يظل الجمهور حبس تقاليد ومثيرات السينما المصرية طوال ٤٥ سنة ثم يجرى فيلم واحد ليغير المقاييس ويقلب الأمور .. أن فيلما واحدا لا يكفى ولا عشرة أفلام ولا حتى مائة فيلم .. ولكن كان مهما فقط أن تبدأ المغامرة.. أى أن يحاول أحد أن ينتج سينما مصرية مختلفة دون أو رعبه الشباك والإيرادات.. وهذا ما حاولت أن تصنعه جماعة السينما الجديدة.. وإذا كانت الخطوة الأولى قد بدأت فالهم أن تستمر .. ومن أجل هذا التفت كل العناصر الشريفة حول الفيلم وأقامت له الأفلام أكبر حملة دعائية مجانية أقيمت لفيلم مصرى.. بل لقد تغيرت فكرتى شخصيا عن مديرى مؤسسة السينما من خلال رجلين شريفيين من كبار موظفى المؤسسة وقفا وراء هذا الفيلم بشجاعة وقدموا له كل المساعدات الممكنة وهما عبد المجيد أبو زيد ومختار العقيفى مدير التوزيع الداخلى.. وهذا فى ذاته يؤكد أن هناك عناصر نظيفة وواعية فى المؤسسة يمكن أن تصنع الكثير لو وجدت حولها مناخا صحيا عاما.. وقد يقول البعض وكأثمهم وضعوا أيديهم على سر خطير أن سبب بقاء الفيلم هذا الوقت فى السينما هو الحفلات الكاملة التى حجزتها القوات المسلحة واتحادات الطلبة ونقابات العمال .. وهذا حقيقى ولكنه كان يحدث أحيانا بدون أعداد مسبق .. وكانت الظاهرة المثيرة للدهشة وللسموع أحيانا أن تجد ٤٠ طالبا جامعا أو حتى تلميذا فى مدرسة إعدادية قد حجزوا من تلقاء أنفسهم جزءا من المقاعد ويمبادرة جماعية منهم. ولكن حتى بالنسبة للاتصالات التى أجرتها جماعة السينما الجديدة ببعض النقابات والهيئات لحجز حفلات .. ما هو عيبها ؟ أليست حقا مشروعا للمنتج فى تسويق سلعته ؟ وكيف يلجأ حسن الامام الى جاهيره بتعليق صور ضخمة على دأرى العرض للراقصات والغانيات بأسمائهم المبتذلة: عزيزة زميك وأرنبه صديقة الطلبة .. ثم لا يلجأ أصحاب «أغنية على المرء» للجنود والعمال والطلبة ؟ .. أليست هذه جماهيرنا الحقيقية .. وليس المفروض أن تصل الكلمة النظيفة التى يقولها الفيلم لهذه الجماهير لكى ترى وتمول أيضا فيلما يتحدث عن معركة يونيو لأول مرة وعن أشواقنا للنصر والصمود حتى الموت ؟

ولكن هل كان ممكنا حدوث هذا الانتصار الحقيقى لأول أفلام المعركة .. بدون معركة أخرى وراء الكواليس ؟ كلا بالطبع .. لقد خاف الجميع كما قلت من مهاجمة الفيلم بصراحة .. فهل يمكن أن يتهموه مثلا بأنه فيلم نظيف وجاد .. ؟ هل يمكن أن يتهموه بأنه يخون قضايا استشهد بديعة وامنتال ؟ .

لقد قالوا بذلكاء : المعركة على عيننا ورأسنا ولكن الفيلم لا يستحق هذه الضجة .. وتحول الجميع فجأة الى نقاد سينما وبدأوا يتكلمون عن الايقاع وفقر تنفيذ المارك .. وكان ظريفا بالطبع أن يتحدث البعض عن ديكور المغارة وعن أن ملابس الجنود كانت مكوية وبلا نقطة عرق .. وكل هذه ملاحظات مقبولة ولكن كان مقصودا بها وبذلكاء شديد وباسم النقد الموضوعى تجاهل قيمة الفيلم ككل وكتجربة جديدة .. بل أن محترفى الثقافة وأخصائى الدراما تحدثوا عن الميولودراما فى «أغنية على المرء» ولم ينزعج أحد من الميولودراما والمستوى الرئى فى ٩٠٪ من الأفلام المصرية .. وكانت هناك مغالطة جريئة تقول أن جوا من الارهاب كان مفروضا على مناقشة الفيلم فى نادى السينما .. وأنا اعترف بهذا لو كان معنى الارهاب هو وقف محاولة تشويه القضية التى يثيرها الفيلم سياسيا وانتاجيا بدعى الكلام عن الديكور والميولودراما .. وكانت هناك مغالطة ثانية تقول أننا قدما الفيلم باعتباره تحفة رائمة وفتح جديد فى السينما وشيء لم يحدث من قبل .. وهذه كلها أكتانيب لم يقلها أحد فقد كان الحديث كله والتماس كله من أجل تجربة الانتاج الجديدة نفسها التى وصل اليها مجموعة من الشبان من خلال صعوبات لا حصر لها .. ومن أجل الموضوع الذى يعالجه الفيلم .. ومع ذلك فحتى بمقاييس النقد السينمائى نفسها فان الفيلم جيد فنيا بالنسبة للسينما المصرية .. وجيد جدا بالنسبة لأول فيلم لمخرج جديد .. وهو أفضل فنيا من كثير جدا من الأفلام التى تعرض يوميا لعمالة السينما المصرية الذين يحملون أسماء كبيرة جدا وخبرات ٣٠ سنة أو أكثر .. وهم الذين أزعجهم أن ينجح «شوية عيال» فى أن ينتجوا فيلما بطريقتهم الخاصة وبفكر جديد تماما يقضض أفكارهم المهترئة والمفلسة وقدراتهم السينمائية التى توقفت عند سينما الحرب العالمية الثانية والتى قدم كمال سليم أفضل منها جميعا فى «العزيمة» سنة ٣٩ !

وقد كان طبيعيا أن يحتشد هؤلاء جميعا فى جبهة واحدة ضد «أغنية على المرء» لا باعتباره فيلما بل باعتباره اتجاها يمكن أن يستمر لو نجح فى أول محاولة .. لأنه يعنى أن التجارب الماثلة يمكن أن تنجح فتصرف الجمهور عن أفلامهم التى يدعون دائما أنها الأفلام الوحيدة التى يريدونها جمهورنا المظلوم . ومن هنا فهى حملة ضارية على «جماعة السينما الجديدة» التى تحاول أن تبدأ هذه المحاولة .. وهذه الجماعة ليست عصابة كما يحاولون أن يصوروها وليست «مافيا» ولا كهنوتا مطلقا ولا شركة انتاج .. بل مجموعة قليلة جدا من شباب السينما يحاولون صنع أفلامهم عن مصر الحقيقية ولو ببلاش .. والمعركة الحقيقية الماثرة الآن هى بين القديم والجديد بالفعل ..

ليس بحساب العمر والسنين كما يحاول المزيقون تصويرها حين يصرخون متباكين : إن هؤلاء الأولاد الصغار ينكرون جهود أساتذتهم.. وهذه مغالطة غريبة .. فلا أحد من الشبان هاجم الأستاذة القدامى.. إنما العكس هو الذى يحدث كل يوم .. وهناك «أستاذ» يبذل جهودا مستميتة فى معهد السينما مثلا حيث يدرس للهجوم على الفيلم والجماعة بدون مناسبة .. والمسألة ليست مسألة أخلاقية يشتم فيها الصغار الكبار.. أنها صراع فكرى أساسا .. سينما مصرية جيدة وشجاعة.. ضد سينما تقليدية وجبانة ولا علاقة لها بمصر.. والشبان يحاربون ضد الأوضاع التى عرقلت يوسف شاهين وجعلت توفيق صالح يخرج من مصر وحولت صلاح أبو سيف إلى «فجر الاسلام» ثم مدرسة الجنس .. وطبيعى أن تكون للسينما الرديئة صحافتها الفنية الرديئة التى عاشت دائما على المتاجرة بالفضائح والاعلانات التى تحاول الآن فى صحوة الموت أن ترفع سيف دون كيشوت فى معركة وهمية بين الكبار فى السن والصغار فى السن .. والتى يستغلها القدامى والشباب معا مادام يضم الجميع مصلحة مشتركة هى بقاء السينما التجارية التى تباع الأوهام والفكر المتخلف لجمهورنا .. ألا يحارب الشبان بعضهم الآن بعنف بعد ان استطاعت السينما الجديدة أن تفرض نفسها.. والا يبذل حصان طرواده الشبان جهده اليائس الأخير وفى جوفه مخرج كبير أكثر ذكاء ! ولكن ضد من .. ولحساب من ؟ ..

« كلمة شرف »

حسام الدين مصطفى يقدم هذا الفيلم بعد شهر واحد من عرض فيلمين له فى وقت واحد «شياطين البحر» و«ملوك الشر».. وله فيلمان آخران جاهزان للعرض «الشيء» و«الشحاذ» . كيف يجد حسام الدين مصطفى وقتا للتفكير فى هذا كله وإخراجه ؟! المهم أنه يحشد فى فيلمه «كلمة شرف» كل نجوم الشباب.. وكل المغريات الدرامية والميلودرامية التى يعرف تماما بخبرته القديمة أنها تشد جمهورا يحب فريد شوقى.. ويحب مغامراته.. تترك هذا الجو كله الذى أصبح عالم حسام الدين مصطفى الخاص وتحاول تقديم توليفة غريبة من المفاجآت والحكم والمواظ والعبر التى تثير دموع الغلبة فى الصالة من هوة النكد والحزن على أنفسهم وعلى الآخرين .. فريد شوقى محام عظيم جدا وأستاذ قانون يضفى بنفسه من أجل اجهاض نيلى التى اغتصبها نور الشريف وهرب .. ويسجن فريد شوقى طبعاً لكى يصرخ طول الوقت : برئ والله يا مراتى يا حبيبتى.. ومأمور السجن أحمد مظهر يتعاطف مع السجين المظلوم ويحاول معاونته فى اثبات براءته.. ولكن دليل براءته الوحيد نور الشريف يموت.. بعد ان ماتت نيلى.. ثم تموت هند رستم أيضا.. فكل الناس يموتون فى هذا الفيلم.. ومأمور السجن قديس من عالم خرافى يوافق على خروج السجين ليرى زوجته وهى تموت مقابل كلمة شرف.. ويعود السجين فى الموعد المحدد ويفى بكلمة الشرف.. ويتعاقب السجين مع المأمور فى حب ملانكى وجدعنة خرافية يضج لها بالتصفيق جمهور سينما ميامى من لابسى الجلابيب والملايات اللف وبنات المدارس والاسطوانات الكادحين .. أن الفيلم يقدم جرعة زائدة جدا من كل المثل الزائفة التى يحترمونها .. ولكنه لا يقدمها لهم إلا من خلال المساجين والمظلومين والقضايا والمنسى وحوادث الموت المفاجئ والبلاء الأزرق الذى يثير دموعهم.. واعترف بأن السيناريو نجح تماما كصناعة متقنة فى هذه الحدود .. وأن الاخراج كان أفضل حرفيا من كثير غيره والمخرج حرفى فعلا ونكى .. ولكن ما الفائدة .. ؟ وما الذى نريد أن نصنعه بالناس أكثر من ذلك ؟

« العاطفة .. والجسد »

هذا الفيلم يؤكد أيضا أنه لا فائدة في السينما القديمة .. مهما حاول النقاد أو المسؤولون محاسبتها أو الجهرم عليها فسيظل حسن رمزي يفعل ما يفعله حسن الامام وحسن الصيفي وحسن رضا وألف حسن آخر يقدمون نفس النوع من السينما .. اسبب بسيط جدا هو أن هذا هو عالمهم الخاص وفكرهم الخاص ونظرتهم للسينما .. ولا أحد يمكن أن يطالبهم بتغيير هذا كله فجأة وتقديم شيء أفضل لأنهم ببساطة لا يملكون شيئا أفضل .. فهذه المعركة خسرانة خسرانة إذن .. ماداموا يستطيعون أن يجدوا دائما ويشكل أو يأخر وسيلة لانتاج أفلامهم رغم أن المخرجين الآخرين يشكون دائما من أزمة الانتاج ..

وحسن رمزي رجل من أهم رجال السينما المصرية القديمة .. سواء بنشاطه في غرفة صناعة السينما أو بنشاطه في الانتاج والإخراج .. وأعترف أنه قدم كمنتج أفلاما جيدة مثل «المخبزون» و «غروب وشروق» .. وقد يكون عقلية اقتصادية جادة بالفعل في هذه الحدود .. ولكني لا أفهم لماذا يصير على أن يظل مخرجا أيضا ؟ .. فهو في فيلمه السابق «ملكة الليل» قدم كارثة على المستوى الفني .. وهو يعود في «العاطفة والجسد» فيقدم كارثة أخرى بالألوان .. وتصوروا أنه ما زال يتعامل مع كاتب سيناريو اسمه نيروز عبد الملك مثلا لمجرد أن هناك علاقة «تاريخية» بينهما ! ولماذا يكتب على متفرج السينما المصري أن يشاهد موضوعات كهذه سنة ٧٢ بعد استهلاكها طوال ٤٥ سنة في الأفلام المصرية كلها ؟ .. من الذي تعنيه الآن مسألة البنت التي شرفها مثل عود الكبريت عندما يولع مرة واحدة «يولع على طول» بعد ذلك ؟ .. نجلاء فتحي تحب محمود ياسين الذي يتركها الى لندن ليكمل دراسته .. تقوم القيامة وتغضب منه .. وهذه كارثة .. يعود أبوها من باريس ليعلن فجأة أنه خسر كل ثروته ويموت .. وهذه كارثة أخرى .. تسعم نجلاء بالصدفة أن طيارة خطيبها العائد من لندن احترقت .. وهذه كارثة ثالثة .. فتلقى بنفسها في براثن سيدة قوادة تصدر البنات الى بيروت .. وهناك يغتصبها عمر خورشيد وهي سكرانة .. وهذه هي الكارثة رقم ٤ التي كان يمكن ألا تحدث ببساطة لو أنها رأت محمود ياسين عائدا

بالطائرة من لندن دون أن يموت في نفس اللحظة التي تركب هي طائرة بيروت.. تصوروا
الصدف !

وطبيعى أن يكون هناك مشهد الانتحار التاريخى فى الفيلم المصرى عندما تقف البنت على
البحر لتلقى بنفسها فيلحقها حبيبها فى آخر لحظة.. «منى..منى.. أحمد.. أحمد..» .. وتحديث
المعجزات التى لا يدرك أحد كيف يمكن توقيتها بهذا العقل الالكترونى.. ولكن هذا كله كوم
ومحاولة الاثارة الجنسية الرخيصة بالسيقان والصدور والخلاعة كوم آخر .. ومسألة الأغاني
أيضا والرقصات المحشورة حشرا لاثارة متفرج مسكين يسيل لعابه لرؤية اللحم الحى وهو يباع
أمامه على الشاشة .. وبالألوان كمان ! ..

المفاجآت الكويتية !

استطاع مهرجان دمشق أن يقدم عدة اكتشافات هامة عن السينما العربية الشابة لم يكن ممكنا اكتشافها الا باجتماع هذا العدد الكبير من المخرجين والأفلام لأول مرة فى مكان واحد .. ولقد كان الخطأ الكبير فى تصويرى بالنسبة للحركات السينمائية الشابة فى الوطن العربى حتى الآن.. هو أن كل حركة منها مغلقة على نفسها ومعزولة عن باقى التيارات الجديدة التى تحاول أن تعبر عن رغبتها الملحة فى تغيير القوالب والاشكال الجامدة للسينما التقليدية .. ومن هنا نجى القيمة الكبرى لمهرجان دمشق فى أنه عرفنا على تيارات الحركة الدائبة والنشطة لدى عدد كبير من المخرجين الشبان فى أكثر من بلد عربى.. وأنه وضع أيدينا بالفعل على أكثر من اكتشاف وأكثر من مفاجأة..

● « بس يا بحر ! »

ولقد كانت المفاجأة الحقيقية لمهرجان دمشق هى الفيلم الكويتى « بس يا بحر » للمخرج الشاب خالد الصديق .. لقد كان هذا الفيلم هو أفضل أفلام المهرجان بالفعل شكلا ومضمونا .. وظل موضع حديث كل النقاد والسينمائيين والجمهور العادى الذى تابع الأفلام طوال أسبوع المهرجان .. وأعترف بأننى ذهبت لرؤية الفيلم فى صالة سينما السفراء حيث تجرى مسابقة المهرجان الرئيسية كنوع من أداء الواجب، حيث أنى مطالب بمتابعة كل الأفلام بلا استثناء وأيا كان مستواها .. بل أننى تذكرت أننى دعيت لعرض خاص لهذا الفيلم منذ عدة شهور فى القاهرة حيث تمت عمليات المونتاج والمكساج النهائية.. وأن شيئا على الإطلاق لم يشجعنى على رؤيته يومها باعتباره مجرد نزوة سينمائية لمخرج كويتي يملك ثمن تحويل طموحه الشخصى إلى فيلم .. وحتى بعد النصف ساعة الأول من عرض الفيلم فى دمشق لم يكن هناك شيء يمكن أن يجذبك الى متابعة الفيلم فقد كان مجرد عرض لحياة صيادى اللؤلؤ فى قرية على البحر من خلال قصة حب بين صياد شاب فقير وبنت تاجر غنى يرفض تزويجها له بالطبع .. ولكن المسألة تتحول بعد ذلك تحولا باهرا يستولى تماما على مشاعرك موضوعيا وسينمائيا معا.. أن الصياد الشاب ينضم الى مركب صيد تخرج فى رحلة للبحر تستمر ثلاثة شهور .. وهو يحلم بالعثور .. على اللؤلؤ ليعود فيدفع مهر فئاته .. ويسير الفيلم بعد ذلك فى خطين متوازيين.. المغامرة الغريبة لـ كـب صيد اللؤلؤ

.. ومصير الفتاة التي يكشف أبوها علاقتها بالصياد الشاب فيرغمها على الزواج من تاجر ثرى لا تحبه ويقدم المخرج مشهدا مذهلا لزفاف الفتاة الى رجل لا تحبه.. وهو مشهد من أروع ما يمكن أن تقدمه السينما العالية كلها بلا مبالغة.. ففي جو محموم من تقاليد الزفاف في الكويت ترتفع الدفوف والتراتيل وتنتقل العروس الى زوجها وهي أشبه ببهيحة ملفوفة في الأكفان .. وبينما تبكي العروس رعبا ورفضاً يدخل العريس عليها عنوة في مشهد أقرب الى الاغتصاب المروع .. ويحقق المخرج في هذا المشهد قدرة فائقة على استخدام الايقاع وشريط الصوت والعسبات وروعة أداء الممثلين مما يرفعه بهذا المشهد وحده الى مستوى أى مخرج عالمي عظيم.. والمهم أنه خلال ذلك كله لا ينسى الواقع البائس للصيادين ونضالهم المرير مع البحر الذي يدفعون فيه حياتهم أحيانا .. وتبلغ المساة قمته حين يموت العاشق الشاب بالفعل بعد أن يعثر على اللؤلؤ الذي يريده مهرا لحبيبته.. ويلقى رفاقه جثمانه في البحر .. وعندما تعود المركب تكون أمه في انتظاره على الشاطئ .. وتكتشف من السارية المنكسة أن ابنها لم يعد .. ويتقدم أحد زملائه صامتا ليعطيها لآلئ الابن المفقود .. وتقف الأم وحدها على الشاطئ باكية بعد أن تلقى اللآلئ في الماء وتصرخ في وجه البحر في مشهد فاجع لا يمكن أن تقاومه دموعك .. وتضج الصالة بالتصفيق لخالد الصديق المخرج الشاب - ٢٦ سنة - الذي يتهدل شعره على جبينه والذي اذا صادفته في الشارع لا يمكن أن تتصوره أكثر من «بلاى بوى» عابث .. ولكن كم تخدعنا المظاهر عن كنوز الفن والحقيقة !

● كريستيان .. المخرج المقاتل

ومن لبنان وعلى عكس المتوقع من السينما اللبنانية كما نعرفها .. جاء فيلم «مائة وجه ليوم واحد» مختلفا تماما عن الأشكال التقليدية للأفلام اللبنانية بل والعربية عموما .. أن مخرجه كريستيان غازي يقدم فيه نظرة جديدة وجريئة للقضية الفلسطينية .. فهو يربط عمليات المقاومة المسلحة بالواقع العربي اليومي في بناء عضوى واحد قائم على العلاقات الجدلية الواعية بين بطولات المقاومة العسكرية كحل وحيد للقضية وبين الخلفيات السياسية والاقتصادية من واقع المجتمع العربي نفسه .. مشاكل العمال ومطالبهم في المصانع والورش الصغيرة واحتياجات البيوت العائلية الصغيرة ومصاريف المدارس واهتمامات البورجوازية الثقافية والمفاهيم الزائفة للثقافة وأفن لدى الارستقراطية اللبنانية . ويربط المخرج وهو نفسه كاتب السيناريو هذه الخيوط التي تبدو متباعدة ولا صلة بينها في نسج واحد محكم يكسر فيه منطق الحوتة التقليدية ومنطق السينما الروائية كله مستخدما أسلوب بريخت التعليمي الذي يعتقد أنه أنسب الأساليب لتناول قضية سياسية كهذه .. وهو يستخدم عددا قليلا جدا من الممثلين المحترفين ويعطى معظم أنوار الفيلم لشخصيات عمال وريبات بيوت حقيقيات ويغامر نهائيا بمسألة الاتقان والحرقة السينمائية الكاملة ويقدم تحليلا جديدا للقضية من وجهة نظره هو كفنان ماركسى .. وقد كان طبيعيا أن

يصدم هذا الفيلم الكثيرين الذين لم يتقبلوه بسهولة.. وتراوحت الآراء حول الفيلم بين الرفض الكامل من بعض المخرجين والمتفرجين التقليديين وبين الإعجاب الكامل بالفيلم كتجربة علمية جريئة وكغامرة جديدة فى الشكل والمضمون ولكن كريستيان غازى مخرج الفيلم نفسه لم يكن مهتما كثيرا بهذه الآراء.. ولم يكن سعيدا حتى وهو يفوز بجائزة النقاد فهو فنان غريب مثل فيلمه .. يؤمن بفكره السياسى أولا ويضعه موضع التطبيق حتى فى حياته الخاصة .. وعندما سألته عن صورة له أو لفيلمه قال أنه لا يحمل صورة .. وعرفت منه أنه كان يقاتل بنفسه فى صفوف المقاومة حتى منعه الأطباء لأن قلبه مريض ! ..

● شمشوم .. والسياسة !

وعلى النقيض من كريستيان غازى كان هناك مخرج لبنانى غريب آخر ويحمل اسما غريبا أيضا : جورج فاروق شمشوم !

اشترك شمشوم فى المهرجان بفيلم «سلام بعد الموت» مثلته سميرة أحمد التى يعجب بها المخرج جدا ويقول أنه يستريح للعمل معها .. وتمثل سميرة أحمد باللهجة اللبنانية التى تتقنها شخصيتين سلام وسهام .. وهما توأمان أحدهما شقية لعوب والأخرى طيبة جدا .. وتختفى الأخت الشقية فى ظروف غامضة وتبحث عنها أختها الملك مع حبيبها الجندى عبد الله الشماس حتى يكتشفا فى النهاية أن مدرسا صديقا للعائلة كان يحب الأخت الشقية فقتلها ودفنها فى الغابة .. !

ويقدم شمشوم لقطة واحدة فى بداية الفيلم تتقدم فيها الكاميرا فى طريق جبلى طويل تزغرد الفتيات على جانبيه فى أحد الأفراح .. وهذه اللقطة الوحيدة يمكن أن تخدعك فتتصور أنك ستشاهد فيلما جيدا .. ولكنك لا تثبت أن تفرق فى تفاصيل مملة لمادة القتل والبحث البوليسى عن القاتل بحيث لا يضيف الفيلم أى قيمة جديدة .. ولكنك تحس أن شمشوم المخرج الذى تعلم فى الخارج كان يمكن أن يكون مخرجا جيدا .. لأنه يملك أسلوبا متقدما بالفعل بالنسبة لسينما اللبنانية .. ولكن مشكلته أنه لا يملك فكرا له علاقة بالواقع اللبنانى ولا بأى واقع آخر .. والمخرج شخصية غريبة فهو عملاق وسيم مثل شمشون نفسه ولكنه يحمل قلب وسلوك طفل طيب.. ومثل شمشون الجبار وقف يهدم المعبد على نفسه وعلى أعدائه حين قال فى بداية المؤتمر الصحفى لمناقشة فيلمه دون أن يسأله أحد أنه لا يؤمن بالسياسة ولا يطبقها «السينما والسياسة شغلتي .. الشعب ما يبرح السينما عشان يوجع رأسه وهو عنده فى بيته بروجيم – يقصد مشكلة ! – أنا بعمل تسليية كويسة .. بكم تحاربوا حاربوا بالبارودة مش بالكاميرا .. » وهكذا بهذا التصريح الملهب فتح شمشون النار على نفسه .. فقد اصطاده الجميع بالطبع وسلخوا الفيلم .. وقال السينمائى الفلسطينى مصطفى أبو على : – الكاميرا بخديقة تلتقط ٢٤ طلقة فى الثانية .. وعند العرض تطلق ٢٤ طلقة فى الثانية !

• «الوشمة».. وأفلام أخرى !

وقبل عرض الفيلم المغربي «الوشمة» لحמיד بناني ملأت المهرجان شائعات تقول أنه سيكون مفاجأة المهرجان .. وأن الناقد الفرنسي مارسيل مارتان عضو لجنة التحكيم مبهور به ويؤكد أنه سيفوز بالجائزة .. ولكن عرض الفيلم صدم الكثيرين لأنهم اكتشفوا فيلما عابدا .. وقد يكون أحد الأسباب اللهجة المغربية الصعبة والترجمة الفرنسية على الشاشة.. ومع ذلك فاز الفيلم بجائزة خاصة لأسباب لا يديرها إلا مارسيل مارتان وحي اينييل عضوا اللجنة الفرنسيان.. بينما لم يثر الفيلم الجزائريان «حسن التير» للأخضر حامينا «و» «الخارجون على القانون» لتوفيق فارس أى اهتمام .. بل أن الفيلم الأخير كان نسخة جزائرية من أفلام الكاويوى الأمريكية !

وعندما عرض أول فيلم رواثى أردنى «الافعى» لجلا طعمة فوجئ الجميع بمستواه التقليدى المتواضع جدا الذى لا يخرج كثيرا عن موضوعات الأفلام المصرية فى الاربعينيات .. فهو يعالج مشاكل الحب والزواج والغيرة على طريقة السينما المصرية . بل ويقدم مثلها أيضا قصور الأغنياء وحمامات السباحة والمرجحة فى الحديقة والتليفونات والأبواب التى تفتح وتغلق والحوار الذى لا ينتهى !

• أفلام عن فلسطين

ولم يكن فيلم «مئة وجه ليوم واحد» هو الفيلم الوحيد فى مهرجان دمشق الذى يتناول قضية فلسطين .. فقد كان المهرجان دليلا على أن السينمائى العربى يعيش الآن باحساس عميق بجرح فلسطين .. إن هذه القضية تلح على وجدان السينمائيين الشبان بشكل واضح.. وكانت هناك موجة كاملة من الأفلام عن فلسطين فى مهرجان دمشق .. وهذه علامة نجاح عظيمة للمهرجان فى حد ذاتها .. كان هناك سينمائى فلسطينى شاب هو مصطفى أبو على وزوجته الشابة التى لم تكن لها علاقة بالسينما قبل أن تتزوج وتدرس السينما ويعملان معا ضمن مجموعة من سينمائى منظمة فتح اشتركت فى المهرجان بفيلمين «العرقوب» و«بالروح بالدم».. ثم كان هناك أكثر من فيلم طويل عن فلسطين بالإضافة الى مجموعة من الأفلام القصيرة التى حققت مستوى متقدما سينمائيا وموضوعيا وكان أبرزها «الزيارة» لقيس الزبيدى «ونحن بخير» لفصيل الياصرى الذى لم يصور فيه لقطة واحدة سوى ميكروفون كان يرمز لراديو اسرائيل ورسائل الإهالى العرب فى الأرض المحتلة بينما تقدم الصور المأخوذة من الارشيف واقعا بانسا متناقضا مع شريط الصوت .. وكان من أبرز الأفلام القصيرة الأخرى «مقابلات» لوديع يوسف الذى يقدم فيه نوعا من سينما الحقيقة قائما على اللقاءات الحية مع بعض الشبان الذين يحدثون الكاميرا بصراحة عن أفكارهم وأحلامهم فى الحب والحياة !

عودة أفلام .. « على طبنجات » !

سنة ١٩٢٢ عاد سينمائى مصرى اسمه محمد بيومى من ألمانيا وأنشأ ستوديو فى الاسكندرية أخرج فيه فيلما اسمه «الباشكاتب» تدور قصته حول باشكاتب يقع فى حب راقصة فيختلس الفلوس التى فى عهديته وينفقها عليها ويتعرض بعد ذلك لمسيره المفجع...

سنة ١٩٧٢ أخرج كمال صلاح الدين فيلما اسمه «ذئاب على الطريق» عن عامل أو موظف فى ستوديو ناصيبيان وقع فى حب ممثلة .. فسرق فلوس الفيلم لينفقها عليها .. وتعرض بعد ذلك لمطاردات البوليس وأصحاب الفيلم والعصابة وموت حبيبته وفواجع أخرى كثيرة جدا .. بعد خمسين سنة من فيلم «الباشكاتب» لم يتغير شيء فى السينما المصرية ..

نصف قرن من الزمان قامت خلاله حريان عالميتان وحروب محلية عديدة وسقطت قنبلاتان ذريتان على هيروشيما وناجازاكي وزالت امبراطوريات وانتهى الاستعمار البريطانى والفرنسى لتحل محلهما الامبريالية الأمريكية وذهبت عصبة الأمم وقامت هيئة الأمم وخرج الانجليز من مصر .. وحدثت أشياء كثيرة مخيفة فى العالم .. ولكن كل ذلك لم يكن كافيا ليتغير كمال صلاح الدين ويفكر بطريقة أفضل من محمد بيومى! ...

ولقد صنع محمد بيومى - فنان ما قبل التاريخ بالنسبة للسينما المصرية التى يبدأ تاريخها «الرسمى» عام ٢٧ بفيلم «ليلي» - صنع كل شيء فى فيلمه. أنشأ الاستوديو الصغير فى الاسكندرية وأنتج «الباشكاتب» وأخرجه وصوره .. ولقد فعل كمال صلاح الدين نفس الشيء تقريبا فى «ذئاب على الطريق» فهو المنتج والمخرج ومقاول الانفار .. لأن الفيلم فيه كل «تراجيل» السينما المصرية الذين يعملون بأى أجر وبأى شكل .. وأنا واثق أنه حاول أيضا التدخل فى القصة والسيناريو لولا أنه لم يجد حتى بعد انتهائه من تصوير الفيلم - لا قصة ولا سيناريو ..

ولقد استطاع محمد بيومى أن يحكى قصة الباشكاتب الذى سرق الفلوس وأنفقها على الراقصة فى فيلم قصير مدته نصف ساعة.. ولكن كمال صلاح الدين حكى نفس القصة فى ساعة ونصف لأنه أضاف اليها «منجزات» السينما المصرية فى نصف قرن : رقصة من سوزى خيرى.. وفاصل من العزف على الجيتار من عمر خورشيد .. رقصتان افرنجى من هذا النوع الذى يهز

فيه الاولاد والبنات أردافهم للكاميرا .. ثلاث أغنيات باللغة الفرنسية .. ثم قعدة حشيش استغرقت «بوينة» كاملة ..

وفيلم محمد بيومي تكلف مائة جنيه بالسعر القديم للجنيه المصرى عام ٧٢ .. وأعتقد أن فيلم كمال صلاح الدين تكلف نفس المبلغ يسعر اليوم ..

وكان أبطال فيلم «الباشكاتب» هم أمين عطا الله وبشارة واكيم وعلى طينجات .. وفيلم «ذئاب على الطريق» فيه كل كومبارسات مصر .. ولكن فيه نجوم كبار أيضا مكتوبة أسماؤهم فى الافيشات مثل فؤاد جعفر .. فؤاد بسوقى .. خيرى القليوبى . عصام وحيد .. بديع صليب .. سلوى سلطان .. ليليان كمال .. فاروق على ..

ورغم أننى لم أشاهد فيلم «الباشكاتب» لأنى لم أكن قد ولدت بعد .. إلا أننى لا أتصور أنه يمكن أن يكون أسوأ من «ذئاب على الطريق» الذى شاهدته هذا الاسبوع لأنه عرض للأسف بعد أن ولدت !

والمسألة بعد ذلك كله لا تدعو للضحك .. لأن الفيلم ملىء بالفواجع التى تسيل لها الدموع . فلماذا لم تجد السينما المصرية موضوعا آخر يشغلها طوال خمسين سنة إلا الباشكاتب الذى سرق الفلوس لينفقها على الراقصة ؟

ولماذا نقدم هذه الفواجع بلا خجل ولا حياء عام ٧٢ ويعد خمس سنوات من أفلامه ولماذا يعمل كمال صلاح الدين بالإخراج لمجرد أنه يستطيع الحصول على فلوس لتمويل أفلامه . وكيف يمكن أن يتحول أى انسان الى مخرج .. وأى انسان الى مؤلف قصة .. وأى انسان الى كاتبة سيناريو اسمها جاكلين؟

وكيف يكتبون على الشاشة بجرأة شديدة أن الموسيقى التصويرية من تأليف ميشيل يوسف بينما كل أر معظم موسيقى الفيلم منقولة من الاسطوانات الأجنبية؟ وكيف يوافق ممثل جيد وموهوب مثل صلاح قابيل أن يمثل أى شىء ؟ وأى سينما فى العالم يمكن أن تجعل من آمال رمزى بطله الفيلم ؟

وهل هناك سبب واحد فى العالم لأن يمثل ممتاز أباطة ولترقص زوجته سوزى خيرى ؟ وهل هناك سبب واحد لكى يمثل عمر خورشيد غير أنه شاب جميل ويعزف الجيتار .. وموضة؟ وكيف يوافق حمزة الشيمى وهو شاب مثقف وموهوب على أن يشترك فى أى أفلام بدعى أكل العيش وليكرر أدوار على طينجات من خمسين سنة ؟ وكيف يقبل المخرج المصرى سنة ٧٢ على فيلم يسمع فيه جملة حوار كهذه «أنا عايزه فلوس يا أستاذ .. مش عايزة حب وإخلاص» ..

وسؤال أخير للرقابة التى أوقفت فيلم «العسكرى الأزرق» : هل رأيتم مشهد غرزة الحشيش فى فيلم «ذئاب على الطريق» الذى يستمر عشر دقائق على الشاشة ويقدم تقصيلات كاملة

لعمليات (الرص) و (التكريس) والمناظر المقززة لإخراج الخان من فتحتى الأنف.. واشترك نوال أبو الفتوح فى قعدة الحشيش؟ هل وافقتم على هذا كله ؟ وهل سمعتم العبارات التى يتبادلها الحشاشون فى هذا المشهد والتي نقلتها من الشاشة بالحرف الواحد :

«أنتى عارفة أنى مالىش فى الميه.. لازم اسخن الطاسة الأول.. شد وطلع من نخاشيشك .. يا مسا الورد .. مسا الورد يابتاع كله.. بنمسي .. يامسا الترجس.. لولا .. فيكى.. مين يولع الحجر الورد ده ؟ .. قسم يا حبيبي.. قسم .. يا حنين .. على مهلك .. مش كده يا تمساح !!».

مش كده فعلا يا بتوع السينما ؟!

المخرج الذى قال : لا .. !

عندما يخرج كلود ليلوش «رجل وامرأة» .. يكون طبيعيا جدا أن يخرج حسام الدين مصطفى «امرأة ورجل».. ففوق كل أزومات السينما المصرية هناك أيضا أزمة أسماء .. فقد ضاقت الدنيا ولم يعد هناك أسماء تكفى لأفلامنا إلا أن نأخذ أسماء الأفلام الفرنسية ونقلبها !
ومع ذلك فالحب أن اعترف بأننى ذهبت لأرى هذا الفيلم وأنا مستفز .. ومتحفز لأن أجد فيلما من أفلام حسام الدين مصطفى: شئ من العنف .. وشئ من الجرى والقفز والضرب بالبراميل .. وشئ من الجنس.. مع ثلاثة من الشياطين أو المغامرين أو المساجين لا يهم .. أى ثلاثة والسلام.. ويكتمل الفيلم !

ولكننى فوجئت بموضوع جيد مأخوذ عن قصة لأبينا الكبير يحيى حقى.. وبمحاولة للتمثيل الجيد يلمع فيها توفيق الدقن بالذات بدور من أحسن أنوار حياته.. بل وبمستوى إخراج جيد بالنسبة لحسام الدين مصطفى نفسا .. إن حسام فى هذا الفيلم يبدو مختلفا للوهلة الأولى .. عنانيته بالتصوير واستخدام الكاميرا والمدسات حجم الكاكر الذى تقلب عليه اللقطات القريبة.. ومدير تصوير متمكن هو على خير الله يجعل الكا..يرا أداة خلاقة مليئة بالحياة .. وجو جديد على الفيلم المصرى الفقير جدا فى أجوائه وموضوعه.. فهنا محجر فى الجبل على حافة قرية مصرية.. والمكان يعطى فرصة طيبة جدا للمخرج ليخلق مادة ممتازة.. وقد اقترب حسام بالفعل فى لحظات كثيرة من أن يشدنا بالموضوع وبأسلوبه هو فى الإخراج الذى كان أفضل من كل أفلامه السابقة .. وقد كنت أعتقد دائما أن مستوى حسام فى التنفيذ الحرفى متقدم عن كثيرين من مخرجينا.. وأن قدراته كمخرج أكبر من مستواه الفكرى الضحل والمتأمر.. وهذه بالضبط هى مأساة حسام الدين مصطفى فى «امرأة ورجل».. فقد خاف عندما أحس أنه سيصنع فيلما جيدا أو معقولا .. فعاد مرعوبا الى الأعليه المعتادة.. الضرب المفتعل والجنس المفتعل والمقزز والأفكار الرخيصة .. فيبدو أن هذا هو عالمه الخاص الذى لم يستطع أن يخرج منه.. فقال لا للنجاح .. واستراح !

« الغضب »

عندما أخرج أنور الشناوى فيلمه الأول «السراب» رحبنا به جميعا باعتباره مخرجا جديدا لم يستعمل المجد ولا الفلوس.. بل جاء من الطريق الصعب: ظل سنتين طويلة مساعدا للإخراج فى أفلام عديدة حتى جاءت فرصته الأولى .. فقدم عملا أدبيا له قيمة.. وحوله الى فيلم سينمائى له قيمة أيضا.. وله مستوى طيب لا يقل عن «شوامخ» أساطين الإخراج عندنا الذين عملوا قبله بعشر أو عشرين سنة.. وقلنا يومها : هذا رجل جاد ويبدو أن تجربة السن والخبرة صقلته بما يكفى ليعمل على مهل بعد أن فاتته عجلة الشباب ولهفته على المجد والفلوس.

ولكن هاهو أنور الشناوى يقدم لنا فيلمه الثالث «الغضب» الذى نراه قبل فيلمه الثانى «الشيطان والخريف» فما الذى يقدمه أنور الشناوى فى «الغضب»؟ فريد شوقى زعيم العصاة المرعب يسرق ويهرب ويخطف الأطفال ويدخل السجن ليخرج بعد عشر سنوات.. يحاول أن يلعب لعبة التوبة التى أصبحت تلح عليه فى أفلامه الأخيرة محاولا أن يؤكد على شخصية المجرم الشريف الطيب الانسان ابن الحلال.. «المجدع» الذى لا يكله أحد «أونطة».. لكن الدنيا غدارة والناس أشرار والمجتمع حقير يرفض توبة «المعلمين المجدع» وكأن الجريمة قدر لا مهرب منه .. وكان لا حل إلا فى العودة للجرام.. ليس لظروف اجتماعية قاسية.. وإنما لسبب شديد الهيفة .. أن العصاة تطارد زعيمها السابق بالقوة ليعود لقيادتها بعد «وقف حالهم» فى غيابه.. وفريد شوقى يقاوم ويرفض ويرفع حاجبه ليخطف واعظا جمهور الترسو بحكمته العظيمة : «صاحب الانسانية يبتكره لقمة طرية.. كل واحد عاين يعضخها شوية».. وكان يمكن أن يستمر البطل الشعبى فى موقفه الشريف هذا.. ولكن ازاي؟ وكيف يستمر الفيلم انز ١٧ كيلو ؟ إن عصاة أخرى يقودها ممثل متشنج طول الوقت وارد لبنان واسمه غسان مطر.. تنشق على فريد شوقى وتتفعل معركة وهمية معه من أجل «الأملاطات» التى سرقها لنفسه.. وطبعاً يسرق زعيم العصاة الجديد عشيقه الزعيم القديم.. ثم يخطف أخته «بنت البنوت» وطبعاً أيضا يضرب فريد شوقى كل هذه العصاة بيد واحدة وينهى لعب العيال هذا كله بكام يونية وروسية وسيف يد : تاك .. تاك .. توك .. ويقع الحرامية فى البحر .. وتتجو «بنت البنوت». ولكن بعد أن يقع المخرج شخصيا فى

بحر أفلام الحرامية والمعلمين الجذعان والتاك تاك توك .. يقع بعد فيلم واحد معقول قدمه وأعلن بعد ذلك عجزه عن المقاومة فأغرق نفسه راضيا مرضيا في مؤامرة سينمائية لتصوير بلدنا كلها وكأن ليس بها الاحرامية مثل «جابر .. والاعور .. والغضبان .. وأبو شبكة» واثنين مومسات «وردة» و «نرجس» مهمتهما الوحيدة بيع الجنس الحقيق والمبتذل لجمهور الترسو .. في محاولة لمزاحمة حسام الدين مصطفى في مملكته .. التي أعترف له الآن بأنه أستاذ فيها .. لأن «الغضب» لم ينجح في تقليده حتى في مستواه الحرفي المتمكن في تقديم هذه النفايات السينمائية.

« صور ممنوعة »

بعد خمس سنوات من بدء تصوير هذا الفيلم.. وعبر آلاف الصعوبات التى تعرض لها هؤلاء المخرجون الشبان الثلاثة فى إخراج فيلمهم الأول «صور ممنوعة» الذى يقدمهم كمخرجين لأول مرة.. تم عرض الفيلم هذا الاسبوع فقط ووسط ظروف صعبة تكتمل بها تجربتهم الرهيبية التى يولون جميعا أن ينسوها.. فالمؤسسة أعطتهم الفرصة بيد.. وأعطتهم ألف مشكلة باليد الأخرى.. بحيث استغرق إعداد «صور ممنوعة» للعرض خمس سنوات كاملة عمل خلالها أشرف فهمي ومحمد عبد العزيز فى أكثر من فيلم وأصبحت تجربتهم الأولى هذه تجربة متأخرة لا تمثل أفكارهم الآن ولا مستواهم الفنى الذى تقدم كثيرا عن مستواهم المتواضع فى «صور ممنوعة».. ومع ذلك فإن محمد عبد العزيز فى «ممنوع» يقدم تجربة جيدة لقصة وسيناريو رافت الميهي عن محاولة الناس فى إمابة للانتقال الى مستوى الطبقة الأخرى فى «الميريلاند».. وهذه المحاولة للصعود الطبقي تفشل بالضرورة لأنها مفامرة فردية غير مرتبطة بالتغيير الاجتماعى الشامل.. وينتهى الفيلم بهذه العبارة الناضجة التى يدعو فيها الى ضرورة انتقال إمابة - أى الشعب كله - الى هذا المستوى الأفضل.. ويحقق محمد عبد العزيز قدرته السينمائية كمخرج جيد يوحى بالكثير الأفضل.. بشرط أن يجد فرصا أفضل وفى ظروف عمل أفضل..

وفى الجزء الثانى «كان» عن قصة محمد صدقى وسيناريو رافت الميهي أيضا يقدم تجربة أخرى للطموح الطبقي.. النجار الذى يحلم بقصة حبه القديمة للفتاة التى أصبحت نجمة.. والطموح هنا مستحيل أيضا.. فالوعى بهذه الفوارق الاجتماعية موجود فى هذه القصة القصيرة.. ومحاولة أشرف فهمي لتقديم صورة واقعية للحياة الشعبية محاولة صادقة وجريئة رغم بعض عيوبها بالنسبة لأول تجربة لمخرج جديد.. وأشرف فهمي تقدم كثيرا فنيا وموضوعيا بعد هذه المحاولة الأولى وميزته الكبيرة هى تواضعه الشديد وقدرته على التجربة والتقدم وتطوير نفسه..

أما تجربة مذكور ثابت فى فيلمه «صورة» فتستحق حديثا خاصا فى العدد القادم..

صورة

مذكور ثابت مخرج شاب وذكى جدا ومجتهد ومن أكثر خريجي معهد السينما ادراكا لامكانيات السينما كأداة تعبير .. وكان أول أعماله فيلم تسجيلي جيد باسم «ثورة المكن» .. فما الذى قدمه المذكور ثابت فى أول أفلامه الروائية ؟

أنه يبدأ الفيلم بلوحة اهداء يقول فيها بجرأة شديدة «الى الأنا التى صنعت هذا الفيلم» .. وهو شئ لم يحدث فى تاريخ السينما فى العالم.. ولا يمكن أن تصدقه حتى تراه بعينيك على الشاشة..

وقد يكون هذا من حقه.. بل قد يكون من حقه أن يقدم فيلما تجريبيا يحطم به أى قاعدة سينمائية فى العالم.. فمن حق فنان السينما دائما أن يجرب ليقدم جيدا أفضل.. وإن نثير أمام المذكور ثابت حتى الاعتراض بأنه مخرج مصرى يخاطب شعبا نسبته العظمى من الاميين الذين لم يشاهدوا أى سينما فى حياتهم.. وأنهم يعانون من مشاكل ملحة لا تحتل الهزار أو التجريب.. بل هم فى حاجة الى سينما يفهمونها أولا لكى تساعدكم على اجتياز مشاكلهم .. فهذا هو واجب أى «أنا» تمارس أى فن فى بلادنا هذه الأيام بالذات.. ومع ذلك فلن نثير هذا الاعتراض.. وسنقبل أن يصنع المذكور ثابت فيلما يخرج من «الأنا» ويذهب الى «الأنا» وبعض المثقفين العياقة.. ولكنى أقول له رأى المتواضع.. وهو أنى است عبقريا فلم أفهم فيلمك.. رغم أنى مدرب على مشاهدة الأفلام وفهمها.. ورغم أنى شاهدت أعقد أفلام فيللىنى وبرجمان ويازولينى فأنى لم أفهم المذكور ثابت .. ورغم أنى شاهدت «حب الرمان» لبراد جانوف وهو فيلم يحطم منطق السينما التقليدى ولكنى فهمته وأحببته.. وهذا الذى صنعت «الأنا» باسم بريخت ليست له علاقة ببريخت.. لأن بريخت ليس معناه أن يظهر المخرج ويكلم الجمهور ثم يقوم بترقيص أصبعه طريا.. بريخت ببساطة هو أن تناقش قضية معقدة جدا ببساطة شديدة جدا ليشاركك كل الناس التفكير فى حلها.. وقضية «فكية» البنت الريفية - التى هى مصر - التى قتلتها بوجوازينة المدينة ورأسماليتها المستغلة.. قضية قالها نجيب محفوظ ببساطة لأنه فنان حقيقى ومتواضع.. ولكن ما قيمة ما تصنعه «الأنا» اذا لم تقل شيئا مفيدا للناس وسط كل الأشياء البشعة التى تقولها لهم السينما كل يوم ؟ وما قيمة اعتذار «الأنا» فى آخر الفيلم بلوحة تشكر فيها «كل من احتمل هذا الفيلم حتى النهاية».. ما دام لم يكن هناك أحد فى الصالة ليقراها ؟ ..

« غدا يعود الحب »

مكتوب فى عناوين فيلم «غدا يعود الحب» أن القصة لأحمد جلال... أى أن المخرج الجديد نادر جلال اختار لأول أفلامه قصة أبيه المرحوم أحمد جلال الذى كان واحداً من أهم وأكبر الرواد الأوائل للفيلم المصرى.. وليس هناك اعتراض بالطبع على هذا الاختيار فى ذاته.. ولكن المشكلة أن العقدة فى هذا الفيلم الذى يقلمه نادر جلال للناس فى سنة ٧٢ هى نفس العقدة فى فيلم «ليلي» أول فيلم مصرى والذى اشترك أحمد جلال نفسه بالتمثيل فيه سنة ٢٧ .. بمعنى أن المخرج الشاب لم يجد أن شيئاً قد تغير فى مصر ولا فى العالم طوال ٤٥ سنة.. وقد يكون هذا نفسه مقبولا لو أن المشكلة التى يعالجها الفيلمان مشكلة حيوية تلح على أحد هذه الأيام بحيث يختار مخرج جديد دارس فى معهد السينما لكى يبدأ بها حياته السينمائية .. ولكن الغريب أن أحمد جلال نفسه قدم للسينما المصرية إضافات هامة أنضج بكثير من تلك التى بدأ بها أباه.. فمن الذى تعنيه الآن فى بلادنا مشكلة البنات التى تحمل من شاب نتيجة غلطة فستصبح حياتها وحياة الشاب بعد ذلك محصورة فى محاولة تصحيح هذه الغلطة ؟ .. أن البنات أنفسهن لم تهد تعنيهن هذه الحكاية.. وحجم هذه الكارثة بالنسبة لبنات سنة ٢٧ لم يعد هو نفسه نفس حجمها بالنسبة لسنة ٧٢ .. وهذه بديهية كان مفروضا أن يلاحظها نادر جلال ويلاحظ معها أن البنات تغيرن.. وأن المجتمع كله قد تغير .. وأنه أصبح يواجه مشاكل مختلفة تماما وأكثر جدية.. بل أن البنات أصبحن يواجهن اليوم مشاكل مختلفة .. وكان عليه كشاب عصرى ومثقف ومختلط بالناس وبالمجتمع أن يقدم فيلما من عالم الشباب والفتيات الحقيقى.. ولكن نادر جلال تصور أنه يمكن تطوير المشكلة القديمة بأسلوبه هو الجديد كمخرج.. أى باستخدام كل ما تعلمه من المعهد ومن السينما الجديدة ومن ليلوش .. أسلوب الفلاش باك .. استخدام الألوان استخداما دراميا.. فهناك موضة الآن اسمها ليلوش والألوان.. وفيلم «رجل وامرأة» أساء للسينما العالمية أكثر مما أفادها.. فهذا الفيلم الجيد خلق مدرسة كاملة فى العالم كله تتصور أن السينما الجديدة هى الألوان والفلاش باك.. وأن الاستخدام الدرامى للألوان معناه أن تقدم كل مشهد بلون واحد مستقل..

مشهد المقابر مثلا بلون أزرق شاحب.. ومشهد الجنس بلون أحمر .. وهذه سذاجة ما بعدها سذاجة وفقر فى الموهبة وتقليد عاجز عن الابتكار.. وليلوش أيضا علم هؤلاء الشبان أن التجديد معناه التعبير عن الحب بالجرى فى الجنائين وسما ع أغنية ووضع زهور «فلو» فى مقدمة الكادر.. والجميع ينسون أن ليلوش هو نتيجة لمجتمع خاص متحضر جدا ومشاكله مرفهة جدا.. وأن الجديد هو الاستفادة بتكنيك ليلوش بتطبيق ما يصلح منه لبيئتنا الخاصة وموضوعاتنا الخاصة.. أو محاولة اكتشاف أسلوبنا نحن الخاص وجمالياته الخاصة.

ولكن كل هذا لا يمنع أن نادر جلال حتى من خلال هذا الفيلم كان يمكن أن يكون مخرجاً جيداً.. ولكنه اختصر الطريق وانتهى بالفعل من ثلاثة أفلام أخرى كلها ضرب وجرى وعصابات.. وربما ليس فيها حتى ليلوش نفسه.. وربما كان هذا أفضل له ولنا ؟!

أفلام الشبان ومذبحة أغسطس

كانت مشكلة السينما المصرية دائما تتركز ببساطة وباختصار شديد في شيئين: ضحالة موضوعاتها وتكرارها وانفصالها الكامل عن حياتنا ومشكلاتنا الحقيقية.. ثم مستواها الفني المتخلف والجامد والذي لم يتقدم خطوة عن سينما محمد كريم وكمال سليم وبدرخان.. بل والذي انحدر كثيرا عن مستوى هؤلاء الرواد الذين أعطوا أفضل ما عندهم..

ولقد كانت هناك استثناءات بالطبع في الشكل والمضمون.. وكانت هناك دائما نماذج قليلة لسينما جيدة تحاول أن تقترب من الواقع المصري وبأسلوب متطور.. كانت هناك محاولات يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وبركات وكمال الشيخ.. ولكنها ظلت الاستثناء وليست القاعدة.. ولم تكن كافية في مجموعها لصنع تيار كامل يمكن اعتباره سينما مصرية جيدة وسط التيار الآخر الكاسح من الأفلام التي لا تحقق شكلا ولا مضمونا ولا تنتمي لفن السينما – ولا لأي فن آخر – بأي صلة..

وعندما يبدأ هذا الأسبوع عرض أفلام الشبان كلها مرة واحدة.. فأننا نواجه تيارا جديدا لا يمكن أن يتجاهله أحد.. هو تيار سينما الشباب الذي اكتشفته فجأة المؤسسة بعد أن ركنت أفلامه الجاهزة في العلب لعدة سنوات.. فنحن نشاهد مرة واحدة وفي عدة أسابيع متوالية «صور متنوعة» بعد بدء تصويره بخمس سنوات.. و«الحلج» بعد انتهاء تصويره بستين.. وهناك أيضا «غدا يعود الحب» لنادر جلال و«زهور بوية» ليوسف فرنسيس الذي يعرض بعد شهر.. والمؤسسة تكتشف هذه الأفلام فجأة في يوليو وأغسطس عندما يموت الموسم تماما وعندما يصبح جمهور السينما هو جمهور الصيف الزهقان والخارق في الحر والعرق والذي يبحث عن مجرد المتعة.. فتقدم له المؤسسة أفلام شبان يخرجون لأول مرة وفي ظروف بالغة الصعوبة.. لكي يفاجأ هذا الجمهور بفيلم يحاول مخرجه أن يتفلسف.. فيخرج من السينما الى سينما أخرى فيجد مخرجا يحدثه عن «الأنا» وعن بريخت ويكلم الكاميرا ويقوم بترقيص أصابعه.. وفي السينما الثالثة يحدثه مخرج شاب عن الحياة والموت والصفدة والشر الذي يحكم العالم.. وفي الفيلم الرابع يقلد المخرج أسلوب ليلوش في مقابر الغفير.. والنتيجة أن يلعب المتفرج الشبان وأفلام

الشبان وربما أباعهم وأجدهم أيضا !

● ومنذبة أغسطس هذه التي دبرتها المؤسسة لأفلام الشبان بحيث حشدت أفلامهم كلها مرة واحدة مقصود منها بالطبع كشف ظاهرة أفلام الشبان هذه ووضعها تحت سكاكين الجمهور والنقاد للإجهاد عليها والتخلص منها مرة واحدة وإلى الأبد .. !
ومع ذلك فلا شيء يعفى الشبان من مسئولية أعمالهم .. وماداموا قد أخرجوا هذه الأفلام بالفعل فعليهم أن يتحملوا النتيجة .. وليس من حق أحد أن يبكي لأن المؤسسة عرضت فيلمه في الصيف أو لأن التكيف معطل ..

ومع ذلك أيضا فإن منذبة أغسطس لم تنتج تماما .. لأن هذه الأفلام ليست هي كل سينما الشباب .. وإنما هي بدايات فقط قد تنتج وقد تفشل ولكنها تدل على أن تيار السينما الجديدة قد بدأ .. وأنه سينجح حتما في أن يؤكد وجوده ويجدد دماء السينما المصرية الباردة والمتجمدة .. بل أن هذه النماذج التي رأيناها رغم كل أخطاء التجربة الأولى هي أفضل من كل ما تقدمه السينما المصرية الآن .. لأنها على الأقل تملك الثقافة والجرأة على المغامرة وتحاول أن تخرج من ركافة وملل وتكرار وسخافة أفلامنا التي لا تقدم جديدا ولا قديما الا تخدير المتفرج وسرقة فلوسه !

و في « الحاجز » مثلا وهو أول أفلام محمد راضى محاولة جريئة الخروج عن الإطار التقليدى المستهلك للفيلم المصرى .. وقد نوافق أو لا نوافق على موضوع « الحاجز » ولكننا لا نستطيع أن ننكر جرأة مخرجه وكاتب السيناريو على اختيار موضوع صعب كهذا وجديد على أفلامنا ويثبت أن السينما المصرية تستطيع أحيانا أن تكون سينما عاقلة وأن تفكر .. بل وأن تدعو المتفرج المصرى أيضا الى أن يفكر بدلا من أن ينام أو يستسلم للحظة تخدير ملونة !

ومحمد راضى في « الحاجز » مخرج أكثر من جيد .. يملك أسلوبا خاصا متميزا يفهم من خلاله موضوعه فيقدم الشكل المناسب له تماما .. وهو شكل فنى متقدم يؤكد فهم المخرج لأنواته جيدا وقدرته على استخدام السينما كوسيلة تعبير .. إن مستوى محمد راضى في أول أفلامه « الحاجز » يؤكد موهبته كمخرج متمكن يختزن خبرة كبيرة وفهما واعيا للغته السينمائية .. وهو يعالج موضوعا نفسيا شديد التعقيد يمكن أن يسقط أمامه أى مخرج جديد .. إنه يتعامل طول الوقت مع مشاعر داخلية بالغة الحساسية والتعقيد .. وحجم الأحداث الخارجية والحركة الظاهرة - التي تساعد المخرج على إثبات قدرته السينمائية - محدود جدا في سيناريو « الحاجز » .. بحيث كان على محمد راضى أن يعتمد تماما على إمكانياته وحدها كمخرج في تحويل هذا العالم الناعم الخافت من المشاعر والصراعات النفسية الى صورة وإلى حركة بون أن يسقط الفيلم فى هوة الجمود والرتابة والمونولوجات الداخلية الرتيبة .. ويحيث لا يحس المتفرج أنه يمكن أن « يقرأ » الفيلم بون أن يخسر كثيرا ! أن لم يشاهده !

ولكن محمد راضى استطاع أن يجتاز هذه التجربة الصعبة بنجاح وأن يؤكد موهبته كفنان

سينما بلا أدنى شك .. هناك سيطرة كاملة على الكاميرا .. واحساس كبير بميزانسنين الكاميرا والممثل معا .. ونوق نظيف تماما وراق في التعبير بالصورة من حيث التكوين والتشكيل واستغلال الديكور والاكسسوار .. وتوظيف جيد لحجم الكادر وتشكيله كصورة .. وقدره على تحقيق الجو الخاص المناسب لهذا الموضوع الخاص .. ثم قدرة أخرى هي توظيف التصوير الجيد لويدى سرى والمونتاج الجيد لأحمد متولى كما كان هناك مشهد هو أفضل مشاهد الفيلم وهو مشهد الحلم الذى يدفن فيه نور الشريف والذي يؤكد استيعاب محمد راضى الكامل لموضوعه ولقدرات السينما الحديثة ..

ولكن هناك أيضا عيوب التجربة الأولى .. الاسراف فى حركة الكاميرا .. الديكور الغريب الذى لا علاقة له بئى بيت مصرى أيا كان مستواه .. ثم الأيقاع الذى يصبح مملا معطوطا فى كثير من المشاهد .. ثم تجريد الفيلم كله فى أحداثه وفى شخصياته الرمزية عن أى علاقة بمجتمع حقيقى .. إن شخصيات الفيلم المحدودة تعيش عالمها الخاص المغلق بلا علاقة حتى بالشارع الذى تسكنه .. وهى شخصيات لا تحمل ملامحها الواضحة ولا تنتمى لبلد ولا مجتمع إلا لنفسها ولتصوراتها الخاصة التى هى تصورات كاتب السيناريو الخاصة أيضا ووجهة نظره من العالم ومن الحياة والحب والجنس .. فلا أحد يدرى من أين جاء بهيج اسماعيل بهذه الفكرة عن الحب والمرأة والشر الذى ينتصر على الحب بحيث يحول العالم الى منبج لا يمكن احتماله أو مواجهته إلا بالشر والكراهية وسيادة الموت والخلع بالقتل .. ولا أحد يدرى من أين جاء بهذه الشخصيات التى نسمع منها دائما حوارا غريبا ومضحكا عن اذار والصفدة والفار والكلب الذى يحب قطة .. ان المشكلة هى أن لدينا الآن مخرجين شبانا يملكون أسلوبا سينمائيا جيدا ومتمكنا .. ولكنهم جميعا مصممون على أن يبدأوا بداية عالية .. بمعنى أنهم يقدمون فى أول أفلامهم موضوعا عن الإنسان المعاصر فى أزمانته المجردة فى مواجهة العالم .. وهذه مشكلة محمد راضى وممدوح شكرى وسعيد مرزوق معا فى أفلامهم الأولى .. ومطلوب من هؤلاء الشبان الموهوبين الذين يحققون مكسبا حقيقيا للسينما المصرية أن يكفوا عن الاهتمام «بالإنسان» المجرد فى أى مكان فى العالم .. ليبدأوا بداية متواضعة بالإنسان المصرى فقط .. الذى يعانى كل يوم ليركب الأتوبيس ويجد شقة ويحمل بطيخة الأولاده .. وعندها فقط يمكن أن يصنعوا سينما عظيمة !!

مفاجأة : فيلم جيد لحسن الإمام

لابد أولا أن نعتزف بأن فيلم «حب وكبرياء» لحسن الامام فيلم جيد.. ولابد ثانيا أن نكون حذرين جدا فى استخدام كلمة «جيد» هذه.. فهو فيلم جيد بالنسبة لحسن الامام فقط وبالنسبة لكثير جدا من الافلام المصرية .. فبعد الافلام الأخيرة السيئة لحسن الامام التى ملأها ببطولات الراقصات وغانيات الكباريهات ويمشاهد الجنس والابتذال والنوق الرخيص .. يجرى «حب وكبرياء».. تحفة رائعة بالفعل بالنسبة لهذا المستوى.. بل أنه فيلم خال أيضا من الميلودراما ومن الفواجع والدموع وجرائم الغدر الفاشم.. وهذه معجزة لم يكن يتصورها أحد .. وأنت فى «حب وكبرياء» تحس أنك أمام فيلم نظيف لا يستفز مشاعرك ونوقك الفنى.. أنه فيلم يمكن أن تحترمه وتحترم نفسك أولا وأنت تشاهده..

ولعل حسن الامام يدرك الآن أن النقد لم يأخذوا موقفا ضده.. وأنهم لم يرفضوه «على بعضه» لأنه حسن الامام..

فهو فى «حب وكبرياء» فاجأهم بأنه يستطيع أن يقدم شيئا أفضل.. وأنه يستطيع أن يخرج فيلما جيدا ونظيفا بالمقاييس التقليدية وأفضل من أفلام مصرية كثيرة.. فلماذا لا يقدمه ؟ ولماذا لا يخرج أفلاما أفضل؟ إن أحدا لا يطالبه بأن يصنع معجزات أو أن يصنع أفلاما طليعية أو ثورية يصلح بها الكون.. ولا أحد يطالبه حتى يصنع أفلاما من الواقع المصرى ومثل هذا الكلام الذى يزعم البعض .. ولكن لماذا لا يخرج أفلاما مثل «حب وكبرياء» الذى يحمل قدرا كبيرا من النوق والتماسك الموضوعى والعقل ؟ ولماذا لا يتوقف عن النظر الى العالم من بين ساقى رقاصة؟..

وفى «حب وكبرياء» لابد أن نتفاضى عن أشياء كثيرة.. سنحاول أن نتجاهل مثلا أن إعادة إخراج الافلام المصرية القديمة هى افلاس فنى كامل لأن أفلام فاتن حمامة القديمة ليست تحفة شكسبير.. ولأن أحدا لن يقدمها برؤية عصرية جديدة لأن أحدا لا يملك رؤية أصلا .. وستجاهل أن موضوع «أرحم نمر» الذى أصبح «حب وكبرياء» هو موضوع هايف أصلا وشديد السذاجة وأن مسألة القصور وأصحاب المصانع ليست لها علاقة بمصر ٧٢.. وستنسى كثيرا من عبارات

الحوار التي تستفز الإنسان المصرى العادى : «حتنزل فى البوريفاج .. حاجة يا بنى ايه .. فانتوم.. عازماك الليلة فى فلسطين.. صاحب المصنع اللى جتينا.. ماقلتيش يا عمى ايه رأيك فى مشروع المصنع.. وافق يا عادل من بكرة تبقى مدير أعمال دابى...» وغيرها من ملامح عصر خرافى غارب وغير موجود مثله مثل الناس السعداء على الشواطىء والحب فى الجنائن بالألوان واستعراض الفساتين والقمصان واللحم النسائى الأبيض فى المايوهات .. وبعض «الايفيهات» الجنسية التى لا يمكن أن يستغنى عنها «أبو على» مثل : جرى ايه يا واد .. حد يسب بيته ليلة الجمعة ؟!

ولكن الفيلم رغم هذا كله فيلم جيد فعلا بالنسبة لحسن الامام.. فنحن أمام موضوع معقول ومتناسك.. وليست هنا كوارث ولا رقص وغناء وجنس مبتذل.. بل أن المفاجأة الحقيقية هي أن حسن الامام فى هذا الفيلم مخرج جيد.. بمعنى أن وسائله السينمائية ووسائل مخرج يعرف عمله ويحكمه الاحساس الجمالى والنوق السليم .. بل أن هناك حركة كاميرا.. ويبدو مثلا أن حسن الامام اكتشف «الشاريوه» أخيرا.. بل أنه يقدم لقطة هائلة أنزلنى بها .. فبعد توقف المصنع وبطالة عماله.. يقدم لقطة عامة لفناء المصنع والريح تدفع قطع القطن على الأرض الخالية.. إن حسن الامام يقول الشعر أيضا!!
أرجو أن يصمد فقط ولو الى الفيلم الثانى !!

وعن السينما .. و«الخطافين» !

ليس هذا نقدا لفيلمى «الخطافين» و«الشیطان والخريف».. فليس فيهما ما يستحق النقد... ومن مصلحة كل العاملين فى هذين الفيلمین إلا يتحدث عنهم أحد لا بالخير ولا بالشر .. ثم ان المسألة زادت عن حدها جدا وأصبحت مملة حتى أصبح من الصعب أن أجد ما أكتبه عن أفلام ينحدر مستواها يوما بعد يوم كأن هناك سباقا رهيبا بين مخرجينا نحو الازدأ والاسخف .. وغير معقول أن يقول الناقد نفس الكلام كل مرة .. لأنه يحس كل مرة أنه يشاهد نفس الفيلم.. بحيث أصبح حتى أنور وجدى وحسين فوزى وعباس كامل مخرجین عظماء بالفعل لأنهم على الأقل قدموا «الفيلم الاستعراضى المصرى».. أما الآن فلا شيء أبدا .. لم يعد هناك حتى الرقص والغناء والكوميديا التى كنا ننتهمها باغراق المتفرج فى عالم مسل .. ان مخرجا مثل حسام الدين مصطفى مثلا يقدم نفس الفيلم كل مرة .. نفس الفيلم فعلا وبلا أى مبالغة : العصاية ضد الرجل الطيب، الكباريه والبنت التى تعرى جسمها، فريد شوقي ضد توفيق الدقن .. والأسماء تتغير فقط من الشياطين الى الاشرار الى الخطافين .. وقلنا ألف مرة وفي كل أفلامه أنه مخرج متمكن حرفيا ولكنه يبدد قدرته فى موضوعات هافية. ولكنى ألفت نظر حسام الى أن حتى مستواه التكنيكي كمخرج هبط كثيرا فى «الخطافين» عنه فى أفلامه السابقة التى كنت أتابعه فيها باهتمام لأن مستواه فيها متقدم كمخرج مثل «أمرأة ورجل». فما الذى بقى من حسام مصطفى انن فى «الخطافين»؟ أما أنور الشناوى فيبدو أنه قرر اختيار الطريق الاسهل وانتهى هو أيضا بمجرد أن بدأ . لقد كان مخرجا جيدا فى «السراب» ثم قرر التوقف بعد فيلم واحد وجاء فيلمه الثانى «الغضب» - أردأ من «السراب».. ثم جاء فيلمه الثالث «الشیطان والخريف» أردأ من «الغضب» .. الجديد فى هذين الفيلمین هو هذه الجرأة الشديدة فى استخدام الإيحاءات الجنسية الصريحة جدا فى الحوار ووضعها بذكاء وتقطيعها على أسنة المثلین لكى «تفرقع» بين جمهور الترسو . فى «الشیطان والخريف» تقول ممثلة لمثل : «أنا مش عايزة لبن .. أنا عايزة دم» وفى «الخطافين» تقول ممثلة لمثل : ما تحط .. يسألها : احط ايه ؟ .. تقول : السكر . كلام برئ جدا فات على الرقابة .. ولكنه لا يفوت على المتفرج ولا على كتاب السيناريو . والبقاء لله. فى الذوق والأخلاق معا !!

« بيت من رمال »

الفيلم الجيد .. والمصور الذى أصبح حاله خاصة

مرة أخرى يقدم المصور عبد العزيز فهمى على مغامرة سينمائية لا يمكن أن يقدم عليها غيره.. ومرة أخرى يثبت هذا الفنان العظيم أنه ظاهرة غريبة ومنفردة قائمة بذاتها.. بحيث لا تبدو لها علاقة بما وصلت اليه الحال فى السينما المصرية.. أن قيمة عبد العزيز فهمى الأولى هى بالطبع فى كونه مصورا سينمائيا مصرية عظيما حقق فى أفلامه مستوى يرتفع بتصوير الفيلم المصرى إلى مستوى لا يقل بحال من الأحوال عن مستوى أفلام والتر لاسالى أو رينيس لوكومب أو جيانورى فينانزى وغيرهم من المصورين الذى اعتدنا أن نقسهم لأنهم أجانب.. ولو ارتفع مستوى الأفلام التى يصورها عبد العزيز فهمى الى مستوى تصويره لها لأصبحت أفلاما عالمية ببساطة شديدة.. ولكن المشكلة أن السينما ليست لوحة وليست كتابا .. وأن مصور السينما مهما كان عبقريا فانه يعمل مع موضوع ومخرج وديكور وممثلين ليسوا عابرة دائما.. وأبدا .. ومع ذلك فان مستوى الأفلام التى يصورها عبد العزيز فهمى يظل دائما هو أفضل أفلامنا .. ربما لأن مجرد موافقته هو على تصوير فيلم يعنى ضرورة توفر مستوى جيد لكافة عناصر الفيلم الأخرى.. ومع ذلك فليست موهبة عبد العزيز فهمى كمصور هى وحدها التى تجعله «حالة خاصة» فى السينما المصرية.. وانما شخصيته هو نفسه كفنان... ولا أعنى بهذا مجرد سلوكه كإنسان بسيط جدا وصادق وشديد الاخلاص ويتمتع بشيء من الجنون الضرورى والمغامرة، فكل هذا لا يكفى لصنع فنان جيد .. ولكن عبد العزيز فهمى هو الوحيد الذى يحاول أن يحترم مستواه الفنى فلا يهبط به الى أى عمل.. وهو المنتج الفقير الذى يصمم رغم ذلك على المغامرة بفلسفه القليلة بين وقت وآخر ليقدم فيلما محترما.. ويصل جنونه ومغامرته الى قمتهما عندما يقدم مخرجا جديدا لأول مرة.. وهو شيء لا يصنعه تجار السينما الذين لا يضعون القرش إلا فى الفيلم المضمون وبالأسماء المضمونة.. ومن هنا فليست صدفة أن عبد العزيز فهمى هو الذى صور أول أفلام عدد كبير من أحسن مخرجينا من توفيق صالح الى شادى عبد السلام وسعيد مرزوق... والغريب أنه

لا يغامر أحيانا بقلوس المؤسسة أو منتج آخر ولكن بقلوسه شخصيا.. ومع أسماء مجهولة تماما وفي موضوعات تحمل كثيرا من روح المغامرة والتجديد هي أيضا.. بحيث تحاول كسر الدائرة المغلقة للفيلم المصرى لتقييم سينما جيدة..

وآخر صور الجنون المطبق - بالمنطق التجارى - هي أن ينتج عبد العزيز فهمى فيلم «بيت من رمال» فيعطى بطولته لوجهين جديدين تماما لم يسمع بهما أحد.. فهذه كارثة بالنسبة للسينما المصرية.. أن رأس المال جبان بطبعه.. وفي السينما المصرية بالذات قد يغامر المنتج بتقديم مخرج مجهول على اعتبار أن المخرج ليست له قيمة بالنسبة لجمهور لا يفرق كثيرا بين فيللىنى وعلى طبنجات.. ولكن جمهورنا يدخل الأفلام أساسا من أجل أسماء أبطالها.. وإذا كانت أسطورة النجوم قد تحطمت فى السينما العالمية كلها حتى حقق فيلم «قصة حب» نجاحا خرافيا باسمين مجهولين تماما : الى ماكجرو وريان أونيل .. فليس عندنا منتج يمكن أن يعطى بطولة فيلمه لسارفيناز وعلى كمال سوى عبد العزيز فهمى.. ومع ذلك فقد نجح هذان الشبان إلى حد كبير .. وبالأذات سارفيناز التي تعتبر اكتشافا بالنسبة للبطلة التي تبحث عنها دائما السينما المصرية.. فهي جيدة التعبير جميلة مليئة بالحياة ويمكن أن تكسر احتكار البنيتين أو الثلاث اللاتي يقمن بكل العمل ولا يحملن من المواهب سوى الباروكه والمايوه.. وعلى كمال أيضا أدى بورا جيدا وأفضل كثيرا من الأنوار الأولى لكثير من نجومنا الكبار الآن.. وميزته أنه بسيط وواثق أمام الكاميرا.. ويمكن أن يكسر أيضا فقر المواهب الشديد الذي تعانيه وإن كانت المشكلة التي ستواجهه هي حجمه الكبير ووجهه القوي وخصوصا عظام الوجنتين .. بحيث لم يقتنع أحد فى «بيت من رمال» أنه صبى فى السابعة عشرة..

وقد وقف عبد العزيز فهمى وراء هذين الوجهين الجديدين كمدير تصوير بحيث قدمهما فى أحسن أطار تكويني ولوتي يمكن أن يحلما به .. والتصوير عموما فى هذا الفيلم عمل متكامل من حيث الإضاءة والتكوين والألوان خصوصا فى فيلم ناعم يعتمد تماما على جماليات الصورة وعلاقة البطلين بالمكان.. وسواء فى التصوير الداخلى أو الخارجى - وهو معظم الفيلم - فقد حقق عبد العزيز فهمى مستوى لا يقل عن الأفلام العالمية كما قلت ..

ولكن الجديد والجريء فى «بيت من رمال» هو موضوعه القوى الذى كتبه مخرجه سعد عرفه.. وهو حالة خاصة أخرى فى أفلامنا .. فهو مخرج هادئ خافت الصوت دائما رغم أنه من القاتل الذين يقدمون أفضل مستويات أفلامنا .. والغريب أن سعد عرفه لا يتمتع «بالصيت» الذى تعودنا - حتى النقاد - أن نمناه لعدد من مخرجينا «الكبار» رغم أنه حقق مستوى من النضج فى أفلامه الأخيرة القليلة.. وهو يتعرض لموضوع جريء بالفعل فى «بيت من رمال» هو موقف مجتمعنا من الحب .. وهو يقدم شخصيات قليلة يلخص بها كثيرا من تناقضاتنا الاجتماعية والفكرية حسب تصويره هو .. ولكن الفكرة الخاطئة التي تسيطر على سعد عرفه هي تصويره أن التناقض

الأساسى هو بين التحرر والتدين.. فهو يضع الدين فى مواجهة التقدم الفكرى أو الاجتماعى.. وهذا أحد مظاهر المشكلة الحقيقية فى مجتمعنا فقط وليس جوهرها .. فالمشكلة أعمق من هذا .. كما أنه اساء اختيار نموذج الحب الذى يحاربه المجتمع: الأسرة والقانون ورجل الدين «المثون».. فقد وقف هؤلاء جميعا ضد زواج الشابين لأنهما فى السابعة عشرة.. وهذا رفض طبيعى ومنطقى جدا ولا علاقة له بالرجعية ولا بالتحرر.. فلا أحد يمكن أن يدعو الى زواج الأطفال .. ولو أنه اختار قصة حب طبيعية يحاربها المجتمع لكانت القضية أقوى وأكثر منطقا فى كشف عداوة القوى المتخلفة للحب.. ومع ذلك فنحن مع كل كلمة من أجل الحب وضد التخلف !

« الشيماء .. » وأزمة الفيلم الدينى

تحقق الأفلام الدينية نجاحا تجاريا أكيدا فى العالم كله لأنها تخاطب منطقة فى وجدان الناس من السهل جدا مخاطبتها واستمالتها.. وهى منطقة الشعور الدينى والإيمان المطلق بالمقدسات الخارجة عن وعى الإنسان المادى بالواقع.. وأدرك فناندو السينما فى كل مكان هذه الحقيقة واستغلوها بذكاء منذ أول أيام السينما.. فكانت الموضوعات الدينية من أول الموضوعات التى عالجتها السينما العالمية منذ بدايتها وربما أولها على الإطلاق .. وربما أيضا كانت الانتاج الدينى دائما هو أضخم انتاج فى تاريخ السينما العالمية كله.. لأن الشركات المنتجة التى أغدقت على تمويل هذه الأفلام لتحقيق الجلال والقداسة المطلوبين لمثل هذه الموضوعات.. كانت تدرك تماما أنها أضمن الوسائل لتحقيق عائد سريع لا يحتمل الشك أو المغامرة.. حتى لقد حققت هذه الأفلام قمة ضخامتها فى سلسلة الأفلام الدينية التى أنتجتها هوليوود لسييسيل دى ميل وكنج فيدور وغيرهما مثل «الوصايا العشر» و«بن هور» و«ملك الملوك» وعشرات أخرى من الأفلام التى حققت عائدا ماديا ومعنويا كبيرا فى كل العالم.. وحيث ستغلت هوليوود حتى العقائد المقدسة لئلا تخطر الأفكار المتعصبة والصهيونية.

ولقد جربت السينما المصرية فى فترات عديدة من تاريخها انتاج الأفلام الدينية أيضا.. ولكنها كانت الأفلام الدينية الوحيدة التى تقشل فكريا وماديا من بين انتاج العالم كله لهذا النوع.. لأن امكانياتها المادية أولا لم تكن كافية أبدا لتحقيق الانتاج الضخم والديكورات والاعداد الكبيرة الضرورية عادة لمثل هذه الأفلام.. صحيح أن المخرج الإيطالى الكبير بازوليني أخرج «إنجيل متى» بانتاج متواضع جدا.. ولكن الفرق أن بازوليني قدم هذا الفيلم بوجهة نظر خاصة.. ونحن ليس لدينا بازوليني ببساطة وليس لدينا فنان فيلم يملك وجهة نظر تجاه الموضوع الدينى الذى يعالجه.. وهذا هو السبب الثانى والرئيسى لفشل أفلامنا الدينية.. فكل مخرجينا الذين تصدوا لهذه الموضوعات الصعبة كانوا مجرد رواة.. يفتحون كتب التاريخ الإسلامى ويحكونها بالصور.. ويقفون عند مجرد الواقعة التاريخية دون أى محاولة للفهم والتحليل واستنباط المعانى النبيلة لاسقاطها على الحاضر.. رغم أن التاريخ الإسلامى ملئ بالوقائع المذهلة التى تمتلئ بالقيمة

الفكرية والسياسية والدرامية العظيمة التي يمكن لقنان السينما الواعي أن يحولها الى أفلام رائعة فنيا وفكريا معا.. ولعل السبب الثالث أيضا هو تحريم ظهور الشخصيات الاسلامية الكبيرة على الشاشة مما خلق مشاكل عديدة أمام السينما المصرية في تناول هذه الموضوعات تناولاً كاملاً.. فبحقبت موضوعات أبطالها غائبون دائما.. لا نراهم وإنما نسمع عنهم على ألسنة الآخرين.. فالبطال غائب والشخصيات الثانوية فقط هي التي تتحرك وتحوم من حوله ..

ولكن السينمائيين المصريين هم الذين وضعوا أنفسهم في هذا المازق.. لأنهم توقفوا في تناولهم للموضوعات الدينية عند مرحلة واحدة فقط هي مرحلة ظهور الإسلام أو فجر الاسلام حيث يستحيل اظهار الأبطال الحقيقيين - وأولهم الرسول والصحابة - على الشاشة.. لأن أحدا من سينمائيينا الأفاضل الذين يريدون أن يتأجروا حتى بالدين دون أن يصلوا إلى جوهره .. لم يحاول أن يفتح أى كتاب في التاريخ الاسلامى ليكتشف قصصا رائدة من الحكمة والعدل والشجاعة وحرية الانسان وزهد الحكام والتجرد من الغش والسرقة والرشوة والزيف وظلم العباد . فإن مخرجونا من هذه القيم النبيلة التي هي جوهر الاسلام الحقيقي؟

ومع ذلك فرغم الفشل الدائم لأفلامنا الدينية - ماديا وفكريا وسينمائيا - فإن السينما المصرية مصممة دائما على انتاج أفلام دينية.. وبعد سنة واحدة من الفشل «التاريخي» لفيلم «فجر الإسلام» تعود فنتجج «الشيما» أو «شادية الإسلام» .. والشيما هي أخت الرسول التي أشتركت معه هي وأخوها عبد الله في الرضاعة من السيدة حليلة السعدية.. وكانت الشيما من أوائل من آمنوا برسالة محمد عندما كانت قريش كلها تحارب هذه الرسالة بالقوة وبالمال وبالشرف.. واحتفظت الشيما بموقفها الشجاع هذا رغم حياتها وسط بنى سعد إحدى عشائر العرب الصغيرة التي تعارض الدين الجديد.. بل ورغم زواجها من بجاد أحد أبناء هذه العشيرة وحبها له .. ومن هنا تولد دراما هائلة تصلح موضوعا سينمائيا ممتازا.. خط الصراع الأساسى فيها هو بين حب الشيما لأخيها محمد وبينه الجديد.. وحبها في نفس الوقت لزواجها بجاد الذي يحارب هذا الدين هو وقومه بكل عنف.. ويقع هذا كله وسط الصراع الكبير بين محمد وقريش.. بين الدين الجديد بكل معانيه السياسية والاجتماعية في المساواة والعدالة وحرية الإنسان وحب الفقراء.. وبين القيم الاقطاعية والكتاتورية لمجتمع الجاهلية القبلى المتسلط الذى يحكم أعيان قريش وتجارتها وسراتها وقوادها العسكريين.. فضلا عن دهاة يهود الأوس والخزرج..

هنا مادة سينمائية هائلة أذن.. فما الذى فعله بها الفيلم ؟

● يركز السيناريو على الشيما كشخصية محورية تنطلق منها كل خيوط الصراع مع بعض المؤامرات التي دبرتها قريش وبنى سعد ضد محمد .. وبعض المعارك التي قابوها بعد محاولات قتله قبل هجرته الى المدينة.. وإذا كان صحيحا تاريخيا أن الشيما كانت مغنية فليس معقولا أن يبالغ السيناريو في حجم مسألة الغناء هذه بحيث يقدم الشيما أقرب الى المطربة المحترفة.. فهي

تبدو متفرغة تماما للفناء طول الوقت وفي كل مناسبة.. حتى أن المعجبين من القبائل الأخرى يدخلون بيتها في أي وقت لينعقد مجلس الطرب .

و .. «غنى يا شيماء» .. ولا أحد يدرى كيف كانت الشيماء تفرض عليهم أغانيها في مدح محمد والدين الجديد بينما يمقته الجميع ويحاربونه.. منتهى التسامح والتحرر الفني والعقائدي في الجاهلية الأولى !

ولقد كانت الشيماء بهذا الشكل الذي قدمها به الفيلم تحل كل مشاكل المجتمع العربي في فترة من أخطر فتراته بمجرد الفناء.. فهي تغنى في البيت وفي الوادي وفي الجبل وفي الفلوات ووراها جموع الناس يرددون كلماتها كزعيمة ثورية.. بل أن الشيماء استطاعت أن توقف حربين بمجرد أن جعلها الفيلم تغنى للجيش الزاهية للحرب تدعوها لعدم الذهاب.. فكانت الجيوش تنفض بالفعل ويذهب كل واحد الى حال سبيله.. وبهذا الشكل الساذج استطاع الفيلم أن يحل كثيرا من المشاكل وأن يحول اللحظات التاريخية الحاسمة الى لحظات كوميدية لأن صانعي الفيلم تصوروا أنهم يقدمون اختراعا جديدا هو «الميوزيكال ديني».. أي الفيلم الديني القائم على الفناء والموسيقى !

ورغم أن الفيلم يخاطب الجماهير الواسعة في أعرض وأبسط حالاتها إلا أنه يتحدث هذه الجماهير تماما أن تقهر.. فهو أولا لا يتجاوز مرحلة فجر الإسلام ويحكى الوقائع التاريخية التي يعرفها طلبة المدارس ولا يقدم أي تحليل أو وجهة نظر أو استخلاص موقف أو قيمة تصلح لعصرنا .. ويكتفى ببعض المواقف التي يمكن أن تثير عواطف الجمهور الى التصفيق.. ويففل أسباب الصراع الأساسية بين محمد وقريش.. فلا أحد يمكن أن يفهم سر ضراوتهم في حرب محمد لأن الوعي التاريخي غائب عن الفيلم.. فنحن أمام مجموعة من الأشرار يحاربون بطلا لا نراه ولا نعرف أسباب هذه الحرب.. والأحداث معقدة جدا والحروب متداخلة بحيث لم يعرف أحد من يحارب من .. والحروب تشب ثم تتوقف فجأة لنرى جيشا كاملا وقع في الأسر.. والشيماء تملك قوة هائلة وتأثيرا غريبا على الناس دون مجرد خاص ومقنع سوى أنها مغنية، وهي تمسك السيف لتضعه في رقبته عكرمة الشرير حتى يسيل منه الدم على الطريقة الأمريكية.. وشخصيتها تتخطى بين المطربة والقديسة والزعيمة الثورية والفارسة دون أن تصاغ هذه الملامح كلها في شخصية محددة ومقنعة.. ثم إن المتفرج المسكين يرى هذا كله على طريقة السينما الصامتة.. لأن الكارثة الحقيقية في هذا الفيلم هي الحوار .. أنه ليس حتى بالعربية الفصحى.. وإنما بعربية قريش التي انقرضت .. وفضلا عن رداءة الصوت التقليدية في الفيلم المصري فإن كاتب الحوار يختار اللغة الاسترالية ليضعها على ألسنة أبطال المفروض أنهم يخاطبون جمهورا من البسطاء.. ويكفي أن أبسط عبارات الفيلم وأكثرها فهما هي هذه : «عمت صباحا يا أبا العرب.. تبأ لكم أبها المخادعون.. ويحك .. أفصح.. أضمتي يا امرأة.. والله لئن لم تصمتي لأضربن عنقك».. ثم .

نسمع الشيماء تغنى أمام فراش زوجها الجريح : «واجريها!» .. ثم تصل الكارثة الى قمته
عندما نسمع عبارة كهذه «انكم لقوم بخت» بضم الباء والتاء... ثم عندما نكتشف أخطاء نحوية فى
فيلم اسلامى مثل «لو كان فى قريش خيرا» وصحتها «خير» طبعاً !
ويمكن أن تكتمل الصورة عندما نتأمل معاناة المتفرج المسكين فى محاولة فهم وحفظ أسماء
الشخصيات نفسها .. صحيح أن الفيلم تاريخى.. ولكن ما ذنب متفرج ٧٢ لكى يتابع فيلماً أسماء
أبطاله : «الشيماء . يجاد . عكرمة . شاس . الحارث . النجدي العراف . سراقه بن مالك . هند
بنت عتبة . نوفل الديلى . كنانة . مرسع . جدى . بديل . هودة . دريد بن الصمة !!» وهى أسماء
لم أفهمها بالطبع من الشاشة ولكنى نقلتها بالحرف من «السيناريو» الذى يوزع مع الفيلم !
أما حسام الدين مصطفى فقد أكد من جديد موهبته الحرفية وقدم فيلماً «كبيراً» بالمعنى
الشكلى.. حرك مجاميع كبيرة واستغل المساحات الواسعة والحركة السريعة والايقاع المتدفق
والتركيب الذى أجاد فيه استخدام المستويات المختلفة للمنظر .. بحيث قدم أفضل أفلامنا الدينية
سينماتياً .. وبذل جهداً كبيراً لكيلا يطبع الفيلم بأسلوبه المعروف فى العنف والحركة بحيث لا
يتحول الى «الشيماء الثلاثة».. ولكنه وقع فى اغراءات شكلية عديدة أكثرها سذاجة مشهد مؤامرة
قريش على محمد التى استخدم فيه حركة «الزوم» ٢٤ مرة وهو رقم خرافى لم يحدث فى مشهد
واحد فى تاريخ السينما كله .. كما لم ينس طبعاً أن يحشر «رقصتين بطن» لأن الكفار طبعاً
كانوا يعرفون الكباريه أيضاً .. ويبقى الشيء الرائع فى هذا الفيلم وهو صوت سعاد محمد
العظيم الذى لم تفسده القطة البشعة وهى استخدام «الاورج» الكهربائى الذى لم يكن معروفاً
قطعا أيام عكرمة ودريد بن الصمة !! ...

ما هي بالضبط حكاية .. البنات التي اسمها مرمر ؟

بعد أن تقضى ساعتين فى فيلم «حكاية بنت اسمها مرمر» ستخرج لتسال نفسك: ايه الحكاية؟ ما الذى يريد هذا الفيلم أن يقوله ؟ ما هى قضية البنات التي اسمها مرمر بالضبط ؟ تركت مرمر بيتها فى بنى سويف لتلتحق بكلية البنات فى القاهرة. أقامت فى بيت خالتها حيث التقت من جديد بأحمد ابن خالتها الذى تربطها به ذكريات اللعب وهما طفلان.. ذات ليلة ضابطوا أحمد فى حجرتها فطربوها من البيت وأعادوها الى بنى سويف لنتزوج من جاد الله الثرى الجلف الذى لا تحبه.. لكنها استأنفت علاقتها بأحمد من جديد وضبطها زوجها معه من جديد أيضا فحاولت قتله.. وطلقها.. لكنها لم تتزوج أحمد وقررت أن تشتغل مضييفة طيران.. وانتهى الفيلم بلقطة لطائرة تطق فى الجو !!

طيب .. وبعدين ؟!

لماذا يحكى لنا الفيلم حكاية البنات التي اسمها مرمر ؟ ما هى العبرة أو الخبرة أو الحكمة البليغة التي نخرج بها من حكاية البنات التي اسمها مرمر ؟

هل هو فيلم عن تقاليد الصعيد الجامدة التي ألقت بمرمر فى أحضان رجل متوحش لا تحبه مجرد أنه اشتراها بفلوسه ؟

هل هو فيلم تربوى عن مساوئ التربية الخاطئة التي استخدمتها أم مرمر مع مرمر منذ طفولتها بحيث ألغت شخصيتها وعلمتها أن تخاف حتى من أنوثتها ؟

هل هو فيلم أخلاقي عن القيم الخاطئة التي تسود أحكامنا على الحب والجنس والحرية والصداقة ؟

أن كل هذه الموضوعات موجودة فى الفيلم ولكنها موجودة بالصيغة كمجرد خطوط خافتة لا تشكل فى مجموعها - ولا يشكل خط واحد منها - مشكلة حقيقية جدية بأن تصبح موضوعا لفيلم .. بحيث تحس فى النهاية أن هذه «اللوشة» كلها حدثت لمجرد أن بعض الناس جلسوا مرة

معا.. ففكروا فى صنع فيلم.. ولجرد أن يقوم منتج بالانتاج ومخرج بالإخراج.. وممثلة بالانفرد بالبطولة !

لقد كان يمكن دخول كاتب السيناريو سيد خميس ميدان الكتابة للسينما كسبا حقيقيا لهذا المجال الذى احتكره تجار الأوهام وقمصن الكباريات والعصايات .. فسيد خميس يملك الخبرة ويمك الجدية والتفكير الناضج.. وهو فى هذا الفيلم يكتب سيناريو جادا بالفعل ويحاول أن يلمس بعض قضايانا الحقيقية ولكن من بعيد جدا ويخوف واستحياء شديدين كأن نسمع أحيانا جملة عابرة هنا أو هناك مفروضة فرضا على ألسنة الممثلين بحيث لا تترك أثرا مثل «ملعون ياداء الصمت» و «أهو احنا كده نعالج كل مشاكلنا يا بالشعر يا بالأغانى».. والتعبير عن كل الأشياء الأخرى يتم بالحوار أيضا .. كمية رهيبة من الحوار .. لأن السيناريو يقبل عليه الطابع التلفزيونى تماما .. فى الجو العائلى والحوار الكثير والحركة المحدودة فى الديكورات والإيقاع البطئ وحتى فى أسلوب الإخراج الذى حصر فيه بركات نفسه فى تكنيك التلفزيون المحدود فى اختيار حجم واحد للكانر هو الحجم المتوسط ليسود الفيلم كله .. وحتى فى اغفال استخدام الألوان استخداما جماليا أو دراميا بحيث نحس فى النهاية أننا لم نكن لنخسر شيئا لو رأينا الفيلم بالأبيض والأسود!..

أن الغريب الآن أن مخرجنا كبيرا مثل بركات أخرج منذ سنوات عديدة «دعاء الكروان» و«الحرام» يعود مستواه فيتراجع ويقبل الآن إخراج أى أفلام باهتة وضعيفة ومن أجل الرواج التجارى ويلا أى اضافة حقيقية لمستواه الحرفى كمخرج بل ومع التقهقر الى الخلف فلماذا لا يقاوم بركات وهو يملك المقاومة ؟ وما هى القيمة الفنية أو الموضوعية لفيلمه عن البنت التى اسمها مرمر ؟

ان الخلفية الاجتماعية الهائلة التى تعطى القصة فرصة لمعالجتها تبدو ضائعة تماما بحيث لم تبق إلا الحكاية الفردية لبنت اسمها مرمر .. والفيلم صابق بالفعل فى تقديم «حكاية» مجرد حكاية بلا أبعاد ولا أعماق ولا مغزى.. كأنه مجرد «سيرة ذاتية» أو فيلم تسجيلى طويل عن وقائع حياة السيدة مرمر وظلم الناس لها .

لم يتعرض الفيلم للعلاقات الاجتماعية الشديدة التعقيد والتخلف التى جاءت بمرمر من الصعيد الى القاهرة ثم أعادتها الى الصعيد لتلقيها فى فراش زوج جلف .. لم يرسم الفيلم صورة لهذه الأرضية الاجتماعية الا ببعض عبارات الحوار التلفزيونى «لوعى يا مرمر تعملى كذا وكذا ..».

لم يتعرض الفيلم لشخصية الزوج الغنى الذى يحتفى بالبنين ليخفى نزواته الجنسية الشرهة.. هذه الشخصية الخصبية المليئة بالدلالات من حيث سيطرته الاقتصادية على البيئة المتعلية المختنقة ومن حيث تركيبتها المليئة بالكذب والشراسة والادعاء الدينى والتفاق.. وقدرة هذه الشخصيات فى

المجتمعات المتخلفة على السيطرة فكريا واقتصاديا .. وهذا الجانب الآخر الاستغلالي والدجال لمثل هذه الشخصية فى مجال سيطرتها الادارية والسياسية والذي بدأه الفيلم بالفعل فى مشهد هزيل للعمال يهتفون للمدير جاد الله .. كل هذا اختفى تماما من الفيلم الذى كان مشغولا فقط بالازمة الفاصلة للسيدة مرمر .. وتحولت شخصية جاد الله الى مسخ كاريكاتيرى ياكل ويتجشأ ويقرر على السرير باستمرار ويلقى «بالافيهات» التى تستهدف اضحاك جمهور الترسو .

وجتى شخصية مرمر نفسها كان يمكن أن تكون نموذجا لصراع الفتاة المصرية الطامحة للتعليم والحب والحرية وسط عوائق اجتماعية وأخلاقية عديدة.. ولكنها تحولت الى شخصية باهتة وبلا ملامح وبلا قدرة على تجسيد أى صراع أو معاناة .. لأنها لم تجسد من البداية أى معركة حقيقية .. أن حصرها الفيلم فى مشكلتها الخاصة عندما عزل الشخصيات كلها فى حركتها الخاصة وبدون أن يربطها بصراع اجتماعى كامل.. إلا من خلال بعض عبارات الحوار .. حتى شخصية أحمد الشاب الضعيف السلبي الذى لا يدافع عن حبه أبدا.. لا نفهم سر ضعفه هذا الا فى جملة حوار يقولهما لاسامية شكرى وهو يتمشى معها ليشكر من ظروف طفولته وتربيته.. فكل الغار الفيلم يقسرها بالحوار.. وكل مشاكل الفيلم يحلها بالحوار.. بل أن الفيلم يخترع - وبالحوار أيضا - حولا عقبرية لكل مشاكلنا المزمّة.. وهذه الطول العظيمة هى الحب والمذاكرة والعمل.. إن مشكلة الشاب المصرى يمكن حلها ببساطة بأن يقرر العمل.. وأن يحب زميلته فى الكلية ويتزوجها ويذاكر ويجد وظيفة بعد الظهر .. والعصا السحرية فى سينما ميامى تتكفل بتحقيق تلك المعجزات فى ثوان.. محمد خيرى تلميذ فى الجامعة قال لاسامية شكرى زميلته التى يحبها : «نتجوز وننور على شقة ونشتغل بعد الظهر أنا بتلاتين جنيه وانتى بخمسة وعشرين .. ونذاكر .. » وفى اللقطة التالية مباشرة ان كل هذا قد تحقق .. وفى اللقطة الثالثة كانت سامية شكرى تحل مشكلة الطعام أيضا بجملة واحدة : «مرة فتعزم.. ومرة نصوم.. ومرة نصهين .. ومرة ناكل هوا » ومرمر نفسها قررت فجأة أن تشتغل.. فاكشفنا أن المشكلة الوحيدة أمام الفتاة المصرية التى تبحث عن عمل هى أنها لا تعرف لقات.. ويمجرد أن اشترت أسطوانة تطلعت منها كلمتين انجليزى.. وجدت وظيفة مضيقة طيران.. وطارت.. أى عالم سحرى هذا .. مشاكله تطلها الكلمات والإرادة القوية والحب والمذاكرة والعمل بعد الظهر وأسطوانات اللغة الانجليزية.. والشقق والوظائف متوفرة فيه بمجرد الطلب .. والصحفى المتخرج حديثا يسكن فى قصر بكنجهام لأنه صحفى من عالم بركات وسيد خميس.. حيث يحب الأطفال بعضهم ويلعبون العسل.. فيصبح برطمان العسل وهم كبار رمزا للحب والجنس وللخلاص أيضا «مرمر ضربت زوجها ببرطمان عسل»^{١٩}

أما لو كان لابد أن نتحدث عن التمثيل فلم يكن هناك حسنة واحدة سوى أداء صلاح منصور الكاريكاتيرى الذى مسح كل الشخصيات الأخرى.. أما سهير المرشدى فقد كان أدائها باهتا

جدا .. وهناك فرق بين افتعال الرقة والضعف والانكسار .. وبين التعبير القوي عن هذه الأشياء
لقد عبرت سهير عن شخصية منكسرة ولكن تون أن تبرز القوة الكامنة في هذه الشخصية ..
وهذا خطأ رسم الشخصية في السيناريو أيضا .. ولكن عيب سهير الدائم هو افتعالها الرقة
والبراءة بحيث تبدو كل أنوارها باهتة في النهاية .. وإن تكفى أى حملة دعائية صحفية لاختفاء هذه
الحقيقة .. الذى يخفيها فقط أن تغير سهير المرشدى منهجها في التعبير أمام الكاميرا ليصبح
تعبيرا صادقا فقط .. لأن طاقتها كمثلة هى قطعاً أكبر مما «تفتله» على الشاشة .. وهو نفس
الشيء بالنسبة لمحمود ياسين .. فموهبته أكبر بكثير مما يفعله كل يوم وفى كل فيلم .. مجرد أن
يتمشى بخطواته الهادئة ويتكلم بصوته الهادئ الجميل ويبتسم ابتسامة مهيبة ..
طيب ويعيد يا محمود .. أنا واثق أنك أكبر من هذا .. حتفضل تتمشى فى الأفلام لفاية
امتى ؟

«الشیطان امرأة»

من هو الشیطان الحقیقی فی هذا الفیلم !؟

بعض الناس يعتقدون أن المرأة هي الشيطان شخصيا .. وأنها مسؤولة عن كل كمية الشر في العالم.. وأنه اذا كان وراء كل رجل عظيم امرأة.. فان وراء كل رجل فاشل ومهزوم ومتهرب امرأة أيضا.. وواضح أنها فكرة قيمة جدا ورجعية .. وأنها مرتبطة بالنظرة الجنسية المعقدة للمرأة في المجتمعات المتخلفة التي تعتبرها مجرد متاع جسدى يفرق فيه الرجل فيروح في داهية.. وطبيعى أن يسقط هذا المفهوم الشرقى المتخلف لتبقى النظرة المتحيزة للمرأة ككائن إنسانى نبيل ومساو تماما للرجل ..

وليس الجنس هو وظيفته الوحيدة بل احدى وظائفه فقط مثل الحب والأمومة والعمل.. ومع ذلك فقد كانت هناك «تيمة» شائعة في السينما وفي الفن عموما عن تلك العلاقة المدمرة بين امرأة ورجل يقعان في الحب فلا يستطيعان الخلاص منه إلا بالموت ..

وغريب أن يحصر فنان في السبعينات نفسه في هذه النغمة البالية والتي استهلكت في السينما العالمية.. ولكن طبيعى أن تعود السينما المصرية فتقدمها في فيلم «الشیطان امرأة» ما دامت السينما المصرية لا تريد أبدا أن تخرج عن الأفكار الثلاثة أو الأربع التي تعتقد أنها كل مشاكل العالم.. وحرام أن تغامر أفلامنا مرة فتحاول أن تجدد جلدتها.. حرام أن تنتقى موضوعا له علاقة باليوم وبالحقيقة .. وحرام أن تتوقف عن النقل والتقليد والاقتباس لکی تفكر هي مرة واحدة.. فالتفكير في السينما رجس من عمل الشيطان.. الذى هو امرأة أحيانا.. ومخرج أو سينارست أحيانا أخرى.

ويريد هذا الفیلم أن یقنعنا بأن نجلاء فتحي يمكن أن تكون عاملة غلبانة جدا في مصنع تريكو.. ومع ذلك فهي تفرض على المخرج أن تظهر في الدور كتجلاء فتحي وليس كياسمينية العاملة .. بمعنى أنها تظهر وسط العاملات الحقيقيات المنكسرات الذابلات صفر الوجه.. كوردة متفتحة متوهجة تنقصع طول الوقت وتمضغ اللبانة وتشخط في وكيل النيابة وتقتحم غرفة مدير الشركة بوقاحة وترهب المصنع كله وتضرب العاملات ويكأن ليست هناك قوة تقف في وجهها .. لأنها كما يقدمها السيناريو هي نجلاء فتحي النجمة وليست الشخصية التي تلعبها .. وإذلك يصبح

طبيعيا جداً أن نراها تلبس في المصنع ماكسي طويلا مشقوقا من الخلف.. والماكياج على الآخر..
ويصبح طبيعيا أن تحب حارس المصنع فتأخذه الى الشاطئ لتلبس المايوه البكيني في المشهد
الخالد في السينما المصرية .. فاذا كانت الطبقة العاملة في فيلم المخرج الايطالى ايليو بترى
تذهب الى الجنة.. فأنها في فيلم نيازي مصطفى تلبس البكيني !!

وفي هذا الفيلم يتحول الطيبون الى أشرار ببساطة شديدة.. إن محمود ياسين الحارس
الشريف يقع في حب العاملة التي تتصرف بخلاعة شديدة أمام الجميع وكأنها تشتغل في كباريه
وليس في مصنع تريكو .. وهو يتحول الى لص ومجرم ببساطة.. وكلما رفضته انساق وراءها
أكثر حتى أصبح ممكنا أن يصنع أى شيء قبل أن يقتلها في النهاية كما نتوقع جميعا من أول
الفيلم.. ولكن لكى يستمر بنا الفيلم فى هذه الحلوثة كلها طوال الواحد والعشرين كيلو التى هى
وزنه الصافى فانه يلت ويمعجن بالألوان الطبيعية ويقدم للجمهور الظبان المحروم من أى ألوان فى
حياته.. توليفة عظيمة من كل ما يمكن أن يخدره ويمنحه حلاوة اللحم والصبر !

اللحم بعالم آخر : الألوان والفساتين والديكورات .. كانت الفتيات ورائى فى دار السينما
يشهقن طول الوقت عند كل فستان تلبسه نجلاء فتحي ومديحة كامل.. وعند كل بدلة جديدة
يلبسها محمود ياسين وغسان مطر .. وكانت كل بنت تقول لصديقها الجالس بجوارها فى
السينما لازم تجيب بلوفر زى اللى لابسها محمود ياسين.. لازم تجيب بدلة بتلمع زى غسان مطر !
.. وكانت نفس الشهقات ترتفع عندما تستعرض الكاميرا ديكورات الشقق الفخمة والأثاث المذهب
.. وكل هذا يملكه غسان مطر ومديحة كامل اللذان يديران شقتيهما للقمار وأغراض أخرى.. وحيث
كانت الألواف تجرى ببساطة بين أيدي المهرجين واللصوص وغيرهم.. وهى وسائل تخدير وأحلام
بالثراء السريع تقدمها لشبابنا طوال ساعتين .. لكى نقول لهم فى آخر خمس دقائق أن الجريمة
لا تفيد وأن البوليس يصل دائما فى اللحظة المناسبة !

الجنس : مشاهد اللحم الأبيض الحى فى المايوهات على البلاجات وفى غرف النوم !
الضرب : معركة محمود ياسين مع الأشرار ومع عصاة التهريب وطلقات الرصاص
ومطارادات السيارات التى كان يقلت منها دائما ويعود الى نجلاء لا أحد يدري كيف !
الميلودراما : أم محمود ياسين تكتشف بالصدفة أنه لص عندما تسمع درسا أخلاقيا من أخيه العاقل !
سمير صبرى : معبود الفتيات الجديد الذى يغنى ويرقص ويوقع نجلاء فتحي فى حبه من أول
نظرة.. المثير هذه المرة أنه يظهر بشخصيته الحقيقية : سمير صبرى نجم النادى الدولى .. فكيف
سمح للسيئاريست بأن يجعله يغنى بالطلب فى حفلة صلاح نظمي مهرب المخدرات !?
أن الشيطان ما زال هو البطل الحقيقى لأفلامنا .. وهو يكون امرأة أحيانا .. وسيناريست
دائما !!

«لحظات خوف»

نستطيع أن نتفاضى عن أن فكرة الفيلم مكررة وإنها دليل افلاس كامل وبوران فى نفس عجلة السينما التجارية : فريد شوقى الشهم البرئ الذى ذهب الى السجن نتيجة خطأ أو وشاية من أحد أصدقائه وبعد خروجه من السجن يحاول أن يبدأ حياة شريفة.. هذه الفكرة تلح على فريد شوقى فى أفلامه الأخيرة.. وتكررت بالذات فى «كلمة شرف» و«الغضب».. ويعود فيلم «لحظات خوف» فيكررها. وكان جميع أفكار العالم قد نفدت.. بحيث لم يعد أمام كتاب أفلامنا إلا أن يقفزوا على نفس الفكرة وبالإحاح شديد وعمل وكأنتهم مصممون على أن يصبح قدر السينما المصرية هو فريد شوقى الذى حبسوه ظلما والذى يريد أن يتوب.. وكئن الجمهور المسكين مسئول عن حبسه ؟

ومع ذلك فنحاول أن نتفاضى عن هذا كله وأن نناقش شيئا واحدا : اذا كان فريد شوقى قد خرج من السجن بعد سبع سنوات قضاها فيه ظلما بعد أن وشى به زميله يوسف شعبان.. وأراد أن يجبره على الاعتراف بهذه الوشاية لكي يدخل السجن هو الآخر.. فكيف استطاع أن يرسم هذه الخطة الجهنمية لاجبار يوسف شعبان على الاعتراف.. والتي جند لها جيشا كاملا من الرجال والنساء ينفذ كل منهم جزءا من الخطة التى نكتشفها فى النهاية ؟ كيف استطاع السجين الخارج بعد سبع سنوات أن يدير كل هذا ؟ كيف استطاع أن يمول هذه العملية كلها؟ كيف فتحت أخته ميرفت أمين هذه الشقة الفخمة وعاشت هذه الحياة الأسطورية؟ كيف أحببت سكرتيرة الشركة الكبيرة صاحب كشك سجاير وقضت معه كل هذا الوقت فى الكازينوهات ؟.. كيف استطاع فريد شوقى أن يلاحق يوسف شعبان بهذه الدقة السحرية وكأنه يعلم الغيب ؟

آلاف الأسئلة التى لا تعكس هياقة الفيلم بقدر ما تعكس هياقة السائل نفسه.. فالمطلوب تصوير فيلم بئى شكل وبئى كلام.. والمفروض أن يظهر عبد المنعم ابراهيم فى لقطتين : لقطة يقول فيها : «الله يخرب بيتك لتانى مرة».. ولقطة يقول فيها : الله يضرب بيتك لتالت مرة» ثم ينتهى دوره.. والمفروض أن يظهر توفيق الدقن فى لقطتين أيضا يقول فيهما : «الامانة وصلت والأمور استوت».. وعال العال يا بطاطة .. وعلى كل لون ياباتسة!!».

ولكن ألم يكن مفروضا أيضا أن ينتج محمد رجائى بعد كل تاريخه فى السينما .. فيلما أفضل من الباتسة ؟!

السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

بالضبط أول أمس الخميس.. أصبح عمر السينما المصرية «الرسمي» ٤٥ سنة !
يوم ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ عرض لأول مرة في سينما متروبول بالقاهرة أول فيلم مصري حقيقي :
«إيلي»^(١)..
المثلون كانوا : عزيزة أمير واستفان روستي وأحمد جلال وأحمد الشريعي.. وبعبة كشر..
وكاتب القصة والسيناريو أحمد جلال .. المخرج .. استفان روستي.. والمصور تيليو كاريني ..
وضيوف حفلة العرض الأول : طلعت حرب وأحمد شوقي..
مات هؤلاء جميعاً.. وربما مات الفيلم نفسه كما ماتت إيلي .. فقد لا تكون هناك هيئة أو مركز
مالديه نسخة منه ..
ولكن عشنا نحن وعاشت السينما لنفاجأ أول أمس بأن الفيلم المصري.. هذا الطفل الذي كنا
نظنه يحب ويتعلم أن يقول شيئاً .. عمره ٤٥ سنة فعلاً !!
ومع ذلك فهي ليست مفاجأة .. فقد كنا نعرف الحقيقة ولكننا لا نصنعها ..
والآن.. هل حاول أحد أن يتذكر هذه المفاجأة ؟ هل حاول أحد أن يحتفل وأن يفرح أو يحزن
أو يدرس أو يتساءل عن أحوال السينما المصرية وتجاربها ومشاكلها ومستقبلها .. هل حاول
«مركز الصور المرئية» مثلاً - وهو المركز السينمائي الوحيد في البلد - أن يصنع شيئاً ؟ هل
حاولت المؤسسة ؟
«جمعية الفيلم» فقط - وهي أصغر وأفقر الجمعيات السينمائية في البلد - هي الوحيدة التي
تقيم الآن شهراً لدراسة السينما المصرية بصمت وتواضع شديدين .. ربما لأنها لا تملك شيئاً ولا
تطمح في شيء.. وتحب السينما بالفعل !

(١) كانت المعلومات المتوفرة وقت أن كتب سامي السلاوي هذا المقال في عام ١٩٧٢ هو أن فيلم «إيلي» كان أول فيلم مصري روائى طويل
ولكنني تمكنت من خلال أبحاثي لكتاتبة الجزء الأول من كتاب «تاريخ السينما في مصر» والذي صدر عن نادي السينما بالقاهرة في
أبريل ١٩٨٩، من اكتشاف أن هناك فيلماً مصرياً روائياً طويلاً صامتاً قد سبق فيلم «إيلي» وهو فيلم «في بلاد توت عنخ آمون» الذي تم
عرضه الخاص يوم الأربعاء ١١ يواير ١٩٢٢ وتم عرضه العام يوم السبت أول مارس ١٩٢٤ في سينما متروبول بالقاهرة، وبناءً على
هذا يصبح فيلم «إيلي» هو ثاني فيلم مصري روائى طويل. وقد أطلقت سامي السلاوي على الوثائق التي تثبت ذلك خلال عام ١٩٨٨
قبل أن يصدر كتابي، واقتنع بها - (أحمد الحضري).

ما علينا!!

المهم أننا نذكر الآن أنه أصبح ضروريا أيضا - الى جانب دراسة مراحل ومشاكل ومستقبل السينما المصرية .. أن ندرس حاضرها.. أين هي الآن؟ ما هي الصورة الحقيقية للسينما المصرية فى نفس الشهر - نوفمبر - بعد ٤٥ سنة من ميلادها ..؟ ويقدم لنا العيد فرصة هائلة.. فنحن من خلال زحام أفلام العيد .. يمكن أن نحاول اكتشاف بعض ملامح السينما المصرية .. كيف هى اليوم ؟

• «ولدى»..

فيلم من إخراج مخرج شاب - نادر جلال - تخرج من معهد السينما وهو حدث خطير دخل بلادنا عام ١٩٦٨ وكان المفروض أن يخرج نوعية جديدة تماما من فنانى السينما تصنع شيئا مختلفا على هذا الذى يصنعه غيرهم من السينمائيين الذين لن يخرجوا فى معهد السينما ولا حتى معهد القطن.. ولقد حاول نادر جلال فى فيلمه الأول «غدا يعود الحب» أن يقدم علاجا فنيا لقضية اجتماعية حسب تصوره هو الخاص لحدود هذه القضية.. وقدم مستوى حرقيا لا بأس به بالنسبة للمستوى التكنيكي لأفلامنا عموما.. ولكنه وجد نفسه منقادا فى استخدام أدوات الفنية - الألوان والتشكيل وبناء السيناريو - لأسلوب ليلوش الفرنسى .. ولكن بدون رؤية أصيلة وناضجة تليق بمخرج شاب .. وهو فى فيلمه الثانى «ولدى» يتراجع حتى عن مجرد محاولة طرح موضوع اجتماعى ويختصر الطريق بسرعة الى الفيلم التجارى المضمون النجاح حسب تصوره هو وتصور عقلية المنتج المصرى عموما.. وهى عقلية تفترض أن المجتمع كله عصابات .. وأن الصراع الاجتماعى الوحيد الذى يور فوق هذه الأرض هو صراع العصابة ضد البوليس .. وأن طلاقات الرصاص تتطاير فى شوارع القاهرة طول الليل والنهار .. ويختفى الناس عموما من فيلم «ولدى» كما يختفون من كل هذه الموجة من الأفلام .. ليس هناك مدينة ولا بشر على الإطلاق إلا العصابة والبوليس والكباريه الذى ترقص فيه عشيقه البطل .. والبطل نفسه شخصية غريبة ترسمها السينما المصرية التجارية بخبث شديد جدا نون أن يلتفت أحد إلى هذا الخطر الذى يهدد مفهوم الطبقات الشعبية الكادحة - وهى جمهور هذه الأفلام - للبطولة .. فالفيلم مثل كل أفلام فريد شوقى الأخيرة تقدم هذا النجم الذى تعتبره الطبقات الشعبية نوعا من المثل الأعلى كمجرم قرر فجأة أن يتوب ويتخلى عن عصابته التى تصر على استمراره ومطاردته حتى نهاية الفيلم .. وهذه الفكرة تلج على فريد شوقى فى كل أفلامه الأخيرة.. وهو يريد أن يكسب تعاطف الجمهور معه بهذه التوبة.. وكأن المفروض أساسا أن يكون الانسان مجرما ثم يتوب .. لماذا لا يقدم فريد شوقى شخصية البطل كرجل شريف أصلا ؟ .. أنه يريد أن نتعاطف معه بعد أن رأيناه فى اللقطات الأولى من الفيلم قاتلا مأجورا يصوب مسدسه على رؤوس أربعة أو خمسة رجال فيقتلهم

فورا .. ثم يقرر التوقف فجأة لاجب وأسحق سبب فى العالم .. لمجرد أن ابنة الطفل جرى منه على الشاطئ وقال أنه زعلان منه لأنه قاتل مأجور وأنه لابد أن يتوقف عن هذه الحكاية .. ولأن شخصية المجرم شخصية نبيلة وملينة بالحنان والشهامة والعواطف السامية فانه يقرر ببساطة شديدة أن يتحول من مجرم الى رجل شريف .. وتحاول العصابة استرداده فتقتل ابنه .. ويصبح واجبه المقدس بعد ذلك وحتى نهاية الفيلم أن يقتل العصابة واحدا واحدا .. وهذا موضوع مفروض أن تقدمه السينما المصرية سنة ٧٢ حوالى خمس أو ست مرات.. وأن نرى نفس المجرم الذى تحول هذه السينما الى بطل شعبى وهو فريد شوقى.. ونفس العصابة التى يقودها توفيق الدقن والتى تضم نفس الأشرار بدون حتى تجديد فى وجوه كنعان وصفى ومحمد صبيح وأبو الفتوح عمارة.. ونفس ضابط البوليس الكبير على جوهر وضابط البوليس الشاب مجدى وهبة .. وأن كان الفيلم يقدم وجهاً جديداً ممتازاً هو الممثل الجديد الموهوب أحمد زكى..

وحيث أن هناك عصابة ويوليس فلايد أن يكون هناك كباريه تعمل به راقصة عشيقه للمجرم الشريف.. وهى نفس سهير رمزى أيضاً.. ولابد أن تكون راقصة فى كباريه درجة عاشره تنتقل من رجل الى رجل وتعاشر اللصوص والقتلة ولكنها سيدة شريفة جداً وقديسة.. فليس هناك شئ عيب أبداً فى الفيلم المصرى.. فالجرمون والمومسات هم أبطاله وقديسوه ومثله العليا التى يقدمها قوة للناس..

المهم أن نادر جلال يقدم هذا كله بأسلوب حرفى أفضل من كثير من مخرجينا .. فهو كما يبدو من فيلميه الأولين مخرج متمكن حرفياً بحيث يمكن أن يصبح منافساً لحسام الدين مصطفى.. ولكن من الذى قال أن السينما المصرية فى حاجة الى أكثر من حسام واحد ؟

أن مشهد موت ابن فريد شوقى مشهد جيد التنفيذ .. وهناك احساس لاشك فيه لدى نادر جلال بالصورة والتكوين وحجم اللقطة والميزانسين واختيار أماكن التصوير .. وهو يبدو وقد استفاد تماماً من تكنيك السينما الأجنبية المماثلة .. ولكنه يوظف هذا كله توظيفاً دخليلاً على كل ما له علاقة بمصر .. فهو مخرج «خوافة» شكلاً وموضوعاً.. وهو فى مشهد المقابر يوزع النساء بملابسهن السوداء بين شواهد القبور البيضاء مقلداً كاكويانىس.. وفى مشهد لقاء فريد شوقى الأخير مع توفيق الدقن يستخدم موسيقى فيلم جيمس بوند «جولد فنجر» على مشهد يشبه تماماً وبالحرف الواحد مشاهد لقاء الكاوبوى للأشرار فى المدينة الخالية.. ولكن من قال له أيضاً أننا فى حاجة الى مخرج كاوبوى ؟!

• أضواء المدينة •

آخر فيلم لمخرج راحل.. من جيل «الكبار» الذين قدموا أهم انتاج السينما المصرية فى العشرين سنة الأخيرة .. ولكن فطين عبد الوهاب استطاع أن يجد طريقه وأن يتميز فى إخراج

ما اصطالحنا على تسميته بالكوميديا الراقية .. ورغم أن مستوى فطين عبد الوهاب كان متواضعا كمخرج إلا أنه حافظ على قضية احترام النفس واحترام السينما واحترام المتفرج .. فقدم بالفعل عددا كبيرا من الأفلام الكوميدية النظيفة .. واستطاع أن يرتفع بمستوى أفلامه عن المفهوم الرخيص للكوميديا في أفلامنا وهي التي لا تختلف كثيرا عن هزليات صالات روض الفرج .. ومن هنا كانت قيمة فطين عبد الوهاب الكبيرة .. وهو في آخر أفلامه «أضواء المدينة» يترك ذكرى حسنة لا يمكن لأحد أن ينتقدها .. فميزة الفيلم الهامة التي حققها أيضا سيناريو على الزرقاني هي خروجه عن الحلقة المغلقة الكثيرة لموضوعات السينما التقليدية .. ومحاولة تقديم قصة كفاح فرقة من الفنانين الشعبيين الذين يجيئون من مدينتهم الصغيرة بحثا عن فرصة تحت أضواء القاهرة .. وهي قضية هامة وعامة يعانيتها كثير من الفنانين المجهولين في الأقاليم .. الذين لا يجدون في القاهرة غالبا إلا السراب .. ولكن الفيلم أقلت من يده فرصة ذهبية لتقديم علاج جيد لهذه القضية .. وحول القصة كلها الى مسألة نجاح البطلة شادية في الفن وفي علاقتها العاطفية مع أحمد مظهر على حساب قضية الفرقة نفسها .. ولكن هذا لا يمنع شجاعة الفيلم في تقديم موضوع جديد بالنسبة لأفلامنا رغم المحاولات السابقة الساذجة لتقدمه .. ثم في محاولة تقديم «لغز» صعب جدا على السينما المصرية هو «الكوميديا الموسيقية» .. رغم أن الفيلم في النهاية لم يكن لا كوميديا رغم العدد الكبير من نجوم الكوميديا الذين قدم كل منهم «فاصلا» من الضحك دون أن تسرى شرارة الكوميديا في بناء الفيلم كله الذي جاء مجرد فيلم «خفيف» .. كما لم يكن «موسيقيا» لأن مجموعة أغنيات لشادية - حتى لو كان بينها أغنية تقول «قال ايه شرابي مدلدل .. وكاوية شعري بمكوة رجلا» - لا تكفي لصنع فيلم موسيقى .. قد كان المفروض أن يكون البناء كله موسيقيا استعراضيا بمعنى أن يقوم أساسا على الغناء والرقص والكوميديا وليس مجرد لصق الأغنيات برقصة هزيلة للفرقة رضا ببعض المواقف المضحكة .. وأن كنت أشك أن لدينا فنان سينما قادرا على صنع هذا !

● «شباب يحترق» !

قضية الشباب أصبحت مطروحة الآن على كل المستويات .. وطبيعي أن تنتهزها السينما فرصة لتتاجر حتى بقضية الشباب .. ولكن بلا فهم ولا عمق ولا أي معرفة بقضية الشباب في إطار المجتمع المصري الراهن بكل جوانبه .. فالشباب بالنسبة للبعض هم هؤلاء الذين يلبسون قمصانا ملونة ويركبون السيارات ويرقصون .. فهذه هي «الخطايا» الكبرى لدى النظرة السطحية .. وهذا هو الجيل «المنحرف» الذي ضل الطريق وخرج على «تقاليدنا» وطبيعي أن هؤلاء ليسوا الشباب المصري ولكنهم فقط شباب السينما المصرية التي تريد أن تبيع كل شيء لتتاجر ببعض مشاهد جنس ورقص وشرب وعريضة .. فيبدو أن هذا النوع من الشباب فقط هو الذي

يعرفه المخرج محمود فريد والسيناريست محمد أبو يوسف الذي يقدم رؤية أخلاقية وعظيمة قاصرة لأزمة الشباب باعتبارها مجرد أزمة منزلية.. فهذه الفتاة أبوها مشغول عنها.. وهذا الشاب أمه منحرفة.. وهو نفس التفسير الساذج الذي نسمعه في كل أفلامنا عن الشباب .. وكل المجموعة التي نراها في هذا الفيلم : أسامة وسنسن وجوجو وجوكر .. كلهم لصوص وقوادرن يرقصون ويسكرون طول الوقت.. وهناك نجلاء فتحنى المنحرفة لأن أباه يشك في بنوتها «المهم أعرف انتى بنتى والا مش بنتى!!» ولكن هذه البنت المنحرفة ينصلح حالها فجأة عندما تقابل أول انسان طيب في حياتها.. محمود ياسين .. الصحفي المثالي العاقل الذي ينتشلها من «الانحراف» ويقول لها : ماتشربيش عشان صحتك .. حرام ! وهو يعظها دائما ويظهر لها حتى في تليفزيون غرفة نومها ليكمل محاضراته على شاشة ملونة بعد أن نجح المخرج محمود فريد في ائخال التليفزيون الملون الى مصر ! .. وهناك أيضا حب وقبالات وحمامات سباحة وبنات بالمايوهات وقصور ضخمة وصحفي يأكل التفاح على الأرض مع حبيبته وهما يسمعان الموسيقى .. ثم هناك أب محامي يتراجع ضد ابنته وضد انحراف الشباب جميعا في محاضرة تستغرق ربع ساعة يقول فيها كلاما عبيطا عن «الشباب في لهوه وانحداره» وعن «انهدام» المبادئ وشلة الفوضى التي تستجيب لاغراءات الشيطان.. وكيف أن «الشباب طاقاة أن لم يتم تنظيمها اصطدمت بالدين وبالعرف والتقاليد».. وهناك ممثلة انجليزية رديئة تقول فيفتى فيفتى.. أنا عايزه الطلاق.. ديفورس.. فيقول لها شاب : انتى قفل.. انتى قول..

ثم تأتى الادانة البلهاء للشباب في نهاية الفيلم من محام فاشل سكير ظل يشرب الويسكى طول الفيلم ويشك في زوجته التي هجرته.. ثم استيقظ فجأة ليكتشف أن الشباب منحرف.. ! من هو المنحرف بالضبط في فيلم كهذا !

(٢) السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

أفلام العيد .. « الزائرة » و « امبراطورية م »

● « الزائرة » ..

هناك فيلمان للمخرج بركات هما «دعاء الكروان» و «الحرام» يؤكدان أنه واحد من أهم مخرجينا .. وأنه فى هذين الفيلمين كان يملك الرؤية الاجتماعية الواقعية واللصيقة بالواقع المصرى.. مما كان يملك فى نفس الوقت المستوى الفنى الجيد.. بل أن معظم أفلام بركات الأخرى التى أخرجها فى تاريخه الطويل فى السينما المصرية تؤكد أيضا أنه كان مخرجاً محترماً وذا أسلوب مميز ومستوى من أفضل مستويات السينما المصرية الى جانب عدد آخر قليل من مخرجينا..

ولا أدري ما الذى حدث لبركات بالضبط أثناء غيابه فى بيروت لبضع سنوات.. ولكن حتى فى انتاج هذه الفترة.. فاننى رأيت له فيلمه فيروز «سفر برك» وكان من أفضل الأفلام العربية على الإطلاق شكلاً ومضموناً..

ولكن الواضح الآن ومنذ عودة بركات الى السينما المصرية من جديد .. أنه قرر تحت ظروف أو ضغوط مادية انتاجية عديدة أن ينهى تاريخه الفنى الموهبوعى الجيد وأن يختار الأسهل الاضمن .. وفى سلسلة أفلامه الجديدة بعد العودة - وكلها أفلام ملونة - يفتق بركات القديم تماماً أمام بركات جديد يريد فقط أن يخرج من فيلم الى فيلم أيا كان الموضوع وأيا كان مستواه هو المخرج .. أنه يعمل الآن كثيراً .. ولكن كل الموضوعات التى يختارها موضوعات باهتة من الأدب الروائى الرديئ أو من اقتباساته هو شخصياً من الأدب العالمى الرديئ أيضاً.. وهو أدب رديئ باعتباره أدباً رومانسياً كان يمثل شيئاً ذا قيمة يوم صنوره.. ولكن العالم كله تغير فسقطت مفاهيمه القديمة ومشاكله البورجوازية المسطحة وأصبح الواقع المصرى أو حتى الواقع الإنسانى يضع بمشاكل جديدة وبفهم جديد تماماً للحياة والعالم..

وحتى من ناحية مستوى بركات التكنيكي كمخرج.. فقد تراجع كثيراً عن مستواه السابق.. صحيح أنه ما زال مستوى رصينا عاقلاً.. ولكنه تجمد عند مفرداته القديمة وعند حلوله السينمائية التقليدية الجامدة وبلا أى ابتكار أو جديد أو اضافة لأسلوبه السينمائى. إنه فى كل أفلامه

الأخيرة يبدو كما لو كان مجرد «مخرج منفذ» من مخرجي التلفزيون الذين ينقلون سهرة أو ندوة ينقلها المخرج بمجرد القطع من ضيف الى ضيف.. فبركات يبدو وكأنه «ينقل» لنا أحداث الفيلم من مشهد الى مشهد.. بمجرد حركات الكاميرا القليلة اللازمة لتوصيل «الحكاية» بل أن الأسلوب التلفزيوني يغلب عليه حتى في أسلوب السرد بالحوار .. وفي اختيار الديكورات المغلفة .. واللقطات المتوسطة .. والايقاع البطيء .. وبخول الشخصية في الكادر من ناحية والخروج من الناحية الأخرى.. وهي مسألة مفزعة فعلا يمكن أن يلجأ لها مخرج متواضع الامكانيات يريد أن «ينفذ» الفيلم في أسرع وقت وبأقل التكاليف.. ولكنى واثق أن بركات أكبر من هذا بكثير وأنه واحد من أكثر مخرجينا قدرة وموهبة بالفعل.. أو كان هكذا على الأقل ..

وهو يكتب في عناوين آخر أفلامه «الزائرة» أنه من «اقتباس بركات».. وإذا كانت مسألة «الاقتباس» في حد ذاتها مسألة مثيرة للدهشة والتساؤل باعتبارها وسيلة عاجزة تماما وسلبية يهرب بها المخرجون من الواقع ومن الحياة الحقيقية كلها.. فإن بركات يختار أن يقتبس قصة قديمة مستهلكة وبالعلة الرذاعة عن «يخلق من الشبه أربعين» والبنث التي اختفت من خمس سنوات ثم عادت والشرير الذي يريد اغتصاب تركة الثرى المريض والحبيب الذى ماتت زوجته وعادت له حبيبته والبوليس الذى يقتل الشرير وعلمية «عك سينمائى» لا أول له ولا آخر ولا علاقة له بحياتنا اليوم ولا معنى أبدا لاعادة نبش قبور الميلودرامات الاوروبية القديمة لكى تقدمها السينما المصرية من جديد سنة ٧٢ وبعد ٤٥ سنة من عمرها.. خصوصا وأن الألب الأوروبى والسينما الاوروبية نفسها تجاوزت هذه القصص السخيفة من زمان وتركتها لنا نحن لنجترها بإلحاح وإصرار شديدين ومثيرين للغيظ ..

وخلوف الانتاج الخاصة ببركات تجعله مثلا مضطرا لتصوير جزء من الفيلم فى بيروت.. وإذا به ينقل نجوم الفيلم المصريين الى بيروت.. ثم يعطى بعض أنوار الكومبارس لنجوم من بيروت ودمشق .. ولكنه يجعل الشخصيات كلها شخصيات مصرية تعيش فى لبنان .. عماد حمدي يملك مزرعة هناك .. ومحمود ياسين يملك مزرعة مجاورة.. طيب من هم هؤلاء الناس بالضبط ومن أين هم ولماذا يعيشون فى لبنان وما علاقتهم بمصر التى كنا نسمع اسمها بين وقت وآخر .. ومتى حدثت هذه «الهجرة الجماعية»؟ لا أحد يدري .. كل ما يهم المخرج أن يقدم جمال الطبيعة اللبنانية بمستوى تصوير جيد بالفعل ..

الغريب بعد ذلك فى بناء السيناريو انك لا تستطيع أن تفهم شيئا عن حقيقة أو مبررات الشخصية الرئيسية «نادية لطفي».. هل هى طيبة أم شريرة ؟ هل هى صادقة أم كاذبة ؟ هل هى لئلى بدران أم نادية مروان ؟ كيف تركت «بيت العيلة» وعملت لخمس سنوات «بارميد» فى بارات بيروت وظلت قديسة؟ السيناريو يحل هذه المعضلات فجأة حين تقرر نادية أن تعترف ببساطة بأن «نادية هى لئلى».. وتختفى بذلك كل المشاكل : يشفى المريض ويقتل الشرير.. ويعود الحبيبان الى

الجرى ببلاهة فوق الثلوج .. ويخرج المتفرج المسكين مبسوطا .. وأتساءل أنا : إلى أين يا عزيزي هنري بركات !

● «امبراطورية م...»

لا شيء فى هذا الفيلم على المستوى التكنيكي يمكن أن يستفزك .. فهو مستوى معقول جدا من مخرج يجيد استخدام أدواته مثل حسين كمال.. بل أن مستوى الإخراج هنا هو أفضل مستوى فى أفلام العيد السبعة كلها.. والسيناريو «ظريف» بمعنى أنه يمكن أن يشدك ويثير تفكيرك ويلا أسفاف أو سوقية .. والتمثيل جيد فى مجموعه.. فأتى حمامة فى أحسن حالاتها لأنها - ربما لأول مرة - تمثل شخصية حية وإيجابية ومتحركة يمكن أن تضحك وتبثر وتخرج عن حدود دورها الخالد كينت غليانة وعاقلة وتحرك كالمية المسكنة التى تثير عواطف ودموع البنات المصرية المغلوبة على أمرها .. ومجموعة الأطفال وأن كانت قد نجحت فى التجربة بفضل المجهود الكبير الذى يبذلون بوضوح أن حسين كمال قد بذله.. إلا أنه واضح أيضا أن اختيارهم تم على أساس شكلى وليس موضوعيا.. بمعنى أنهم اختيروا لأن «شكلهم حلوه» وليس لأنهم موهوبون.. وهى مسألة ليست ضارة فى السينما.. خالد أبو النجا الذى مثل مصطفى الابن الأكبر شكل رائع فعلا للسينما ولكن أدائه كان باهتا الى حد كبير وكان فى حاجة الى قدر أكبر من سيطرة المخرج لتصبح الشخصية أكثر خشونة وإقناعا .. وهشام صالح سليم هو أفضل الاولاد تعبيرا فعلا عن أزمة المراهقة وأكثرهم صدقا وطبيعية رغم صعوبة دوره.. لولا ضعف صوته ونطقه للحوار.. والبنات الصغرى جيدة ويمكن أن تكون كسبا جديدا لألوار المراهقات ..

حركة الكاميرا ناعمة وسلسة للمصور الشاب سمير فرج.. ولكن مدير التصوير وحيد فريد لا يقدم استخداما مميزا للألوان والإضاءة.. لا جماليا ولا دراميا .. ويقع فى نفس خطأ مصورينا عندما يستخدمون الألوان وهو «فرش» الديكور بالنور الساطع وتقديم مجرد صورة حلوة ولامعة بالألوان .. الديكور والمناظر يبدو فيهما نوعا من الغفان نهاد بهجت وأناقته المرفهة .. ولكنه يتحمل مع المخرج مسئولية الإبهار والمبالغة فى فيلا الأسرة التى تساوى حجم ميدان التحرير والتى لم يحاول حسين كمال إخفاء الاحساس بالعمق البعيد لها باستخدام عدسات خاصة .. ولكن الأهم من هذا كله : ما الذى يحاول أن يقوله هذا الفيلم ؟

الأملة الشابة التى تعيش مع أبنائها الستة وتعمل مديرة فى وزارة التربية والتعليم وتقسّم يومها بين البيت والعمل.. فى البداية يحاول الفيلم أن يقدم نوعا من النقد الاجتماعى عن طريق الزيارات المفاجئة للمديرة لبعض المدارس .. ويضع الفيلم على لسان المديرة المثالية كلاما عن فوضى المدارس وازدحامها وإهمال الناظرين وخطأ السياسة التربوية.. وهذا عظيم جدا ومطلوب ولكنه يختفى تماما بعد ربع ساعة فقط من الفيلم وكأن السيناريو أراد أن يؤكد من البداية جراته

وتقدميته وأكدها وانتهى الأمر .. لنفرض جميعا بعد ذلك في الازمة الفردية لبطلة الفيلم كعادة السينما المصرية دائما .. وهى أزمة فردية تماما رغم كل ما يدعيه الفيلم من طرح قضية عامة .. أو قضية مجتمع كامل من خلال أسرة ومن خلال الاسقاطات التى يمكن أن يستخلصها المتفرج .. وقد يكون هذا كله صحيحا لو أن الفيلم اختار «نموذجا خاصا لحالة عامة» كما هو المفروض فى مثل هذا النوع من أفلام «الاسقاط».. ولكن الحالة الخاصة التى اختارها الفيلم هى حالة خاصة جدا لأنها لا تمثل إلا أصحابها ولا تخرج عن حدود فيلا السيدة منى المديرية الكبيرة .. لو صبح أن هذه المشكلة يمكن أن توجد أصلا حتى فى حدود هذه الفيلا البورجوازية الغريبة ..

إن الفيلم يبنى تحليلاته ونتائجه كلها على فرضية خاطئة : هى أن الأم يمكن أن تكون ديكتاتورا .. وهى فرضية مستحيلة .. لأن العواطف الأسرية والعاطفية التى ترتبط بدور الأم - وخصوصا فى المجتمعات الشرقية والمتخلفة - تحول تماما دون أن تكتسب الأم أية شبهة تسلط أو ديكتاتورية .. فالأم المصرية يا عيني أم طيبة وغبيلة و «شافية للضاء» .. حتى لو كانت مديرة كبيرة مثل الست فانت !

ولو أن الفيلم أبقى الأب هو الديكتاتور كما فى قصة احسان عبد القدوس ربما أصبحت الفرضية معقولة .. لأن شخصية الرجل فى مجتماعتنا الشرقية أيضا - يمكن أن تقع بالتسلط بالفعل .. ولكن الغلظة الكبيرة التى ارتكبها الفيلم أنه اختار الأم رمزا للتسلط الفردى .. وبالأذات فانت حمامة الطيبة التى يحبها الناس .. فافرض شخصية الحاكم الفرد من عنفها وتسلطها .. وأفرغ الفيلم كله من مضمونه النهائى .. ومن هنا بدت المشكلة التى يطرحها الفيلم مشكلة مفتعلة وخرافية بل ومثيرة للسخرية .. بل أننا تعاطفنا طول الوقت مع الأم وضد الأبناء «الباطلين» الذين يريدون أن يحصلوا على الحرية .. ولكن ما هى هذه الحرية كما يقدمها الفيلم ؟ حرية التدخين والسهر وعزف موسيقى الجاز فى البيت وحرية ذهاب البنات الى شقق أصدقائهن .. انها إذن الحرية التى يرفضها عقل المتفرج المصرى ثلقائيا .. ومن هنا خطر هذا الفيلم .. فهو يربط الحرية فى ذهن الناس بالعيب والمروق والمتعة التى يرفضونها .. بحيث تصبح الحرية نكتة مثيرة للازدراء ويصبح الديكتاتور - الأم - هو العاقل أو المصلح الاجتماعى .. وبالتالي تسقط دعوى الحرية على الفور وتصبح الثورة بلا مبرر إلا مجرد الازعاج .. وهو ما يصنعه الفيلم بالفعل فى النهاية .. فهو ينسف فكرة الثورة على الديكتاتور من أساسها عندما يجعل الاولاد كلهم ينتخبون أهمهم من جديد رغم ثورتهم على «طغيانها» طول الفيلم .. فلم الثورة إذن ؟ ولم المطالبة بالحرية والديمقراطية والانتخابات ؟ هل لكى تختار الأسرة نفس الديكتاتور ولكن «بمزاجها» ؟ وكان الديكتاتورية قدر لا مفر منه ولا حيلة للشعوب ازا .. أى منطق عايب ومضحك؟ وأى افتعال لقضايا هزلية تحول المعانى الكبيرة والتساؤلات النبيلة الى مجرد نكت .. ونكت سخيفة أيضا ؟!

« فى العدد القادم: المقال الأخير »

● مجلة الاذاعة ١٩٧٢/١١/٢٥

(٣) السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

أفلام العيد

• «خلى بالك من زوزو»

إذا كان من حق حسن الامام أن يخصص حياته كلها وعمله السينمائى كله من أجل قضية واحدة هي أن الراقصة أو فتاة الليل هي أشرف فتاة في العالم.. فهو حر.. ولم تعد هذه المسألة تزجج أحدا لا على المستوى الفنى ولا على مستوى المضمون الاجتماعى.. مادامت هذه الأفلام تجد من ينتجها وما دامت الجماهير نفسها تقبل عليها لكي تتأكد من صحة نظرية حسن الامام وخطأ فلسفتنا نحن .. ولكن المسألة المثيرة للدهشة في فيلم حسن الامام الأخير «خلى بالك من زوزو» الذى كتب قصته بنفسه هي كيف استطاع أن يقنع صلاح جاهين بأن ينتجها ويكتب لها السيناريو والحوار والأغاني ؟

في البداية لابد أن نأظهار بقدر من السذاجة والبراءة في مواجهة العالم وتفسير الأشياء لكي أقول أن .. المفروض يعنى.. أن قصة من هذا النوع تتناقض مع كل تاريخ صلاح جاهين الفنى والفكرى السابق.. والنور الكبير الذى لعبه كفنان موهوب وملتزم بقضايا شعبنا الى حد كبير طوال العشرين سنة الماضية التى أثر خلالها تأثيرا كبيرا ليس فقط في حياتنا الفنية.. بل وفي جيل كامل من الفنانين الشباب كان مثلهم الأعلى يوما ما هو صلاح جاهين ..

وينفس القدر من السذاجة البريئة في مواجهة الأشياء.. فإني أرى - للنظرة السطحية الأولى على الأقل - أن فيلم «خلى بالك من زوزو» يتناقض تماما مع ماضى صلاح جاهين هذا كله .. بل ويتناقض حتى مع الكاريكاتير الذى ما زال يرسمه كل يوم .. بحيث يمكن أن نظن أن الذى يرسم هذا الكاريكاتير .. والذى ينتج هذا الفيلم فى نفس الوقت .. لابد أن يكونا شخصين مختلفين.. مع احتفاظي بقدر كبير من براحتى القديمة كما أحب أن أؤكد للمرة الثالثة !

والمسألة تبدو محيرة ومثيرة للتساؤل من أول لحظة : فان يقرر فنان يملك خبرات صلاح جاهين مواهبه المتعددة أن يدخل ميدان الانتاج السينمائى .. فهذا شئ يوحى في البداية بأنه

سينتج سينما جيدة تقول أشياء عظيمة لم يجد صلاح جاهين أحدا يقولها في أفلامنا فقرر أن يقولها بنفسه.. ويقولوسه .. ولكن أن يختار قصة لحسن الامام.. ولكي يخرجها حسن الامام طبعاً .. فهنا تتحول المسألة كلها الى لغز كبير .. فما الذي يربط صلاح جاهين فنياً أو فكرياً بحسن الامام ؟

وحسن الامام نفسه ليس لغزاً .. فهو رجل واضح تماماً وصريح مع نفسه ولا يدعى أشياء كبيرة غير حقيقية.. وهذا هو ما احترمه فيه بالفعل.. وأفلامه كلها معروفة ومعروف تماماً ما تمثله بالنسبة للسينما المصرية..

يصبح اللغز إذن .. هو صلاح جاهين وحده..

حسن الامام يريد أن يمجّد للمرة المليون ملحمة كفاح عائلة محمد على نعيمة المظلية وابتعتها زوزو وسط مجتمع «الكبار» الأثرياء المتخلف الذي يحقر فنا عظيماً خالداً مثل رقص العوالم في الأفراح مقابل النقطة !

الإضافة الخطيرة التي يقدمها حسن الامام على هذه الملحمة التي قدمها في كل أفلامه أنه يجعل الراقصة هذه المرة – امعانا في البطولة والقداسة – ترقص بالليل وتدرس في الجامعة في الصباح .. ثم تصب شاباً ابن ناس كبار .. لكي تصبح هناك بالطبع مشكلة «الصراع الطبقي» كما يفهمه حسن الامام والسينما المصرية عموماً في شكل واحد من أشكاله السانجية : بنت الفقراء التي تحب ابن الأغنياء.. وتتولد من هنا طبعاً امكانية المليونير اما الرهيبة والكلام الساذج المبثذل الذي يهز جمهور الصالة من الغلابة عن «الناس اللى هم ناس واحنا ناس» كما تقول الراقصة المناضلة من أجل مجتمع المساواة وتكويب فوارق الطبقات !

ثم تكون الفرصة العظيمة لصنع مشهد خرافي يمثل نروية الفيلم أو «الماستر سين» .. حين تفاجئ الراقصة الشابة بأمرها العالمة القديمة ترقص في قصر الجماعة الأغنياء بينما الشبان «المخلفون» يمزفون حولها على الجيتار ،يسخرون منها «باتخينة يا دة..» في مشهد من أكثر مشاهد السينما المصرية ابتذالاً وقلة ذوق بحيث لا أدرى كيف وافقت فنانة عظيمة مثل تحية كارويكا على الاشتراك فيه.. كل ذلك لكي تنتقم «العالمة الشابة» زوزو وتتنصر انتصاراً طبقياً.. بمجرد أن ترقص رقصة بلدي عظيمة جدا تخرس ألسنة الساخرين من «تاريخ» أمها ومن تاريخ «طبقة» الراقصات الكادحات كلها !!

وكل هذا معقول ومنتظر في فيلم هو جزء من «عالم» حسن الامام الخاص .. ومعقول أيضاً أن يمثل الفيلم بأشياء كهذه ويكمية من الرقص البلدي والغناء الذي يسجل العودة البطولية المنتظرة لكمال الطويل بعد رفضه واشتمئزازه الطويل «!!» ثم بكمية أخرى من أجساد العوالم المتهتكات في ملابسهن اللامعة المكشوفة.. بل ومن التخنث الرجالي أيضاً.. ثم عنصر الضحك الذي يوفره سمير غانم ونبيلة السيد .. والأحلام الغريبة التي يحلمها حسين فهمي وسعاد حسني ثم يقابلان

بعضهما فى اليوم التالى مباشرة.. وتحية كارويكا التى تحلم بمصير ابنتها سعاد حسنى فى كباريهات شارع الهرم .. فالناس تحلم دائما فى أفلام حسن الامام.. على الشاشة وفى مقاعد المتفرجين أيضا ..

ولكن السؤال هو : ما الذى أضافه صلاح جاهين لعالم حسن الامام المعروف انن ؟
قد يقول أنه قدم «اسقاطات» - وهذه هى الموضة فى السينما المصرية الآن ! - عن الصراع الفكرى داخل الجامعة.. وأنه قدم ادانة للفكر المتخلف الذى يرفض احترام الفن والقيم الجديدة والعمل الشريف.. وهذه بالضبط هى الجريمة التى ارتكبها هذا الفيلم.. صحيح أنه قدم شخصية جيدة للطالب المتزمت الراهبى الذى يتشبق باسم المبادئ والأخلاق والقيم لاخفاء رجعية فكرية كاملة.. ولعب محبى اسماعيل هذا النور باقتدار كبير بالفعل.. ولكن الفيلم قدم الجامعة وشبابها - وهم أنظف وأنبل وأشجع شبابنا - بشكل كوميدى رخيص وشديد الاهانة والسخرية .. فقد رأينا الجامعة كلها منقسمة حول زوزو طالبة كلية الآداب التى تعمل راقصة بلدى من أجل أن تعيش .. بينما الرقص البلدى بالذات ليس رقصا وإنما مجرد اهتزازات جنسية لا علاقة لها بالرقص ولا بالفن على الاطلاق.. وقد يكون هذا هو رأى الخاص ولكن ليست هذه على أى حال هى القضية التى تنقسم الجامعة من حولها.. وليس هذا هو كفاح طالباتها .. وهناك صور عديدة أخرى لكفاح الطالبات الشريف من أجل أن يهشن ويتعلمن .. ولا أدرى كيف يمكن أن نسمح بتصوير طلبة الجامعة وهم جالسون على النصب التذكارى داخل الحرم الجامعى بالطلبة والشخايل ليسخروا من الطالبة الراقصة.. أى جامعة هذه ؟ أنها جامعة الازيونا ولا شك .. وأى طلبة.. وأى جرة غريبة على ابتذال وامتهان كل القيم؟ إن الشكل الذى قدم به هذا الفيلم مناقشات الطلبة ومفتراتهم التى عقبوها لمناقشة حق «الزميلة» زوزو المأظية فى الرقص البلدى.. شكل بالغ السخف والخبث .. يتحول فيه الطلبة الى مجموعة من المتزمتين أو البلهاء المتشجنين .. وهنا سخرية من كل شئ وتشويه لكل شئ.. وبيع للرقص والاثارة وعالم الكباريه كما هى العادة.. ثم بيع حتى للقيم والمقدسات وأحلام المستقبل.. وهذه هى الاضافة الجديدة التى يقدمها فنان العشرين سنة الماضية الذى تحول الى منتج !!

● «عاشة فى الادغال»

من الطبيعى جدا أن يفكر محمد سالم فى الاستفادة من النجاح الساحق الذى حققته حلقات «عاشة» عند عرضها فى التلفزيون فى العام الماضى لكى يحولها الى فيلم سينمائى خصوصا لو كان الفيلم من انتاجه أيضا بكل النكاه المعروف عنه فهو يعرف ما يقدمه للناس بالضبط بحيث لا تصبح هناك نرة احتمال فشل واحدة .. والمسألة دائما حسبة محسوبة جيدا وبالمسطرة بحيث لا يمكن أن يخسر أى مشروع أبدا .. وبالنسبة لسينما محمد سالم بالذات فإن الأفلام لابد أن

«تكسر الدنيا.. ففى «نار الشوق» مثلا تتحقق الحسبة بذكاء تجارى خطير من حاصل جمع صباح زائد ابتنتها هويدا والأغاني والفساتين والألوان والمناظر الطبيعية وقليل من الكوميديا زائد مشهدين حب.. فكيف يمكن أن يقاوم المتفرج المحروم هذا كله ؟ وفى «عاشة فى الإذغال» تحسب الحسبة بشكل أخطر: فهناك الدعاية الجاهزة عن حلقات العام الماضى زائد شعبية محمد رضا وجيش كامل من ممثلى الكوميديا على رأسهم فؤاد المهندس نفسه.. ثم عنصر الاثارة والرقص والغناء من صفاء أبو السعود .. زائد ورقة جديدة رابحة بمليون جنيه هى الخروج بالكاميرا الملونة لأول مرة فى السينما المصرية الى غابات أفريقيا لتقديم شجر وزنوج وشلالات وحيوانات مقرسة ! فكيف لا يمكن أن يكتسح فيلم كهذا كل الأفلام الأخرى ويحقق ألف جنيه فى اليوم ؟ ..

ولكن ما الذى يحدث فى هذا الفيلم الذى يشاهده جمهورنا كله على مشارف عام ٧٢ ؟
ويعد مغامرات عديدة لا أول لها ولا آخر وكمية رهيبة من الضحك والجري وضرب الأقلام والشلالات والرقص واستعراض الأجساد.. يصل عاشة الرابع عشر الى الكنز.. ولكنه يتنازل عنه تأكيدا للروابط بين الشعوب .. ويرقص الجميع على جناح الطائرة بسعادة غامرة.. ويخرج الجمهور من السينما مصدوما رغم كمية الضحك الرهيبة التى قطعت قلبه.. لأنه رغم فشله فى مقاومة الفيلم - بدليل أن الجميع لابد سيضاهاونه - يكتشف فى النهاية أنه خدع بشكل ما .. !
وإذا كان مكتوبا على الفيلم أنه قصة وسيناريو وهوار عبد الرحمن شوقي.. فأننى أتصدى أن يكون هناك سيناريو أصلا مكتوب قبل التصوير.. فالسألة كلها تبدو وكأنها حدثت بالصدفة.. وإذا كان هناك نوع من الشعر «المرتجل» والمسرح المرتجل.. فهذا بالتأكيد فيلم مرتجل .. بمعنى أن مخرجها وكاميرا ومجموعة من المصورين قرروا فجأة أن يصوروا فيلما .. وكانت لديهم تجربة سابقة نجحت جدا «وعلقت» مع الناس .. وفكرة عامة عما يمكن أن يصنعوه ويقولوه أمام الكاميرا .. وإمكانات كبيرة للسفر والتصوير فى جو جديد تماما فى غابات أفريقيا .. ولم يكن مطلوبا أكثر من أن يسبروا هناك من مكان الى مكان .. ويضعوا الكاميرا فى أى مكان ليصنعوا أى شئ.. وليقولوا أى كلام.. مجموعة تجرى وراء بعضها.. ومجموعة تضرب بعضها بالأقلام.. ومجموعة ترقص.. ومجموعة تغنى.. وكذا لقطة مصورة بالصدفة لأسود وتماسيح.. وكذا لقطة أخرى لرقصات أفريقية.. وكذا لقطة عارية لصفاء أبو السعود - وبعد العودة الى القاهرة يمكن تركيب هذا كله وراء بعضه فى المونتاج بأى شكل ويأتى ترتيب نون أن يأخذ أحد باله.. فليس هناك أى منطق أو نظام يحكم الأشياء .. ! بدليل أن هناك أخطاء غريبة فى ألف باء العمل السينمائى مثل اختفاء التتابع أو «الراكورات» وهى تطابق التفاصيل من لقطة الى لقطة داخل المشهد الواحد أو المكان الواحد .. فلون مايوه صفاء أبو السعود يتغير من لقطة الى لقطة فى نفس الرقصة .. بل أن هناك اكتشافات جديدة فى فن السينما يقدمها محمد سالم حينما يترك كل الأشياء «بعلها» طبقا لنظرية الإخراج العفوى جدا تقليدا «لسينما فرتيه» أو سينما الحقيقة

الاوربية.. ففي أحد المشاهد يجرى محمد رضا بجلبابه فى ميدان التحرير وراء سيارة.. وطبيعى أن يجرى مئات الناس وراءه أثناء التصوير وأن يحتشوا فوق الكوبرى الدائرى ليتفرجوا على «السيماء».. ويترك محمد سالم هذه اللقطات كما هى دون أن يكلف نفسه مجرد إبعاد الناس عن محمد رضا.. وهذا نموذج واحد للأسلوب الذى تم به تنفيذ هذا الفيلم الى جانب آلاف الأخطاء الأخرى فى التكنيك وفى المنطق وفى النطق الذى يجعل محمد رضا يجلس عاريا تماما ليستحم فى طشت وزوجته تدلك له ظهره.. ثم فى الامتهان الإنسانى الذى يجعل كل دور عبد السلام محمد وسيد زيان وإبراهيم سحاف وسيف الله مختار - أربعة كوميديات فطاحل - أن يضربهم محمد رضا على قفاهم طول الوقت .. ومع ذلك فعبد الرحمن شوقى كاتب السيناريو يريد أن يقنعنا أن هؤلاء هم أولاد البلد المصريون من بولاق بل أنه يرسم شخصية المعلم عماشة نفسه - اسمه بالكامل كما يقدمه الفيلم : عماشة عكاشة شعبان رمضان !! - كنموذج لابن البلد المصرى.. فمن هو عماشة هذا بالضبط ؟ أنه رجل سمين.. خفيف الدم يرتدى الملابس البلدية.. جاهل تماما لا يقرأ ولا يكتب.. بل أنه حتى لا يستطيع أن يتكلم .. أن له لفته الخاصة التى تعكس بلاهته الكاملة فضلا عن جهله الكامل وغبائه الشديد.. ويفترض عبد الرحمن شوقى أن هذه اللغة الخاصة التى اخترعها لعماشة لغة خفيفة الدم لجرد أنها تحتوى على عبارات كهذه : «كيفما كذلك ياربى هلبت فيه أن» و«يارب أشهد انى لم أسوأ الى هذه الولاية» و«لماذا كذلك هكذا يا العجب» و«والنبي يارب دانا راجل هايف.. نجيني لجل النبي... حلوة صلاة النبي..» فإذا كان هذا بالذات هو نموذج الشخصية الشعبية المصرية من بولاق كما يختارها عبد الرحمن شوقى.. الى جانب النماذج الأخرى التى يضربها المعلم على قفاه طول الوقت والى اختار لها أسماء قرقر .. شراب .. حميدة.. قفة .. بالإضافة الى عالم الآثار المصرى هؤاد المهندس - الذى تحول من ممثل كوميدى الى ضابط نازى.. فتصوروا أن هذه هى البعثة المصرية التى ذهبت لتبحث عن كنز فرعونى فى قلب أفريقيا .. وتصوروا أن فى الطريق أيضا عماشة فى بلاد الشمس و«عماشة فى بلاد البربر».. و .. حلوة صلاة النبي .. هلبت فيه أن !!

مقالات عام: ۱۹۷۳

قضية الدكتور هاشم

معقول جدا أن يستمر عرض فيلم «أنف وثلاث عيون» كل هذا الوقت وأن تسد الجماهير الشارع أمام السينما التي تعرضه.. وأن يخرج مخرجه لسانه للنقد والنقاد الذين يهاجمون هذا النوع من السينما .. مادام هناك نوع آخر من «النقاد» يملكون الجرأة المخيفة على النفاق بل على الكذب الواضح الذي جعلهم يكتبون عن هذا الفيلم أنه اضافة عظيمة للسينما فما دام البعض يصنعون هذه الأقلام بلا ذرة حجل واحدة .. فمن السهل أن يكتب البعض هذا «النقد» بلا ذرة حجل واحدة..

فأى جرأة بالغة في أن تقرّر السينما المصرية في عام ٧٣ ويعد ست سنوات من النكسة وبينما أجهزة مصر كلها تتحدث عن المعركة .. وبينما المطلوب من كل الناس أن يستعدوا للمعركة وأن يضحوا ويحملوا من أجل المعركة أكثر مما يضحون ومما يحملون بالفعل.. تقرّر السينما المصرية في هذا الوقت بالذات أن تقدم للناس فيلما عن مغامرات الدكتور هاشم أو هشام - لا أعرف اسمه بالضبط فهو ليس الدكتور يارنج ! - باعتباره مثلاً أعلى للإنسان المصري - وللشباب بالذات - عليهم أن يدرسوا حياته جيدا ويستوعبوا تجاربه وخبراته العميقة في انتقاله الناجح من عشق امرأة الى امرأة أخرى.. ليس باعتباره فقط أحسن نكتور في البلد .. بل وباعتباره أيضا أحسن واحد يعمل قهوة في شقته التي يلتقى فيها بالنساء المتزوجات والمطلقات والإنسان والنص نص وكافة أنواع الحريم اللاتي يتهاقن عليه دون أن يبذل هو أى جهد إلا مجرد انتظارهن في فراشه في غير أوقات العيادة.. فالرجل والحق يقال مخلص جدا لعمله وهذه قيمة أخلاقية عظيمة تؤكد في أذهان شبابنا أن العمل واجب ..

وطبيعى أن تشغلنا الآن أزمة الدكتور هاشم وحيرته المريعة في تنظيم مواعيده بين السيدة أمينة سالم «مينو» التي طلقت زوجها وعاشت في شقة الدكتور الذي يرفع دائما ويمنتهى الصدق والشرف شعار «أنا مش بتاع جواز» .. ثم الأنسة نجوى «نوجا» التي «بلهط» عشيقها جسدها في الفراش مقابل القيللا والعريية ودولاب الهدوم.. والأنسة رحاب التي ترقص وتسكر طول الوقت

وتهز صدرها العظيم أمام الكاميرا ثم تدير لها ظهرها وتتحنن وتسال الدكتور : ايه رأيك ؟ فيرد
متفرج يجلس ورائي في الصالة :
كويسة !

وطبيعي أن يبور هذا كله في شقق فخمة جدا وجناين نسمع فيها شقشقة العصافير .. ثم في
السراير والفنادق وحفلات الرقص حيث كل شيء جميل وملون ولامع وحيث كل الناس أغنياء
وشيك وحلوين ولا يعانون فقط إلا من ازماتهم الجنسية.. بحيث يصرخ ورائي متفرج آخر بأعلى
صوته : ياولاد الكلب احنا مش عايشين في الدنيا ؟!

« زائر الفجر »

● وتتابع المشاهد :

- القاهرة ليلا . الجمعة ٥ يونيو ١٩٧٠ . سيارة بوليس نجدة . اشارة بجريمة قتل . العناوين تنزل على لقطات عامة لشوارع القاهرة من سيارة البوليس .
- شقة القتيلة . محتوياتها مبعثرة الجثة على الأرض . استدعاء الجيران .
- بيت وكيل النيابة حسن الوكيل . مكالة تستدعيه من مساعده رفعت للتحقيق فى الجريمة .
- يتعرف على القتيلة : نادية الشريف . يستدعى الشغالة ويطوف معها حجرات الشقة .
يسالها عن صورة زوج القتيلة الدكتور فريد وابتنتها منه ثم عن صورة صديقها الفنان سامع كريم .

- البواب يؤكد أن سمعة القتيلة كانت سيئة . الجيران : مدبولى وزوجته حميدة يؤكدان هذه السمعة ويعترفان بحدوث مشاجرة معها قبل أن تموت .
- فلاش باك : مشاجرة بين حميدة والقتيلة حول القط .. فلاش آخر من وجهة نظر حميدة :
القتيلة عائدة الى شقتها مخمورة ويحملها جارها التلميذ صالح على صدره الى داخل شقتها .
- شهادة عبده طباح القتيلة : فلاش من وجهة نظره للدكتور فريد زوجها يقبل احدى صديقاته بعد احدى السهرات فى بيته . ثم يروى قصة خلافهما وطلاقهما وينفى أن سلوكها كان مشينا .
فلاش : واقعة صدام نادية القتيلة أمام مسجد السيدة زينب مع مخبر حاولت منعه من ضرب الاطفال .

- فى بيت المحقق حسن الوكيل : يحكى لزوجته عن مصرع الصحفية نادية الشريف .
- فى مكتبه : مساعده يخبره أن تقرير الطبيب الشرعى يؤكد أن الوفاة ليست جنائية بل نتيجة هبوط فى القلب . يرتاب المحقق فى صحة هذا بسبب وجود خبوش فى وجه القتيلة .
- محل كوافير نانا : المحقق يسأل نانا عن علاقتها بنادية . تلوح له بمعرفتها باللواء رأفت أحمد ثم تحكى له عن واقعة تدخل نادية التى كانت احدى عميلات محلها لانقاذ بوسى ابنة نانا من النزيف المفاجئ . واجراء الدكتور فريد عملية اجهاض لبوسى .

- فى حديقة فيللا الدكتور فريد مطلق القتيلة. المحقق يستجوبه فيتمهما بعلاقاتها المشبوهة . ويحكى تعرفه عليها عندما زارته فى مستشفى أم المصريين التى كان مديرا لها لاجراء تحقيق صحفى وكيف أجبها وتزوجها . اعتماد زوجة فريد المالية تحكى من وجهة نظرها عن علاقة نادبة بمدير تحرير الجريدة التى كانت تعمل بها وخيانتها لزوجها التى أدت لطلاقهما . فريد يحكى عن واقعة ضبطه لنادبة مع مدير التحرير يذهبان الى شقة خاصة .

- فى الجريدة. المحقق مع مدير التحرير . فلاش لعلاقته بنادبة منذ حريق القاهرة واشتراكهما فى طبع وتوزيع المنشورات ومداومة البوليس لنادبة التى ترى مقتل أحد رفاقهما برصاص البوليس الذى يقبض عليها. ثم نرى فى فلاش آخر واقعة نهاب مدير التحرير مع نادبة الى الشقة الخاصة فنكتشف أنهما كانا يلتقيان هناك بمجموعة من الشباب الثوريين . فلاش ثالث : مدير التحرير مع نادبة يتدخلان فى خلاف بين نانا وابنة أختها سعاد التى رفضت الاشتراك فى العمليات المشبوهة التى تديرها نانا .

- فى شقة القتيلة . الفنان سامح كريم صديق نادبة يروى واقعة حبس نادبة بعد مظاهرات ٦٨ .. تغنى فى الزنزانة مع المعتقلين حتى يجيء زوجها فريد للافراج عنها يعودان للبيت حيث يؤنبها زوجها على توريطه فى السياسة . يتفقان على الانفصال . - صالح جار نادبة فى السكن يسأل عنها . يستجوبه المحقق. يحكى واقعة أن رآها عائدة تبكى ويدخله معها الى شقتها ولكنه ينفى حدوث شئ بينهما .

- فى فيللا نانا . تعرض فيلما جنسيا بينما رجال ونساء فى أوضاع جنسية. البوليس يداهم الفيللا ويقبض على الجميع .

- استجواب مديولى جار نادبة الذى يكمل تفاصيل معركة القط ويعترف بأن نادبة ماتت بعدها .

- فى مكتب المحقق. مكالمة من اللواء رأفت أحمد يأمره بالافراج عن نانا يرفض المحقق .

- فى بيت السحيمى . يسأل سامح عن سعاد المختفية. يعطيه صورة كان قد رسمها لها . ويحكى عن بدء خلافاته مع نادبة .

- نانا تخبر المحقق بأمر الافراج عنها لعدم ثبوت الأدلة . يثور ثورة عارمة .

- سامح يزور المحقق فى بيته ويعطيه عنوان سعاد . يذهبان معا الى البنسيون الذى تقيم فيه فى حى القلعة . تحكى لهما عن لحظاتها الأخيرة معها وخوفها من القبض عليها مرة أخرى. فلاش لسعاد مع نادبة فى لحظتها الأخيرة. تتنزهان ليلا فى طريق صلاح سالم . مخبر يحوم حولهما. تعودان للشقة . تجدان النور مضاء والاثاث مبعثرا . تنهار نادبة وتطلب من سعاد أن تتركها وتعود غدا صبا . تخرج سعاد ويدخل مديولى ليكتشف أن نادبة ماتت بمفردها .

- عودة الى المحقق مع سعاد وسامح يتساعلون عن موقف القانون من المسألة . القاهرة تحت

الضباب . «حفظت القضية في العاشر من يونيو ٧٠».

● سينما مصرية جديدة ..

شغل هذا التعبير أذهان النقاد والسينمائيين والجمهور معا طوال السنوات الأخيرة الماضية.. تردد كثيرا وقامت حوله مناقشات عديدة تحولت أحيانا الى معارك . ولم يسفر أكثرها عن شيء .. لأننا تعودنا للأسف أن نواجه مشاكلنا - الكبيرة والصغيرة معا - بأحد أسلوبين : إما الصمت المطبق تجاهها رغم الحاحها الشديد علينا.. وذلك بدافع من الجبن عن مواجهة السلطة أو الجهة المسئولة . وإما بتحويل القضية الى مجرد كلام أجوف وجدل لغوى عقيم لا يلبث أن يخرج عن حدود الحوار الديمقراطي الشجاع والبناء الى مجرد مهاترات تحكمها خلافاتنا الشخصية أساسا.. وليست نظرتنا الموضوعية الى القضية والحل.. والنتيجة غالبا أننا نمزق أنفسنا في شتائم ومهاترات تتخللها أحيانا بعض الكلمات الجادة والمخلصة التي تضيق في الضجيج .. فلا نصل غالبا الى شيء ..

وهذا بالضبط ما حدث طوال السنوات الأخيرة لقضية السينما الجديدة في مصر ولعل طرح القضية بهذا الحجم لم يبدأ إلا عام ٦٨ عندما تم اعلان قيام جماعة من السينمائيين الشباب تحمل هذا الاسم .. وبالأذا بعد أن بدأ هؤلاء الشباب ينشرون تصوراتهم النظرية لهذه السينما المصرية الجديدة في صفحتين أسبوعيتين في مجلة «الكواكب» تحت اسم «الغاضبين» ثم في اجتماعهم الأسبوعي في مركز الصور المرئية مساء كل ثلاثاء .. فقد أصبح اصطلاح «السينما الجديدة» يتردد كثيرا موضوعا للنقاش ولل هجوم والدفاع ليس فقط وسط الحلقة الضيقة المحدودة العدد لهؤلاء السينمائيين الشباب الذين تخرج أغلبهم من معهد السينما.. وإنما وسط الحركة السينمائية المصرية كلها.. جددا وقدامى.. من هم داخل الجماعة ومن هم خارجها.. من هم معها أو ضدها.. المتعاطفين والكارهين والساخرين واللامبالين والذين يعتبرون المسألة كلها مجرد نكتة أو «هوجة» عالية الصوت لعدد من «الصغار».. ولكن أيا كان موقف هذه الفرق كلها.. فقد أحسوا جميعا بأن الحركة قد وجدت بالفعل .. ولدت قوية وأصبح لها صوت ..

ولكن حتى قبل ظهور اصطلاح «السينما الجديدة» وقبل ظهور الجماعة أصلا فقد كانت الحاجة الى هذه السينما المصرية الجديدة أقدم كثيرا من عام ٦٨.. فبعد أن هدأت حركة ازدهار السينما المصرية التي وصلت قممتها - حتما فقط بالطبع - في أواخر الأربعينيات .. بدأت حركة الجزر الرهيبة مع بداية الخمسينيات وانكشبت السينما المصرية حتما وموضوعا ومستوى معا .. وعجزت حتى السنوات الأولى لثورة يوليو ٥٢ التي قلبت أوضاعا وأفكارا كثيرة رأسا على عقب عن أن تحدث تغييرا جذريا في السينما المصرية .. بحيث لم تقدم هذه السنوات المبكرة للثورة سينما مصرية ثورية.. لأسباب موضوعية عديدة نكتفي بأهمها وهو أن الأساس الاقتصادي للسينما المصرية لم ينعكس رأسا على عقب كما كان مفروضا أن يحدث مع كل ثورة . ولم يحدث

ما حدث في كل البلاد التي قامت بها نظم ثورية من انشاء جهاز ثوري للسينما .. وهو جهاز لا يمكن أن تنشئه إلا الدولة نفسها التي يفترض أن تتحول أجهزتها كلها الى أجهزة ثورية .. فالدولة لم تتدخل في السينما تدخلا حاسما وبوضوح .. ولم تحاول حتى أن تطبق نظاما محدد الملامح تستفيد فيه من الأنظمة السينمائية الماثلة في الدول الثورية - وبالذات الاشتراكية - والتي استطاعت أن تجعل من السينما التشيكية والبولندية واليوغسلافية مثلا سينما عالمية من الطراز الأول .. وظلت سياسة الدولة تجاه السينما منذ عام ٥٢ الى الآن سياسة متخبطة باستمرار تفقد المنهج والرؤية السياسية الواضحة أولا .. والتي ينشأ عنها بالضرورة الهيكل الاقتصادي والفكرى الذى يحدد بحسم وصرامة : ماذا تريد الثورة من السينما ثم ماذا تريد السينما من الثورة ؟ وحتى حينما أرادت الدولة أن تتدخل في السينما فقد تدخلت تدخلا خاطئا دائما كانت قمته هي فشل القطاع العام وتصفيته تماما وهو الذى نجح تماما أيضا في كل البلدان الاشتراكية واستطاع أن يسحب الأرض من السينما الغربية نفسها ..

وكان غريبا أن يحدث هذا للسينما المصرية بالذات وهي الأعرق من سينما البلاد الاشتراكية الثلاث التي نكرتها والتي لم تبدأ ثورتها السينمائية إلا بعد خروجها من الحرب الثانية عام ٤٥ .. بل ان السينما المصرية تخلف أيضا حتى عن السينما الوليدة جدا في الجزائر وسوريا مثلا .. وهما بلدان لم تعرفا السينما الا منذ سنوات قليلة جدا ..

ولكى لا نخوض طويلا في هذا الموضوع الذى يعرف معظمنا كل تفاصيله .. فاننا نخلص سريعا الى النتيجة .. وهي أن السينما المصرية كانت قد وصلت بالفعل - حتى قبل قيام جماعة السينما الجديدة عام ٦٨ - الى عتق الزجاجة .. وأصبح واضحا أنها أصبحت سينما متخلفة شكلا وموضوعا .. وأنها لا تعبر عن مصر ولا علاقة لها بمصر .. وبغضلا عن بقائها أسيرة لموضوعات ومستوى سينما الأربعينيات .. إلا أنها فقدت حتى الرواج العدى والتجارى لسينما الأربعينيات .. بحيث أصبح مطروحا أمام الجميع .. الجدد والقدامى .. التجار والفنانين معا .. أنه لا بد من سينما مصرية جديدة .. ولم يكن ظهور الجماعة التي تحمل هذا الاسم عام ٦٨ إلا مجرد جرة على تسمية الأشياء بأسمائها .. أو وضع القضية المطروحة بشكل نظرى غامض ومبعثر .. فى اطارها العلمى المحدد .. أى وضع النظرية فى كيان مادى ..

● لماذا عام ٦٨ ؟

لأنه كان قد مضى على انشاء معهد السينما المصرية خمس سنوات أيا كان حجم المعهد نفسه ومستواه وقدرته على التأثير ، وهو حدث شديد الأهمية والتأثير فى ظروف السينما المصرية .. وهى حقيقة لا معنى لانكارها .. ولا فائدة أيضا . وفى عام ٦٨ كانت قد مضت خمس سنوات على تخرج أول دفعة من المعهد .. ومعنى هذا ظهور خمس دفعات من المخرجين وكتاب السيناريو والمصورين والمونتيرين وغيرهم الذين درسوا السينما لأول مرة دراسة علمية بالفعل .. أيا كان

مستوى هذه الدراسة وأيا كانت نواقصها .. ومن الطبيعي أن يحدث هذا «التفريخ» المتتابع نوعا من التراكم الحتمى الذى يخلق بالضرورة مشاكل مهنية وفنية لهؤلاء الخريجين من ناحية.. وللجهاز السينمائى نفسه من ناحية أخرى.. فلم تكن طاقة العملية السينمائية فى مصر فى حاجة إلى كل هؤلاء الخريجين أولا .. وواضح أنه لم تكن هناك خطة تحكم سياسة هذا المعهد فى أى شئ وطوال تاريخه كله وحتى الآن .. بل أنه حتى لو كانت هناك حاجة حقيقية لهؤلاء الخريجين فإن أحدا فى الجهاز السينمائى لم يكن مستعدا للترحيب بهم وإعطائهم فرصا حقيقية.. لقد حدثت بلا شك بعض المحاولات من أجهزة السينما التى أنشأتها الدولة لإعطاء بعض هذه الفرص للخريجين .. ولكنها كانت قائمة على المبادرات الفردية للقائمين على هذه الأجهزة - صلاح أبو سيف وسعد الدين وهبة بالتحديد - بحيث لم تستطع أن تتحول إلى تخطيط دائم ومدرّس لاستيعاب هؤلاء الخريجين.. بدليل أن معظم هؤلاء الذين أخذوا هذه الفرص توقفوا بعد ذلك.. واختلفت أسماء كثيرين منهم تماما.. أو تاهوا بعد ذلك فى سراييب عمل وظلّفى عادى أو حتى عمل فنى بلا قيمة هنا أو هناك .. وظلت نظرة السينمائيين «الكبار» لخريجي المعهد نظرة فوقية تحصرهم فى دائرة مغلقة لم يفلت منها إلا القليل النادر وواضح أن هذا سبب قوى لكى يفكر هؤلاء الشباب فى تجميع أنفسهم فى «تنظيم» أو «هيكل» ما .. هو الجماعة التى أنشأوها عام ٦٨ وأن كان عدد كبير من خريجي المعهد لم يفكروا فى الانضمام إليها حرصا على استقلالهم الفردى.. بينما انضم إليها عدد كبير من غير خريجي المعهد .. وهذا طبيعى أيضا .. ولكن لم يكن هذا وحده بالطبع سببا لظهور الجماعة عام ٦٨ بالذات .. ولم تكن صنفه أن يحدث هذا بعد عام واحد من ٥ يونيو ٦٧.. والمصدّة ليست فى حاجة إلى إيضاح كثير فيما أظن .. فقد كان هذا العام من أخطر أعوام مصر.. وكان حافلا بكثير من عمليات «المراجعة» لكل شئ .. للذات وللغير .. كان عاما مليئا بالحزن وبالجنون .. ثان عاما للغضب للعجز القاتل والرغبة فى صنع شئ.. فى نفس الوقت .. وهذه معجزة مصرية أخرى.. أن يملك بعضنا القدرة فى هذا العام بالذات وبالرغم من كل ما حدث على التفكير فى صنع شئ .. وبالنسبة للسينما كانت هناك كل الأسباب التى تراكمت كما فصلناها منذ قليل.. فقد كانت سينما الأسس قد سقطت هى أيضا.. وأصبح لابد من سينما جديدة ورغم تباين - بل وتناقض - الفكريات والأهداف والأصول الاجتماعية المؤسسى الجماعة كلهم تقريبا .. إلا أنه كان هناك التقاء على حدود دنيا يمكن تلخيصها ببساطة شديدة :

- أن السينما المصرية التقليدية فقدت مبررات استمرارها.
- أنه لابد من قيام سينما مصرية جديدة..
- أن هذه السينما الجديدة لابد أن تعبر عن الواقع المصرى الجديد والحى والمعاش بالفعل وخصوصا واقع ما بعد يونيو ٦٧..

- أن هذا التجديد الموضوعى لابد أن يصحبه تجديد شكلى يستفيد من أفضل تراث السينما المصرية نفسها لدى أفضل مخرجيها : صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح وبركات .. ثم من حصيلة دراسة هؤلاء الشباب أنفسهم فى المعهد التى لابد أن تميزهم ولو شكليا عن السينمائيين الذين اعتمدوا على مواهبهم وخبراتهم الخاصة.. واستقاوا التجديدات المستمرة فى السينما العالمية - لعل أوضحها تأثيرا على مخرجينا الشباب حركة الموجة الجديدة الفرنسية بالذات - ومن بعض تجارب المخرجين الشباب فى البلدان الاشتراكية التى بدأت تعرض فى مصر فى السنوات العشر الأخيرة ثم من أحدث موجات السينما الجديدة فى العالم .. كلود ليلوش الذى بهر عددا كبيرا من شبابنا فى استخدام اللون والعصا .. وبعض مخرجى التلفزيون الأمريكى الذين تحالوا الى السينما : لوميت ويولاك وفرنكهايمر وغيرهم ..

وبالنسبة لحركة السينما المصرية الشابة عموما فإن الكارثة التى واجهتها هى أنها بدأت فى ظروف حركة الانكماش الشديد للسينما المصرية كلها.. مما أدى بالضرورة الى انكماش القرص أمام الشباب أكثر من غيرهم.. لأن ظروفهم أصعب.. ومن هنا لم يصل الى فرصة الفيلم الأول إلا عدد قليل بل نادر منهم .

ومن ناحية أخرى فإن عدم اتساح الرؤية تماما - نتيجة لفقدان الرؤية فى المجتمع ككل - أدى الى التخبط .. بحيث واجه الشباب معادلة صعبة خلقوها لأنفسهم : هل يقدمون مضمونا جديدا .. أم شكلا جديدا ؟ وأوقع البعض أنفسهم فى هذا التناقض الوهمى والمقتل من أساسه .. بينما كان الحل الوحيد السهل واضحا أمامهم .. وهو أنه لا يمكن الفصل بين المضمون الجديد والشكل الجديد إلا لدى التصور الساذج .. وكان الأسهل بالطبع أمام البعض هو التجديد الشكلى.. فعدد من مخرجينا الشباب يملكون لغة سينمائية متقدمة بالفعل.. ولكنهم لا يعرفون ماذا يقولون بها .. وارتباطهم بالمجتمع المصرى وقضاياها الملحة ارتباط واه أو مقتصد أساسا .. حتى لقد تصوروا أنه يكفى أن يستعرضوا عضلاتهم التكنيكية لكى يصبح ما يقدمونه سينما جديدة..

وفى السنوات الثلاث الماضية برزت أسماء ثلاثة مخرجين شباب يملكون لغة سينمائية متقدمة.. قدم سعيد مرزوق «زوجتى والكلب».. ولفت مستواه التكنيكي الجديد الأنظار بالفعل.. ولكنه قدم من خلاله صياغة عصرية لعطيل شكسبير .. ولكنه لم يكن عطيل مصرية ولا هنيا .. بل يمكن أن يكون أى عطيل فى أى مكان وزمان .. وعندما حاول أن يرتبط فى فيلمه الثانى «الخوف» بمشكلة مصرية.. تفاقت أزمته أكثر.. لأنه افتقد الرؤية الواضحة وتخبط فى الشكل والمضمون معا ..

وقدم ملوح شكرى مخرج فيلم الليلة «أوهام الحب» الذى أكد فيه مستواه الحرفى الجيد ولكن حول تصورات هو الذاتية للحب والجنس التى لم تستطع أن تتعداه هو شخصيا الى متفرج آخر .. ثم قدم «والدى الأصفر» - الذى أخرجه قبل «أوهام الحب» - عن موضوع لا يستطيع أن

اعرف حتى ما هو بالضبط رغم رؤيتي للفيلم .. ولا أعتقد أن ممنوح شكرى نفسه يعرف ..
ثم قدم محمد راضى «الحاجز» بلغة سينمائية متقدمة أيضا ولكن عن قضايا مجردة : ضياع
الانسان بين الحب والأمومة والجنس والجريمة ..

وكانت مشكلة المخرجين الثلاثة أنهم لم يستطيعوا أن يتجاوزوا في أفلامهم الأولى مجرد
رغبتهم في تأكيد موهبتهم الحرفية .. وأنهم أصروا من البداية على أن يكونوا «عالميين» .. بمعنى
أنهم شغلوا أنفسهم بقضايا مجردة.. أو إنسانية بالمعنى الواسع .. فقد عالجوا مشاكل
«الانسان» .. ولكن الانسان المطلق في أى مكان وأى زمان.. في أيسلندا كما في موزمبيق .. ولم
يكن مطلوباً منهم الا تقديم الإنسان «المصرى» فحسب .. ولعلمهم لو حاولوا أن يبدأوا مصريين
فقط لتمكنوا من أن يصبحوا عالميين .. فهذه قاعدة أولية معروفة في ألف باء الفن !

أما جماعة السينما الجديدة فقد قضت أربع سنوات في البحث النظرى : الكتابات والمناقشات
وبراسات الأفلام .. قبل أن تتمكن من الوصول الى نظام الانتاج بالمشاركة .. وكان أول أفلامها
«أغنية على المر» لعلى عبد الخالق هو أول فيلم مصرى ينطبق عليه بالفعل تعبير «السينما
الجديدة» .. لأنه قدم لأول مرة موضوعاً عن مصر ٦٧ وبشكل جيد .. وهو نفس ما ينطبق على فيلم
الجماعة الثمانى الذى لم يعرض بعد «الظلال فى الجانب الآخر» لغالب شعث ..

وفى تصورى الخاص أن فيلم ممنوح شكرى «زائر الفجر» هو الفيلم الثانى بعد «أغنية على
المر» الذى يمثل نموذجاً للسينما المصرية الجديدة رغم أنه يمثل اتجاهاً فريداً لمخرجه الذى لا
ينتمى لأى جماعة .. لكن هذا لا يهم .. المهم أنه خطوة أخرى لكى يبدأ التيار ..

● تحليل الفيلم

نون أية محاولة للمقارنة إلا أنه قبل تحليل «زائر الفجر» لابد من الإشارة الى ثلاثة أفلام :
● «الاختيار» ليويسف شاهين الذى يسبق «زائر الفجر» بالتعرض لمصر ما بعد يونيو ٦٧
والتأكيد على حالة «الشيروفرنيا» أو انقسام الشخصية فى مجتمعنا الذى يجعلنا نهرب من
حقيقتنا ونحاول اخفائها وراء اطار زائف وكانى نستتر به عيوننا .. والنور الانتهازى الذى لعبه
بعض مثقفينا بمجرد الصمت والرضاء عما كان يحدث حتى حدثت الكارثة : الجنون بالنسبة
لسيد - مصعود بطل الفيلم .. والهزيمة بالنسبة لنا .. ومحاولة الاقتراب فى الفيلم من بعض
العيوب الاجتماعية التى نجد لها شبيهاً فى «زائر الفجر» مثل نزعة البعض للوصول والتسلق
والثراء بأى ثمن وعلى حساب أية قيمة ومحاولة شراء حتى الحب والزواج والسعادة والبيت
المستقر .. بل ان الفيلمين يتشابهان أيضاً فى اختيار جريمة القتل مفتاحاً للأحداث من خلال بناء
بيدو بوليسيا من الخارج ..

ولقد كان يمكن أن يكون «الاختيار» أول فيلم يتحدث عن مصر ما بعد ٦٧ وأن يصبح أول
نموذج للسينما المصرية الجديدة لولا بنائه الشديد التعقيد وطرحه للقضية طرحاً مجرداً أيضاً

جعله يستعصى على فهم الجماهير ويبقى تجربة سينمائية خاصة جدا موجهة لمتفرج خاص ومربوب ويفقد بالتالى كل قيمته كعمل جماهيرى مؤثر ..

● «أغنية على المعر» لعلى عبد الخالق وهو أول اقتحام للسينما المصرية لهزيمة ٦٧ مع محاولة ردها الى أسبابها الاجتماعية من خلال العودة الى ماضى الجنود الخمسة وأصولهم الاجتماعية التى تكشف من خلالها بعض مواضع الفساد فى مجتمعنا .. وإن كان «زائر الفجر» يختلف فى كونه أول فيلم يركز على هذه الأوضاع الاجتماعية الفاسدة أساسا .. ويقدر رائع من الشجاعة والتحليل الموضوعى السليم الى حد كبير .

● «انتهى التحقيق» لداميانو داميانى : وأنكره بالذات لأن نادى السينما قمنه من أسبوعين فقط . وها هو يقدم فيلما مصريا يشابهه فى أكثر من ناحية.. فالفيلمان سياسيان - لأن تصعيد خيوط «زائر الفجر» يضعفان فى النهاية أمام قضية سياسية تماما .. وهما ينتقدان المجتمع بجرأة وقسوة.. وهما يتشابهان أيضا من حيث استخدام أسلوب التحقيق المعروف فى الأفلام البوليسية.. ولكن ليعتدوا بعد ذلك عن المضمون البوليسى طوال الفيلم.. وحيث الجريمة فى الفيلمين مجرد وسيلة لادخالنا الى الموضوع الاجتماعى والسياسى رأسا.. فى «انتهى التحقيق» لاتهمنا الجريمة التى دخل فانزى بسببها السجن، ولكن تهمنا القضية الاجتماعية الكبرى وينتهى الفيلم بالفعل ببراءة فانزى وخروجه من السجن .. وفى «زائر الفجر» لا يهمنا من قتل نادية الشريف .. وإنما يهمنا الظروف البشعة التى عاشتها حتى أدت بها الى الموت وينتهى الفيلم بالفعل باكتشاف أن ليس هناك قاتل على الإطلاق وإنما وضع اجتماعى كامل يؤدى الى موت أمثال نادية الشريف ..

والأسلوب البوليسى الذى استخدمه سيناريو رفيق صبان وممدوح شكرى فى «زائر الفجر» لا يختلف فى بنائه عن مئات الأفلام البوليسية المشابهة.. بل أن تكتيك بناء السيناريو نفسه ليس جديدا .. فقد قيمته السينما مرارا.. العثور على جثة.. ومحاولة اكتشاف شخصية القاتل والظروف التى أدت الى القتل ثم اكتشاف القاتل.. ولعل كاتبى السيناريو اعتمدا على فكرة فيلم ما .. ولكن هذا كله لا يعنيننا كما قلت لأنه كان مجرد حل سينمائى لطرح الموضوع ..

ونحن أمام فيلم بطله غائب . لأننا نرى نادية الشريف جثة هامدة من البداية .. ولكنها تظل رغم ذلك الشخصية الرئيسية التى نظل نحوم حولها طوال الفيلم .. رغم أن «مساحة» ظهورها على الشاشة قد تكون أقل من بعض الشخصيات الثانوية الأخرى.. ومفتاح اللغز بالنسبة لنا هو كالعادة : المحقق .. فهو يأخذنا طوال الفيلم من مكان الى آخر ومن شاهد الى آخر لنسمع مزيدا من الحقائق والتفصيلات يقدمها السيناريو بأسلوب «الFLASH باك» أو العودة الى الماضى.. واستخدام الفلاش هنا استخدام مركب.. بمعنى أن كل فلاش يؤدى الى آخر أبعد زمنيا بحيث تختلط مستويات الزمن وتتداخل حتى تكتمل الصورة النهائية فى تسلسلها الزمنى الصحيح من

مجموع الحكايات أو «الفلاشات» التي يتبادل السيناريو القطع بينها وبين الحاضر وهو بحث المحقق الدائم وكالعادة فى أفلام التحقيق نسمع الواقعة الواحدة ونشاهدها أكثر من مرة حسب وجهة نظر راويها .. وكالعادة - مثل «راشومون» كيوساوا ولكل حقيقته لبيرانديلو فان ملامح الواقعة الواحد تتغير من رواية إلى أخرى وتكتمل تفاصيلها دائما بنمو عملية السرد (عبده الطباخ يروى واقعة تقبيل الدكتور فريد لصديقته اعتماد فى الحمام.. بينما ترويها اعتماد نفسها بدون التقبيل.. وفريد يروى متابعتها لنادية وهى تصعد مع مدير التحرير الى شقة خاصة لتخونه معه فيها .. بينما يتضح من رواية مدير التحرير انهما التقيا فى الشقة ببعض الزملاء) أما خناقة نادية القتيلة نفسها مع جيرانها بسبب القوطى التى سبقت موتها فاننا نتابعها أكثر من مرة من بداية الفيلم حتى تكتمل تفاصيلها فى نهايته فنكتشف أن نادية ماتت بهبوط فى القلب وبلا أى جريمة فردية .. ولكن بجريمة أخرى «جماعية» ..

فما هى الجريمة الحقيقية التى قتلت نادية الشريف ؟ ومن الذى قتلها ؟

● يشير الفيلم الى «المسرح العام» أو الكبير للجريمة منذ أول لقطاته التى نرى فيها شوارع القاهرة.. وينتهى بنفس التأكيد بقطات عامة للقاهرة.
فنادية الشريف ماتت فى القاهرة .. ولكن ليس هذا مجرد موقع جغرافى .. فالقاهرة قتلت نادية الشريف ..

وكل ما يحدث بعد ذلك يرسم صورة واضحة لوضع اجتماعى محدد فى ظروف تاريخية محددة .. ونحن من البداية أمام مجموعة من الأحداث والشخصيات ترسم تفاصيل صورة عامة .. بل أن بعض ملامح هذه الصورة تكتمل من خلال «الأقوال» التى نسمعها من حين لآخر .. فى التحقيق المبدئى الذى يجريه المحقق بمجرد وصوله الى شقة القتيلة تشير شهادات جيرانها الى سوء سلوكها .. ويقول بواب العمارة عندما ضاقت حوله الأسئلة :

- لولا المعاش ماكتش حطيت رجلى فى المخزوية دى !

أما جاراها مدبولى أفندى وهو نمط للإنسان المفلق على نفسه والأقرب الى الجبن والذى يمكن أن نسمع منه دائما أن أفضل وسائل مواجهة الواقع هى أن «تمشى جنب الحيط !» فهو يصاب بالزعب هو وزوجته السيدة حميدة وهى نموذج آخر لسيدة بيت مصرية «فى حالها» .. رغم أنها تقيم من نفسها رقبيا أخلاقيا على سلوك الآخرين.. فالغريب أن مثل هذين النموذجين الشديدين المصرية يؤمنان بالسلبية الكاملة بالنسبة للواقع خارج حدود شقتهما الى حد الاكتفاء بالفرجة على كل ما يمكن أن يجرى بالبلد كله .. فيما عدا مراقبة «أخلاق» الآخرين.. فهما يشكلان جهاز رقابة تلقائى على السلوك الأخلاقى فقط للجيران بحيث يقدمان تقريراً وأغيا عن سلوك القتيلة المشين من وجهة نظرهما «كل ليلة والثانية تلم شوية نسوان وشوية رجاله ويقولوا أدبهم!» وهو حكم أخلاقى متخلف على مجرد السهرات البريئة التى كانت تقيمها القتيلة فى بيتها

لأصدقائها .. ولكنه حكم مرتبط بالنظرة الأخلاقية الشديدة الانغلاق والتزمّت للطبقة الوسطى الصغيرة.. والسيدة حميدة تحكى للمحقق أنها رأت جارتها ذات ليلة «راجعة سكرانة ويتخطى والواد التلميذ وأخذها في حضنه» .. ومع ذلك ورغم هذه الشجاعة في تقييم أخلاق الآخرين فإن مدبولي أفندي يرتدع عند مجرد مواجهة المحقق.. فهو ممثل «الحكومة» في نظره.. وعصاه تقع منه في رد فعل عفوى ناشئ عن رعبه .. وعندما يسأله المحقق :

– ما كنتش عايز نتكلم فيه ؟

يقول مدبولي : أصل يا بيه الأيام دي الجين سيد الأخلاق !
وتكون هذه العبارة التي قد نقال بشكل كوميدى.. كافية لالقاء الضوء على مناخ كامل سيطر على مثل هذا المدبولي أفندي المرعوب دائما ومن أى شيء ..
أما عبده الطباخ فهو انسان آخر مطحون الى حد الرعب هو أيضا .. ولكن عباراته تحمل أحيانا كثيرا من الحكمة. فعندما يسأله المحقق هل كانت القتيلة تستخدمه «لأغراض أخرى» ينفي بشدة وقد اكتشف بذكائه الغريزي أن المحقق لابد يقصد شيئا مشينا «أصل الناس بتقول أغراض أخرى وفئات أخرى ويبقى قصدهم وحش ! » «وعنما يسأله المحقق عن دليل على براءته يقول متحسرا هذه العبارة البليغة : «هو البنى آدم لما يكون نفسيف محتاج يثبت نضافته فى الزمن ده ؟! ».

ثم يحكى واقعة احتكاك نادبة الشريف بالمصور الأجنبي الذى رآته يصور أطفالا بؤساء أمام مسجد السيدة زينب .. ثم اصطدامها بمخبر بوليس حاول تفريق الأطفال بضربهم.. واتهام المخبر لها بمنعه من أداء «وظيفته الرسمية».. ويعلق عم عبده الطباخ الساذج ولكن الذى يتحدث بلسان كاتب السيناريو :

– كانوا عايزين يدخلوا الموضوع فى السياسة عشان يودها فى داهية !
فأى احتكاك بالسياسة يؤدى بالضرورة الى «داهية» لن يجرؤ على الاقدام عليه .. وهذا معنى مركب.. بمعنى أنه احساس خائف وراسخ لدى عبده الطباخ باعتباره نموذجا للرجل العادى..
واشارة ذكية من كاتبى الفيلم فى نفس الوقت .. الذين يلتقطان هذا الخيط ليستخلصا منه دلالات أكثر .. فالمحقق يحاول توريث الطباخ بدهاء :

– أفهم من كده أنك بتعترض على سلطة البوليس يا عم عبده ؟
فيقول الرجل المسكين برعب وقد أحس بأنه حوصر :

– أنا مقلتش ان البوليس هو الذى غلطان .. انما أمثال المخبر ده الذى ملهشم دين ..
وهو نموذج للاستخدام الذكى للحوار أراد الفيلم من خلاله أن «يضرب ويلاقي» كما يقول التعبير العامى.. ويحيث يصبح هناك تطابق منطقي بين كلام الشخصية وما أراد مؤلفا الفيلم قوله فى وقت واحد . بل انهما يستمران فى استخدام كل امكانيات المشهد الحوارية عندما

يجعلان الطباخ يقول للمحقق :

- عارف حلينا الموضوع ازاي .. خذت الخبز على جنب واديت قرشين !
وفى كلام الطباخ أيضا ما يلقي ضوما مختلفا على شخصية نادية الشريف غير سلوكها
السئ الذي أكدّه البواب والجيران .. فقد قال انها «كانت دايمًا بتقول انها خايفه .. مرات تقول
من السجن .. ومرات تقول الموت .. » ، «فيه ناس كانوا بيبيجوا يراقبوها ويسألوا عنها من
وراها...».

وتختلط الأمور فى ذهن المحقق نفسه .. فرغم أنه يعرف أن القتيلة كانت صحفية «مقالاتها
تودى السجن» كما قال لزوجته .. إلا أن المسألة يمكن أن تكون مجرد فضيحة أخلاقية بعد أن
اكثرته ثقته فى كل شيء «عد بقى عارف الوسخ من النضيف الأيام دى ؟ » وندرك جانبنا من
أزمة المحقق الخاصة هو الآخر عندما تقول له زوجته التى تجسد نموذج الفتاة الفارغة تماما من
أى اهتمام جدى .

- قلت لك نهاجر من البلد دى ..

فليست هناك حلول لدى هذا النموذج البورجوازي الأجوف سوى الهرب الفردى الجبان ..
ولكن المحقق نفسه شخصية تحمل بنورا أكثر ايجابية ورغبة فى الصمود .. وواضح أن ارتباطه
بزوجته الجميلة هذه لم يكن أبدا ارتباطا فكريا بل هو مجرد ارتباط عاطفى.. ولذا فهو يرفض
أفكارها التى يصفها بانها «أفكار خاوية» رغم شكواه الدائمة لها فى لحظات ضيقة مما يحيط به
.. وتبدأ ملامح «الصورة العامة» تتحدد أكثر أمام المحقق عند مواجهته لنمط آخر شائع هو نمط
نانا صاحبة محل الكوافير .. نموذج لسيده أعمال تدبر عملا ناجحا ولكنها تتستر وراءه لتخفى
نشاطا أكثر اتساعا وخطورة.. وهو نشاط مرتبط بمناخ عام أيضا .. أنها بمجرد علمها بانها
متورطة فى التحقيق تشرع أسلحتها فى وجه المحقق :

- ضرورى تعرف اللواء رأفت أحمد .

وهذا اللواء رأفت أحمد لا نراه أبدا طوال الفيلم وإن كنا نسمع صوته فى التليفون مرة واحدة
.. ولكنه شخصية قوية من شخصيات الفيلم تفرض وجودها المباشر على أحداثه من خلال تهديد
نانا به طول الوقت .. انه مركز قوة خطيرة ترتبط مصالحه بمصالح نانا «واستثماراتها» التجارية
الناجحة والمتعددة .. وهو يمثل واجهة الحماية لعلاقات مادية وأخلاقية من نوع خاص لا يلبث
الفيلم أن يكشفه بوضوح خطوة بعد خطوة.. وهى علاقات تكتسب من القوة والترابط والتستر ما
يجولها الى «نظام» مادى وأخلاقى مدعم ومستقر وواثق من نفسه وقادر على تجاوز مشاكله
باستمرار.. ويسرعة لا تخلف أثرا.. ان نانا التى تدبر عمليات دعارة عن طريق زبونات محلها
تصدم عندما تفاجئها ابنتها الصغيرة بوسى بنزيف مفاجئ يكشف الدكتور فريد زوج نادية أنه
ناتج عن عملية إجهاض .. وكأنها تتصور أن «الازدهار» الجنسى الذى تدبره بنفسها لن يمتد

بحيث يشمل ابنتها.. ويقول الطبيب فريد للأُم نانا :

- بنتك مش أول ولا آخر واحده يا مدام .

- بس يوسى لسه صغيرة يا دكتور ..

- وأصغر من بنتك كثير .. أسألينى أنا !

ولكن كل هذه شخصيات فرعية .. فماذا عن الشخصية الرئيسية نفسها .. نادية الشريف التى كان لابد أن تموت نتيجة لهذا كله ؟

زوجها الدكتور فريد يحكى قصة تعرفه بها لأول مرة منذ نحو خمسة عشر عاما . عندما كانت الأشياء بريئة مازالت .. هو وهى معا .. كان هو مديرا لمستشفى أم المصريين وهى صحفية جاءت لتكتب تحقيقا عن المستشفى .. ويقدم الفيلم مشهدا أقرب الى الطابع التسجيلي لزحام المرضى الفقراء أمام زجاجات دواء وهى بالطبع لا يشفى شيئا أبدا .. ومع ذلك فالمرض القليل ينهرهم مطالباً «بالنظام» !

وتقول نادية الشريف الصحفية التى تبو حتى الآن مجرد «انسانية» النزعة :

- معاملة غير انسانية يا دكتور ..

ومن موقع الرفض لكل ما يدور يقول لها الدكتور :

- المرضى جهلة ما يعرفوش النظام .. والمرضىين أجهل !

وتتذكر نادية قصة عن هذا النظام «الظريف» الذى يطلبه هؤلاء «البكوات» من الفقراء وحدهم فى مجتمع يتسم كله بفوضى مخيفة وتختلف مربع .. زمان كان الملك فؤاد يذهب الى النيا كل سنة ومعه مطرب أو مطربة ويقام المأدب للفلاحين .. و «كل واحد يدور على حته لحمة والعساكر يضربوهم عشان يحافظوا على النظام .. تمام زى النظام اللى أنت علوزه».

وتقدم الكاميرا فى المشهد التسجيلي لفناء المستشفى مناظر شديدة الصدق للمرضى والذباب على وجوه الأطفال والفلاح الذى ياكل على الأرض مع زوجته .. وعندما يلعب الكاميرا - كاميرا الفيلم التى تمثل كاميرا المصور الصحفي ينظر لها نظرة متوجسة وبحسه إلتقائى الخائف يطوى لفافة الطعام وكأنه ضبط متلبسا بجريمة .. فهذا فيلم عن الضوف الذى يقتل حتى احتياجاتنا الطبيعية ..

ويقول الطبيب مدير المستشفى للصحفية : مستعد أكلك عن السرقة والاهمال والروتين والاستهانة بالمرضى الفقراء .. عشان المريض يدخل المستشفى تبقى مشكلة .. وعشان يخرج منها حاجة أصعب حتى لو كان ميت .. بس الرقابة فى الجرنال تسمح لك بنشر الكلام ده ؟ ..

وتسأله ببورها : مش خايف على الكرسي ؟

فيقدم حله الهروبيى هو الآخر الذى يطلب النجاة على حساب كل شئ :

- أنا ان كان على مش عايز أقعد فى البلد دى ..

ويكون هذا المشهد من أقوى مشاهد الفيلم الذى يكتسب قيمته الأولى ليس من مستواه السينمائى الجيد فقط وإنما من اقتحامه بشجاعة لواقعنا ونقد بعض صور معاناتنا الحقيقية .. الأمر الذى يقترب بالفيلم من السينما السياسية بشكل أو بآخر لأنه يقدم تحليلًا لواقع اجتماعى فى مرحلة تاريخية يقدر ما تسمح به ظروف السينما المصرية الآن ويقدر ما تسمح به قدرات صانعى الفيلم ورؤيتهم الاجتماعية فى نفس الوقت .. وهو نوع السينما المصرية الجديدة المطلوبة الآن بالتحديد وبالضرورة .. وفى لحظة المواجهة الشجاعة للواقع من أجل تجاوزه ..

وعندما يحكى فريد للمحقق عن تطور علاقته بنادية الشريف بعد ذلك نكتشف جوانب أخرى من شخصيته تؤكد موت حتى البنور القليلة للرفض التى كان يحملها وهو ما زال مديراً للمستشفى يراقب الفوضى والرشوة وإهمال المرضى الفقراء فلا يرضى عن هذا كله ولكنه لا يصنع شيئاً لمقاومتها إلا مجرد رغبته فى الهجرة هو أيضاً .. وتعاطفه الفكرى مع الصحفية لا يلبث أن يتحول الى قصة شخصية .. فهو يتزوجها ليقعا بعد ذلك فى التناقض اليومى بين مثالياتها المرتبطة بالقضايا العامة وطموحه هو البورجوازى الذى ينقله فوراً الى صفوف «الطبقة الجديدة» التى تستفيد من مركزها الاجتماعى والمهنى ومن علاقاتها الخاصة أيضاً .. فالجملة العابرة التى نسمعها فى حكايته عن ليلة أن كانا مدعوين الى حفلة فى سفارة الكويت .. والثى ترفض نادية مصاحبتها إليها .. تؤكد نوع اهتمامات فريد المتسلقة .. بينما تفضل نادية الذهاب مع مدير التحرير للقاء مجموعة من أصدقائهما فى شقة فوق السطوح .. كما أننا نفهم أيضاً تحول فريد الى شخصية «صاعدة» بالمتطويع السائد من نوعية ضيوفه فى الحفلة التى يقيمها فى حديقة بيته الفخمة .. وهم ضيوف من بعض البلاد العربية تربطهم بفريد مصالح واضحة بحيث يطلب أن تجاملهم زوجته الجديدة اعتماداً التى تزوجها بعد طلاقه من نادية .. والتى كانت على علاقة سابقة معه واستطاعت أن تخطفه من زوجته .. ثم نفهم أيضاً أن علاقته بنانا صاحبة محل الكوافير قد توثقت حتى أصبحت أكبر مورد لعمليات الأجهزة فى عيادته .. ويكشف يوسف نانا فى بوليس الآداب عن نشاط ضخم .. فهى تمارس الدعارة السرية وتهريب العملة وإدارة الأماكن المشبوهة والاتصال بالجهات الأجنبية .. ومع ذلك فلم يقبض عليها بسبب «وسايطها» وعلاقاتها القوية التى تجعل «ظهرها محمى» .. محمى أوى الظاهر .. أما مساعد المحقق فلا يلبث أن يضع الفيلم على لسانه فى نفس اللحظة ملاحظة ذكية عندما يقرأ فى إحدى الصحف «عمارة ارتفعها ١٦ طابقاً تسقط على سكانها» فيقطع بسخرية رابطاً بين سقوط العمارة ودعارة نانا وموت نادية الشريف بهبوط فى القلب كما يقول تقرير الطبيب الشرعى :

– لازم العمارة كان عندها هبوط فى القلب برضه ! ..

وجتى هذه اللحظة لا تكون شخصية نادية الشريف واضحة تماماً .. فمن هى نادية الشريف بالضبط ؟ .. ولماذا يضاف عليها الفيلم هذا الغموض وهذه الأهمية فى نفس الوقت بحيث تصبح

محورا لكل الأحداث والشخصيات الأخرى مع أنها أقلهم ظهورا لنا ؟ أنها تبدو رغم ذلك شخصية ذات قيمة خاصة.. واقعة معرفتها مع المخبر الذى ضرب الأطفال أمام السيدة زينب .. واحتجاجها على أوضاع المستشفى.. ورفضها مسيطرة زوجها فى علاقاته الجديدة.. كلها تؤكد شيئا نبيلارافضا فى أعماقها.. وربما بحكم وظيفتها أيضا كصحفية قاهرة على كتابة مقالات «تودى السجن» كما قال المحقق لزوجته .. فمن هى نادية الشريف هذه ؟ هل هى زعيمة وطنية .. أم مناضلة ثورية .. أم مجرد حاملة رومانتيكية ؟ .. الواقع أن فيها أشياء من هذا كله .. فالسيناريو لم يحدد ملامحها تماما .. فنحن نفهم من جماع ما نسمعه عنها - وما نراه بالتالى فى مشاهد «الفلش باك» - انها مجرد شخصية رافضة .. ولكن الأشياء التى ترفضها تبدو أشياء من السطح : رفض ضرب المخبر للأطفال وتصوير الأجنبي لهم .. رفض معاملة المرضى معاملة سيئة .. ولكن هذا كله قد ينبعث من مجرد الإحساس «الانسانى» وليس من «الفكر» أو «العقيدة» الواضحة والمحددة .. وهى فى أحسن حالاتها قد تكون شخصية وطنية .. ولكنها ليست «ثورية».. ربما لأن الفيلم لم يكن يستطيع أن يحدد ملامحها أكثر .. فاكتمى بمجرد «الرفض» و«التمرد» وجعلها نقيضا لكثير من الأوضاع والقيم السائدة .. ومن هنا فليس لنادية الشريف «انتماء» واضح إلا لمرجد ما هو وطنى وإنسانى وصالح.. وهذا كله لا يكفى بالطبع لتصحيح شخصية ثورية.. بل ان تكوين نادية الشريف البورجوازي واضح تماما.. فكريا واقتصاديا معا.. وليس هذا ذنبها بالطبع ما دامت هذه هى أصولها الطبقية.. فهى تناضل من مقاعد البورجوازية وتحاول أحيانا أن ترفض بعض قواعد اللعبة التى وجدت نفسها جزءا منها .. بدليل اختيارها للدكتور فريد زوجا لها وهى التى لمست من البداية رغبته فى الصعود الاجتماعى.. وهجرتها لعملها الصحفى بعد الزواج وهو ما لا يمكن أن تفعله شخصية تحمل فكرا ثوريا وتؤمن بضرورة أن تلعب دورا ايجابيا فى العمل من أجل التغيير الاجتماعى.. ورغم أننا يمكن أن نعجب بمحاولتها للارتباط بالفلاحين من حيث تصميم ديكور شقتها التى أقامت فيها بعد طلاقها من فريد مستعينة فيها ببعض الملامح الريفية.. إلا أن هذا يمكن أن يبقى مجرد «نزوة ديكور» ما لم نعرف شيئا عن فكر نادية الشريف حتى لو وجد مساعد المحقق على مكتبها فى بداية الفيلم فيلما به صور «لفلاحين وترع وجاموس».. فنحن لم نسمع نادية الشريف تتحدث بما يكفى عن معتقداتها .. كما لا نستطيع أن نغفر لها تلك الفترة التى هجرت فيها الصحافة بعد الزواج وأصبحت «ست بيت».. أما سلوكها العملى الذى قد يغنى عن حديثها عن فكرها السياسى والاجتماعى.. فهو سلوك مثالى نبيل ووطنى وليس أكثر .. حتى اشتراكها فى توزيع المنشورات قبل الثورة وسجنها ثم اشتراكها فى مظاهرات ٦٨ وحبسها مرة أخرى عمل يمكن أن يكون تلقائيا شاركها فيه عناصر وطنية من جبهة واسعة تضم اليمين واليسار معا . بحيث لا نستطيع أن نجرم بأن نادية الشريف من اليسار .. وهذا ما يمكن أن يبينها كشخصية غير محددة

الانتماء السياسى والاجتماعى تماما .. ولعل السبب فى ذلك أن الفيلم يدور فى فترة ما بعد النكسة وهى فترة ضياع سياسى وفكرى وفقدان رؤية وعجز عن «الفعّل» حتى بالنسبة للعناصر الثورية نفسها .. أو لعل هذا أقصى ما كان يوسع الفيلم أن يقوله ..

● ويحدد الفيلم ماضى نادبة الشريف الوطنى منذ اشتراكها فى العمل السرى قبل الثورة وبالتحديد عقب حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ .. ونحس أن هذه المرحلة ليست منقطعة الصلة تماما بالحاضر .. ونسمع صوت مدير التحرير يقول عن تلك الفترة : «الناس كانوا نايمين فى الوقت ده نوم طويل - ونرى صورة للمقابر وكان الناس كانوا موتى وليسوا نياما - الحكم هو اللى كان منيهم ومانع أى معلومات توصلهم .. طبعا كان خايف لأن الناس هى اللى ممكن تقوم وتعمل ثورة...».

ونرى نادبة وسط خلية ثورية - بالمفهوم الثورى لتلك الفترة - تشترك فى طبع المنشورات .. وتقول نادبة الشريف بمنطق الفتاة البورجوازية :

- أول مرة أعرف أن مصر فيها ناس ساكتين فى الترب ..

ويقول لها مدير التحرير بشكل ميلودرامى مباشر وواضح الافتعال :

- عمرك مشيتى فى الطين حافية ؟ عمرك أكلتى مش بوده وحمدتى ربنا ؟ دخلتى مستشفى ورومكى رمية الكلاب ؟ متبقيش عرفتى مصر ؟

وهو كلام ساذج وغير مطلوب .. أولا لأن هذه ليست مصر بالنسبة لثائر اجتماعى .. فهناك ما هو أبشع.. ومع ذلك فليس هذه مبررات كافية للثورة لأنها مجرد القشور الخارجية لواقع اجتماعى سئ.. فى جوهره وليس فى مجرد قشوره .. وثانيا فان اللهجة الميلودرامية التى يلقي بها الممثل هذه العبارة تحول هذه التساؤلات الى «اكتشافات» تسمعها نادبة الشريف لأول مرة وكأنها سائحة.. مع أن المفروض أن تكون هذه بديهيات الواقع الاجتماعى الذى لابد أن تكون قد درسته تماما قبل أن تتخبط فى العمل السرى عام ٥٢..

والواقع أن المشهد التالى كله هو أردأ مشاهد الفيلم لأنه يحول هؤلاء الثوار الى مجرد مغامرين يوزعون المنشورات ويدخلون فى مطاردة بوليسية يموت فيها أحدهم وكأن المخرج أراد أن يرفع به درجة حرارة الفيلم بشئ من «الحركة» لم يكن فى حاجة إليها حيث أن المضمون النهائى للفيلم كان قويا بما يكفى وشديد التشويق والإقناع حتى على المستوى التجارى..

ويقول مدير التحرير أيضا عن سهرته مع نادبة ليلة رأس السنة عام ٦٨ :

- الناس كانت يتحتفل برأس السنة والبلد كلها مزأططة .. زى ما تكون يتحتفل بمرور ست أشهر على النكسة !

وعندما يصعدان الى الشقة التى يلتقيان فيها بمجموعة من زملائهما نفاجا بمطرب يغنى عن موت جيفارا .. فقد جاء وقت كنا فى حاجة الى بطل نيكى حتى لو لم يكن بطلنا الخاص.. وتصيح

نادية في المطرب :

- سيد .. تتكرر العياط اللي بتعمله ده ممكن يحل المشكلة ؟

ويقول المطرب حائرا : أنا مستعد أكسر العود وأضرب رأسى فى الحيط كمان لو كان ده
حيطلع اليهود من البلد ..
أنه جزء من حيرتنا جميعا رغم أن الوسيلة الوحيدة لخراج العدو واضحة تماما وهى طرده
بالسلاح ..

ويعلق مدير التحرير على هذا الموقف بقوله أن نادية تهورت فى ردها على المطرب «نتيجة
للقرق والظروف اللي عايشينها .. واللى زينا عمره قصير فى البلد دى حقيقى» .. فها هو سبب
آخر للموت فوق الأسباب الأخرى.. أنه الموت من العجز .. وهو موت أسوأ كثيرا من الموت فى
معركة حتمية لابد منها لانتقاذ نادية الشريف من الموت بلا ثمن ..

ونعرف من سامح كريم الفنان الشاب الذى صادفته ناديا فى أيامها الأخيرة واقعة اشتراكها
فى مظاهرات ٦٨ وفى مشهد الزنزانة التى حبست فيها مع الآخرين وهو مشهد ردى آخر
ومفتعل يغنى المحبوسون معا أغنية «فات الكثير يا بلدنا» وهى إحدى الأغنيات التى راجت بعد
النكسة عندما غنتها فرقة شعبية من مهجرى السويس .. وتتميز ناديا وسط الزنزانة بفستانها
الأحمر وتهتف فى عسكري يشرب الشاي :

- غنى معانا بدل ما أنت قاعد تشرب شاي.. غنى ماتخافش من البدة اللي أنت لابسها ..
أنها تحاول أن تصل الى «المواطن» داخل الشرطى وهو ما لا يمكن أن يحدث بسهولة..
ويكسر الفيلم حدة المشهد حينما ينقلنا الى الزنزانة المقابلة حيث وضع فلاح وزوجته تدعوه ناديا
للفناء معهم فيحكى قصة خفيفة الدم تكشف جزءا من الخلفية الاجتماعية لما يحدث وتحدد العلاقة
الجدلية بين ما يحدث فى الزنزانتين المتقابلتين :

- المعاش فى بلدنا وحشه .. جيت مصر أبيع كرافتات .. عكشونى.. وقال أنه .. عايزين
يرجعونى بلدى..

ويجى زوجها فريد ليفرج عنها بشهادة مرضية مزيفة طبعاً .. ويقول ضابط البوليس مشيرا
للمحبوسين :

- معزورين وبلعوا الطعم .. فيه ناس دبروا المظاهرات دى عشان يمصوا غيظ الناس من
الهزيمة اللي حصلت.. زى ما بيعملوا بالكورة.. الناس تهبب شوية وكان الله يحب المحسنين ..
وهى عبارة خاطلة جدا تاريخيا حيث لم تكن هذه بالفعل أسباب مظاهرات ٦٨ التى قامت بعد
اعلان أحكام الطيران كما هو معروف .. ثم أن بها كثيرا من الخلط فى التشبيه بين الكرة
والمظاهرات حيث لا يوجد أى شبه ..

وعلى الجانب الآخر .. فى بيت نانا.. تمارس الدمار الجماعية أمام شاشة تعرض فيلما

جنسيا .. ويقتحم البوليس «قلعة المتعة» ويقبض على الجميع بما فيهم نانا التي لم تكن تتصور أبدا أنها أيضا يمكن القبض عليها .. فتصبح في صابط البوليس ببجاجة :

- هي دى الحرية اللي بتقولوا عليها ؟

لقد كان هذا مفهوما «عمليا» جدا للحرية لم تكن تتصور خدشه ! وسرعان ما تتدخل الشخصية الأسطورية التي كانت تهدد بها دائما : رأفت بك أحمد.. الذى لا يلبث أن يطل برأسه ما دام انتهك «الحرية» وصل الى هذا الحد.. فيتصل بالمحقق ويطلب منه حفظ قضية نادية الشريف ثم يلوح له بالتهديد : «غلطة زى دى ممكن تهددك فى مستقبلك...» ويغلق السماعة بعد هذا الانذار فى وجه المحقق !

وتكون هذه أول مواجهة حقيقية للمحقق الشاب الذى ما زال يؤمن بالحد الأدنى من المثاليات .. مع مركز قوة غامض ومتسلط .. وهو يحاول حتى آخر رمق أن يصمد وأن لا يتراجع :

- البلد مليانة بوظلان ومش لازم نسكت ..

وبينما يؤكد له مساعده «أن القانون نفسه متفصل عشان يحمى اللي فوق» تخرج نانا من الحبس طليقة وهى تتعده : «تم الافراج عنى لعدم ثبوت الأدلة..» ثم تضيف وكأنها تذكره بمركز القوة الذى رفض الانصياع له من البداية : «على فكرة رأفت بيه أحمد يبسلم عليك...»

وتكون هذه هى النهاية تماما بالنسبة للمحقق الذى يدركه العجز الكامل.. وفى مشهد رائع يحقق فيه المخرج سيطرته الكاملة على توصيل مضمونه القوى ببلاغه سينمائية كاملة.. يسود الصمت والإيقاع الثقيل .. ويضع مساعد المحقق وجهه فى الجريدة :

- نقرأ أخبار الوفيات أحسن يا عم ..

بينما يبهت المحقق نفسه قليلاً ثم يتسأل :

- بالذمة لوحد فيكو مطرحى يعمل ايه ؟ .. يضحك .. والا يلطم .. والا ينتحر أحسن ؟ ويكرر

مساعده مرة أخرى : القانون بيحمى اللي فوق بس ..

فتنفجر ثورة المحقق لأول مرة ويضرب المكتب بعجز كامل صارخا صرخة هى صرخة القليم كله : غلط .. غلط .. غلط !

وفى البيت يقول لزوجته وهو مهزوم تماما : أنا عرفت دلوقتي بس ليه احنا اتهزمتا سنة ٦٧ .. فلم تكن هزيمتنا فى ٦٧ هزيمة عسكرية أساسا.. بل هزيمة مناخ اجتماعى وأخلاقي كامل ! وتجيء تعليقات المحقق الساخرة بعد ذلك كالبكاء وهو يعلق على مشروعات زوجته للمستقبل :

- احنا نفتح محل لحمه رأس أحسن .. ياريتنى حفظت القضية واستريحت !

● ان موت نادية الشريف لئن هو موت طبيعى جدا.. بل موت حتمى.. تكتمل أسبابه تماما عندما نسمع تفاصيل لحظاتها الأخيرة ونحن فى الطريق الى بنسبون صديقتها سعاد فى القلعة التى نسمع معها نشيد سيد درويش : «قوم يا مصرى مصر دايميا بتناديك...» وتقدم سعاد

معلوماتها عن موت نادية :

- جماعة من أصحابها انقبض عليهم قبل ما تموت بيومين.. حسبت انهم يبراقبونها.. وأنت عارف عقبتهم من السجن والتعذيب.. ماتقدرش تعرف الشعور اللى بيحس بيه البنى آدم فى لحظة زى دى .. بيتنى الموت عشان يخلص ..

وفى الفصل الأخير من حياة نادية الشريف يبلغ الحصار ذروته حولها بعد أن فقدت كل شئ : الزوج والابنة والأصدقاء جميعا .. ثم اليأس الكامل من القدرة على صنع شئ .. واحساسها بالمطاردة والمراقبة وانتظار لحظة أن يدخل «زائر الفجر» الذى يختار هذه اللحظة دائما - كالوت - ليأخذ الحرية .. يبق التليفون .. ولا يرد عليها أحد :

- بيراقبوني يا سعاد .. انها تحس انها مطلوبة ثانيا مثل أصدقائها .. ويقول سعاد :

- لو كانوا عاوزين يقبضوا عليكى كانوا قبضوا عليكى معاهم ..

- انتى ماتعرفيش طريققتهم.. عايزين يخلونى أنهار عشان أما يقبضوا على يلاقونى خلصت .. تبقى مهمتهم أسهل..

وفى نزهة فى شارع صلاح سالم ليلا مع سعاد يتقدم منها أحد زوار الفجر لتشعل له سيجارته .. «ده مخبر.. مابيصحوش إلا فى الفجر .. دايمًا يقبضوا على الناس فى الفجر ..»
وتنهار نادية الشريف تماما وتبكي : أنا مش خائفة من الموت يا سعاد .. أنا بس خائفة بيجي بدرى قبل ما أشوف اللى نفسى فيه.. يا خسارتك يا مصر .. مصر أنظلمت يا سعاد ..

وعندما تعود الى البيت تجد النور مضاء والمحتويات مبعثرة .. « جم فتشوا الشقة واحنا مش موجودين.. بيدوروا على أوراق أو منشورات » .. وفى تلك اللحظة بالتحديد يهجم عليها قط الجيران ليخدش وجهها ويديها وكأنما ليجهز عليها تماما .. أن القط هنا معادل مآدى للرعب.. إنه الحيوان الذى يمكن أن يغدر بك فجأة ويخدشك بمخالبه.. ولقد سمعت نادية مواء القط عندما رأت زميلها فى توزيع المنشورات عام ٥٢ يموت أمامها برصاص البوليس .. وكان هجومه عليها الآن فى لحظة النهاية سببا آخر للتعجيل بتوقف قلبها المرهق .. لأنها كانت ميتة بالفعل قبل ذلك .. هل قتلها القط ؟ هل قتلها المخبر زائر الفجر .. ؟ هل قتلها الرعب وانتظار النهاية .. هل قتلها الاحباء والانهيار والعجز والصمت ؟ هل قتلها فريد ونانا ورأفت أحمد .. ؟ لقد قتلها هؤلاء جميعا .. لأن نادية الشريف كان مطلوبا أن تموت !

● الإخراج مملوح شكرى

٢٣ سنة . خريج معهد السينما أول دفعة (١٩٦٢) قسم الإخراج بترتيب الثانى وتقدير جيد جدا . أول أفلامه القصيرة «شوق زهران» عن قصيدة صلاح عبد الصبور بالألوان عام ٦٧ . أخرج الجزء الثالث «من القاهرة» من فيلم «٢ وجوه للحب» عام ٦٨ الذى كتب قصصه الثلاث . فيلمه الروائى الأول «الوادي الأصفر» عام ٦٩ الذى عرض بعد فيلمه الثانى «أوهام الحب» عام ٧٠ .

عمل أثناء الدراسة وبعد تخرجه من المعهد مساعدا لـيوسف شاهين فى فيلم «صلاح الدين» ومع حسين كمال فى «المستحيل» وفى بعض أفلام عباس كامل وحلمى حليم وفطين عبد الوهاب وحسن رضا .

حقوق الفيلمان الأولان لممنوح شكرى «الودى الأصغر» و«أوهام الحب» فشلا نزيها لا ينكره ممنوح شكرى نفسه .. فقد صمم على كتابة القصة والسيناريو والحوار بنفسه .. ولم يستطع فى «الودى الأصغر» أن يقدم علاجا واضحا للمشكلة تحول المجتمع البدوى المتخلف الى مجتمع متحضر.. أما فى «أوهام الحب» فقط سقط فى الحلقة الضيقة لتصوره الخاص للحب والجنس النابع من تجاربه الذاتية التى لم يستطع التخلص من أسارها ليجعل من التجربة الذاتية رؤية شاملة وموضوعية تصل الى الآخرين ..

وقوبل الفيلمان بهجوم كبير من النقاد والجمهور معا كان كافيا لتحطيم أى مخرج جديد تحطىما أبديا .. ولكن ممنوح شكرى والحق يقال احتمل هذه الصدمة القاتلة بشجاعة ومراجعة عاقلة لذات .. وقضى نحو ثلاث سنوات بالغة السوء من التوقف عن العمل والبحث عن الطريق فى نفس الوقت .. وكان فيلمه الثالث «زائر الفجر» بداية جديدة تماما لمخرج شاب بحيث يمكن اعتباره فيلمه الأول .. ولعل ما ساعده على العودة أنه حتى أشد المهاجمين لفيلميه الأولين شهدوا له بأنه مخرج متقدم تكتيكا .. بل لعله من أكثر خريجي معهد السينما استفادة من الدراسة النظرية ومن الخبرة العملية التى اكتسبها من الأفلام التى عمل فيها مساعدا .. بحيث أقر الجميع أن ممنوح شكرى يستوعب الامكانيات الحرفية للسينما جيدا ويجيد توظيفها كلفة .. وقد تأكدت قدراته هذه فى «أوهام الحب» .. ولكن مشكلته كانت دائما فى الموضوعات التى يطرقها .. لأن الشكل الفنى الجيد لا يمكن توظيفه فى فراغ ..

وفى «زائر الفجر» يعود ممنوح شكرى الى تأكيد موهبته الحرفية المتقدمة بالنسبة للمستوى الحرفى للسينما المصرية عموما.. بل أن موهبته هذه تزداد هنا نضجا وتعلقا بالنسبة «لأوهام الحب» .. وهو يشترك فى كتابة السيناريو ويكتب الحوار كاملا ثم يقوم بالإخراج.. فيؤكد قدرته الفائقة فنيا وموضوعيا على تحقيق فيلم جيد .. بل فيلم من أفضل أفلام السينما المصرية فى تاريخها كله .. لا لأنه حقق فيه اقترابا موضوعيا شجاعا من ظروف مصر فيما بعد يونيو ٦٧ كما فصلت فى تحليل الفيلم فقط .. وإنما بقدرته الكاملة كمخرج على تقديم فيلم جيد بالمفهوم السينمائى الخالص.. فهو مخرج يملك أسلوبا واضحا يتمكن فيه من توظيف كل مفردات السينما.. وهو أسلوب رصين يخلو من عيوب المراهقة السينمائية التى تظهر عادة فى أفلام الشبان.. كما يخلو أيضا من عيوبهم الفنية الناتجة عن نقص الخبرة .. أو عن الانبهار بالكاميرا والألوان واختيار الزوايا واستخدام تأثيرات العدسات.. فهو يقدم الفيلم بأسلوب عاقل وباقتصاد كامل فى استخدام امكانيات التعبير السينمائى بالقدر المطلوب فقط لخدمة الموضوع بحيث لا

يطغى الشكل على المضمون كما فى فيلميه السابقين .. وبحيث لا يخفى حسه السينمائى المرفف وقدرته على تحريك الكاميرا والشخصيات بحيث تبدو قريبة من بعضها وتحتفظ بعلاقاتها الجدلية دائماً .. فهو يتعامل مع شخصيات فى حالة بحث أو تحقيق .. والوضوح مطلوب ومن هنا فهو يستخدم العسة الواسعة (٢٨مم) فى الغالب لاستيعاب المكان كله حيث أن أغلب اللقطات عامة والشخصيات فى الكادر كثيرة والمنظور كبير.. ولم يستخدم المخرج الزوم ولا العدسة الطويلة (التليفوتو) مرة واحدة لكى لا يختزل الخلفية ويعزلها عن الممثل .. بعكس ما قطعه كثيرا فى «أوهام الحب» مثلا .. كما أنه لجأ الى حجم خاص للكادر بالغاء ثقب من ثقبه الأربعة لتصبح ثلاثة فقط باخفاء جزء من أعلى وجزء من أسفل من فتحة الكاميرا لتحقيق كادر جديد بنسب خاصة مريحة أكثر بين «السكوب» و«اليانوراميك» العادى .. وقد أعطاه هذا قدرة على تكويناته التى قد لا تتفق مع الحجم العادى..

واستخدام المخرج للكاميرا استخدام عاقل أيضا بحيث لا يبدو أنها موظفة دراميا وأن كانت موظفة جماليا .. ولكنه يلجأ إليها لاعتقاده أن الألوان يمكن أن تمنح الفيلم طابعا شعاعيا يبتعد به عن الطابع البوليسى.. ولكن الألوان مستخدمة أيضا باقتصاد شديد بحيث يغلب اللون الأبيض على شقة البطلة ليتفق مع شخصيتها المتمسكة بشخصيتها فالأبيض هو لون الجير المصرى.. والألوان تقترب فى مجموعها من ناقضات الأبيض والأسود حيث يساعد الأبيض على إبراز الفواق فى ملابس المحقق : الكحلى والأحمر المحروق والأزرق وهى ألوان قوية تتفق مع دوره فى الفيلم .. بينما ألوان نادية الشريف أبيض أو أسود ولم تأخذ لونا آخر - الأحمر - إلا فى مشهد الزنزانة .. وهذا التركيز فى الألوان يساعد على تأكيد شخصيتها .. أما بالنسبة للملابس الطالاب صالح جارها (سعيد صالح) فهى بنفسجي ومشجر تتفق مع شخصيته الخفيفة.. وملابس نانا المشجرة تغلب عليها الدندشة .

وقد ساعدت الإضاءة بالطبع على تأكيد الطابع اللونى للفيلم باختزال الإضاءة الى تونيات متقاربة .. وبميل الإضاءة فى نهاية الفيلم الى الدكانة للتعبير عن لحظات الحزن ..

● قلت لمذبح شكوى : ما هى فى تصورك أسباب فشل فيلميك السابقين صامت تملك هذه القدرة الكاملة التى أنكها فيلمك الثالث ؟

قال : فشل الفيلم الأول لأنهما لم يكونا صانقين تماما .. فى بداية حياتك كمخرج جديد يكون كل ما تريده هو أن تخرج وترضى الطرف الذى يقدم لك الفرصة دون أن تتنازل كثيرا .. ولكن الذى حدث بالنسبة لى أنى أخرجت.. وتنازلت .. وفى نفس الوقت لم أرض الآخرين .. فى «أوهام الحب» تصورت أن السينما المصرية كسبت «فورم» جديد ولكن على حساب المضمون .. وكان هذا خطأ ناتجا عن ظروف كثيرة محيطة بى وقتها.. وفى «الوادي الأصفر» الذى عرض بعده وأن كان أول أفلامى.. اكتشفت أن السينما ليست مجرد إخراج أو تكتيك .. وأنه لابد أن

يقول الفيلم شيئا صادقا .. رغم أنني حاولت أن أعالج به موضوع انتقال مجتمع من البداوة الى الحضارة.. وما ينشأ عن هذا الانتقال من مساومة فى الأخلاقيات ومن تقاليد جديدة لابد من زرعها فى المجتمع الجديد .. ولكن كيف قيل هذا ؟ هذا هو الخطأ الذى وقعت فيه .. فضلا عن أنى كنت متخلفا فى رؤيتى للواقع .. زائد بالطبع اللهجة البدوية التى لم يفهمها أحد رغم أنى كنت أظن أن الفيلم البدوى يمكن أن يكون فيلما ناجحا .

● ولماذا بدأت بهذا الموضوع الصعب الآن ؟

– فى الواقع أنى لم أكن سأبدأ به .. كنت قد كتبت سيناريو فيلم «النمل الأبيض» ولكن لم يوافق على إنتاجه بعد أن منع التوزيع عرض فيلمى القصير التجريبي الأول «دنشواى».. فلم أوفق فى العثور على منتج لا فى القطاع العام ولا الخاص لأن «النمل الأبيض» لم يكن يقوم على بطل واحد بالمعنى التجارى المألوف بل على قرية تواجه خطرا داهما هو زحف النمل الأبيض الذى ياكل بيوتها.. وكان النمل بالطبع رمزا للاممال الذى تعانى به القرية المصرية ..

● وماذا عن «الفترة الصعبة» التى قضيتها بين عرض فيلميك الأولين وعثورك على فرصة

جديدة ؟

– لقد عرض «أوهام الحب» فى ١٣ يوليو ٧٠.. وبدأت العمل فى «زائر الفجر» فى يوليو ٧٢.. ثم مرت حوالى سنة أخرى قبل عرضه.. أى أن «الفترة الصعبة» التى تتحدث عنها استمرت ثلاث سنوات هى أسوأ أيام حياتى.. ولكنها أفادتني أكثر من أى نجاح زائف يمكن أن أحققه.. فقد جعلتني فشلى هذا أعود الى جنورى أكثر.. بدأت أعمد النظر فى كل شىء.. قراءتى ومعرفتى بالعالم .. ووجدت أن المطلوب هو مواجهة الموقف بـ جاعة والخروج من العقد النفسية ..

● وماذا كان الدرس الكبير الذى خرجت به من هذه المراجعة ؟

– اكتشفت مدى المراهقة السينمائية التى تقع فيها لنا كشبان .. لقد تخرجنا من المعهد على عهد «الاكتشافات» السينمائية التى وصلتنا متأخرة رغم بدئها فى أوروبا عام ٥٩ مع فيلم «على آخر نفس» لجودار.. ولكننا كنا قد بهرتنا فجأة مسألة استخدام العدسات والالوان والابهار الشكلى حتى حسبناها هدفا فى ذاتها.. بينما يجب أن تكون وسيلة للتعبير لا أكثر.. ومن هنا تجدىنى فى «زائر الفجر» اقتصد جدا فى استخدام «الحيل» السينمائية حتى المشروع منها.. فانا لم استخدم الزوم ولا العدسة «التليفوتو» ولا مرة واحدة مثلا .. من فرط حرصى على البعد عن الاغراق فى «الفورم» من جديد .

● رغم أن السؤال نفسه يبدو مرفوضا لأن المفروض أن «زائر الفجر» أصبح عملا مستقلا بذاته حتى أنك وأن المفروض أن «يقوله» الفيلم وليس أنت.. إلا أنى أحب أن أسألك .. ما الذى أردت أن تقوله بهذا الفيلم لو فكرت أن تترجم هذا الى كلمات ؟

– فعلا .. ما أردت أن أقوله .. قاله الفيلم .. وإذا أردت أن أكرره بالكلمات فأتى أستطيع أن

أخصه هكذا : «الانسان عندما يوضع في البؤرة.. وتصبح حريته محاصرة حصارا قاتلا».. وإن كانت بطله الفيلم قد ماتت جسديا فإن الموت النفسى الذى يسبق ذلك أقطع وأقسى ودلالته أقوى.. وإنى أعتقد أن كل مجتمع يضع نظاما خاصا للحفاظ على أمنه.. ولكن عندما تكون المجتمعات فى مرحلة التطور فإن ذلك النظام قد يسمى استغلال حرية الفرد .. وأنه مما يثير الدهشة - وهذا ما ينطبق فى الغالب على كثير من مجتمعات العالم - أن المثاليين وأصحاب النفوس الأبية يمانون من الحصار أكثر من غيرهم.. ربما لأنهم أقوياء.. ربما لأنهم يكرهون الظلم ويحسون به أكثر من غيرهم.. أنهم يسعون الى الرقض واتخاذ المواقف بشكل سريع وحاسم .. وهذا ما يجعلهم فى الغالب عرضة للاضطدام .. والفيلم ككحدث عام يطرح فترة طويلة من حياتنا للنقاش.. أو هو نوع من النقد الذاتى يمارسه الفيلم بالنسبة لتجربتنا الثورية بما فيها من إيجابيات وسلبيات .. وهو ربما يصنع مقارنة بين بطله الفيلم من ناحية وبين ما حولها من ناحية أخرى .

● السيناريو : رفيق الصبان

٤١ سنة . من مواليد دمشق . ليسانس فى الحقوق من جامعة دمشق عام ٥١ . قضى تسع سنوات فى باريس وحصل على دكتوراه فى القانون وشهادات فى المسرح من «الكوميدي فرانسيز» و «مسرح الشعب» حيث مارس العمل ثلاث سنوات كمخرج تحت التمرين . تعرف على الجامعات السينمائية فى باريس من خلال السينماتيك . وتعرف على مخرجى الموجة الجديدة أثناء اعدادهم لأفلامهم الأولى مثل تروفو وشابرول . عاد لسوريا عام ٦٠ حيث طلب منه تأسيس المسرح القومى السورى ثم أخرج له عددا من المسرحيات . عمل مديرا للبرامج وفرقة الدراما فى التلفزيون السورى ومخرجا بها ثم مشرفا على الشئون السينمائية العامة والمهرجانات ودور العرض الخاصة بمؤسسة السينما السورية . وساهم فى تأسيس نادى السينما السورى وبرنامج نادى سينما «الكندى» وهى قاعة فن وتجربة . كان يملك دار عرض خاصة للفن والتجربة ولكنها فشلت تجاريا . مقيم فى القاهرة من عام ٦٨ . أول أعماله السينمائية اشتراكه فى سيناريو وانتاج «زائر الفجر» .

● قلت لرفيق الصبان : واضح أن أسلوب التحقيق فى جريمة قتل الذى استخدمته مع ممنوح شكرى فى سيناريو «زائر الفجر» مستخدم كثيرا فى السينما .. فهل تأثرتما فيه بفيلم بالتحديد ؟ - بالنسبة لى فقد كنت متأثرا بفيلمين بالذات : «المواطن كين» لأورسون ويلز .. و«لورا» لوتو بريمنجر .. وكنت متأثرا بشكل عام بأفلام الأريغينيات وبالذات «بوميرانج» لإلياكازان التى تقدم حياة «المحقق» الخاصة وارتباطها بعمله.. ولكن عندما بدأت فى استخدام نفس الأسلوب فى «زائر الفجر» وجدت الشخصيات حيا من تلقاء نفسها فى جوها المصرى وتقرض نفسها مستقلة عن الأصل ..

• ولكن كيف أحسست بهذا العمق بالواقع المصري وأنت جنيدي عليه الى حد ما باعتبارك

سوريا ؟

- كان معي دائما في كل خطوة وكل كلمة في السيناريو ممدوح شكرى وهو مصرى تماما.. ثم أنى لم أكن أبدا بعيدا عن مصر حتى وأنا في باريس.. وقد زرت القاهرة لأول مرة سنة ٦٧ بعد النكسة بأربعة شهور وأقيمت فيها شهرين .. وعدت اليها في مارس ٦٨ لاستقر فيها.. وكان احساسى بمصر بعد النكسة قويا لأنه كان احساس القادم من «الخارج» .. وهو احساس قوى بمدى الخسارة.. لأن النظرة من الخارج أكثر قدرة على الاكتشاف من النظرة الداخلية.. ثم أن «تيمة» القهر السياسى فى فترة تاريخية ما ليست قاصرة على بلد ما .. ونماذج نادية الشريف كانت موجودة لدينا فى سوريا فى فترة ما فى ملامحها العريضة سواء كرجل أو امرأة .. وهو نموذج القهر الذى ينهار ..

• ولماذا اتجهت للثلاث .. وبهذا الموضوع بالذات ؟

- ليس من أجل «التوعية».. فاست أحب الديماجوجية فى السبينا .. وانما لأن مهمة السينما عندى أن تقدم للمشاهد مشاكل معاصرة من خلال نماذج معاصرة.. والمشكلة الأساسية التى يعانىها الإنسان العربى الآن هى سقوطه واحساسه الدرامى بهذا السقوط ومحاولته اليائسة للنجاة .. أما عن طريق فردى للأسف .. واما عن طريق جماعى.. ونادية الشريف حاولت أن تنجو .. وما يقرئنا منها هو اصرارها على هذه المحاولة رغم شعورنا بعبثها.. وقد يكون هذا هو الإيجابى فى شخصيتها ..

• ولكن لماذا حكمت على محاولة نادية الشريف للنجاة من السقوط بالعبثية ؟

- لأنها شخصية مهادنة رغم كل اخلاصها .. حاولت أن تسير على جبل مشدود .. فهى من وسط بورجوازي وتزوجت رجلا بورجوازيا وعاشرت ناسا بورجوازيين .. ولكنها بعد ذلك أصرت على أن تستمر بخطها الثورى.. وهذا التناقض بين ما تريد وما تفعل هو سبب انهيارها فى رأيى.

• وماذا عن المحقق ؟

- أنه موظف عادى يحصل على ترقية فجأة فى أول الفيلم.. فتدفعه الظروف لأن يكشف أن وراء الماء الهادئ تيارات حارة.. وهذا ما يجعله فى آخر الأمر بيتسم وأثقا أن الكلمة الأخيرة لم تقل بعد .. وبالتالي فإنه يفكر فى تغيير حياته ومعتقداته.. وليس ببعيد أن يفكر فى الالتزام السياسى..

• وما الذى خرج به المحقق - وبالتالى الجمهور - فى النهاية ؟

- لقد انقلبت شخصية المحقق.. وإذا استطاع الجمهور أن يكتشف ما اكتشفه المحقق وأن ينظر نظرة عامة الى مجتمعه .. نظرة فيها شيء من الحكم ومن التقدير .. فان ذلك يعنى الكثير

.. فقد أردت أن يكون المحقق اتسانا عاديا وغير ملتزم لكي يتشارك أكبر جزء من الجمهور معه..
والاكتشاف الذى يصل اليه فى نهاية الفيلم يمكن أن ينعكس على قطاع كبير جدا من الجمهور ..

● التصوير : رمسيس مرزوق

٢٢ سنة . خريج كلية الفنون التطبيقية ثم معهد السينما أول دفعة عام ٦٢ وعين معيدا فى المعهد . حصل على منحة دراسية فى ايطاليا حيث سافر عام ٦٤ وعمل هناك فى خمسة أفلام قصيرة كمساعد مصور وكاميرامان سافر عام ٦٥ الى باريس على نفقته . قضى سنة ونصف للتدريب فى معمل تصوير . أقام معرضا فى «متحف السينما» فى باريس لصوره الفوتوغرافية . اشترك مع عدد من الشباب فى إخراج فيلم قصير ١٦ مللى باسم «دعوة منتصف الليل» ثم باعوا الفيلم وانشأوا شركة «فرامو» لتوزيع الأفلام المصرية وإنتاج الأفلام . عمل فى فرنسا فى ستة أفلام قصيرة للتلفزيون كمدير للتصوير . كان أول مشاريعه للأفلام الطويلة تصوير فيلم «الزلازل» إخراج كوستا جافراس كنتاج مشترك مع مصر . عاد للقاهرة للاتفاق على إنتاجه ولكن معهد السينما تمسك بعودته معيدا به حيث يستقر فى مصر الآن.. صور بعد العودة الأفلام القصيرة «نبضات قلب» و «الحنين» ليوسف فرنسيس و «النيل أرقاق» لهاشم النحاس والفيلم التلفزيونى «لحظات من العمر» لمهدى القاس . ثم ثلاثة أفلام طويلة : «التلاقى» لصبحى شفيق و «زهور بيرة» ليوسف فرنسيس و «زائر الفجر» لممدوح شكرى الذى يحقق فيه مستوى متقدما جدا فى التصوير بالألوان يقترب فيه كثيرا من المصورين العالميين ..

● أعرف أنك اتفقت مع المخرج على الفاء الماكياج تماما بالنسبة لمثل «زائر الفجر» .. لماذا؟
- هناك سببان : أولهما أن الماكياج يفصل بين الممثل والكاميرا .. بمعنى أنه يعطى للممثل احساسا بأنه «يمثل» وأنه غير طبيعى.. ولكن الاحساس «بالهم» يجعله طبيعيا ويقربه من الواقعية فى الأداء ويربطه بالمتفرج .. فهو لا يخاف مثلا لو ضحك من أن يفسد الماكياج .

● والسبب الثانى لالفاء الماكياج ؟

- هذا الكلام قد يغضب الكثيرين .. ولكن ليس عندنا ماكياج فى مصر .. الذى يحدث أنهم يضعون «لطعات» على الوجوه ويستخدمون خامات رديئة ويفهمون أن الماكياج هو أن تضع كميات على الوجه تصنع طبقة ثقيلة.. حتى اذا كان هناك عيب فى الوجه فيمكن اصلاحه بالاضافة .

● وماذا عن استخدامك للإضاءة المنعكسة على «الشماسي» المعروفة فى «البلاج»؟

- فى محاولة لاستخدام بدائل لبعض الأدوات الموجودة فى الخارج وليست موجودة فى مصر لاجداث إضاءة «ديفيوزد» وليست مركزة كما هو سائد فى بلاوهاتنا .. فى أول أفلامى «زهور بيرة» جربت وضع قماش أبيض فوق الديكور يسلط عليه النور لينعكس منه .. ولكن النتيجة أن تكون الإضاءة قوية فى أعلى الديكور ثم تنخفض الى أسفل.. وفى «التلاقى» جربت مزج

الاضاعتين : المنعكسة والساقطة .. وفى «زائر الفجر» استخدمت «الشمسية» المستخدمة فى التصوير الفوتوغرافى فى «البورتية» فى الخارج .. وتساءلت : لماذا لا نستخدمها فى السينما باستخدام أكثر من شمسية ؟ ان الشمسية تشتت الإضاءة وتحول الى مصدر نور فى نفس الوقت اذ أنها تحدد اتجاه النور.. وميزتها أنها تعطى احساسا بنور النهار وهو النور غير المحسوس .. أما فى التصوير الخارجى :مشهد المستشفى فلم أستخدم أى إضاءة رغم التصوير فى الظل.. واكتفيت بضبط مقياس التعريض بدقة.. وقد حاولت المحافظة على شخصية لونية للفيلم لكى لا تنصرف العين للألوان والبهرجة .. ووزعت النور بلا غوامق وفواتح للتركيز دراميا وليس بصريا والبعد عن حرقية التصوير التى يمكن أن تشغل العين .. رغم صعوبة التصوير على ديكور أبيض الذى يمكن أن يعكس كمية ضوء غير مطلوبة .. وتطلب ذلك بالطبع حسابا دقيقا لكميات الضوء المسقط على الديكور بحيث نحصل فقط على القدر المطلوب .

● المناظر : نهاد بهجت

٢٩ سنة . بكالوريوس تجارة إدارة أعمال من جامعة القاهرة . القسم الحر بمعهد ليونارد دافنشى . دراسة ديكور المسرح الجامعة الأمريكية . تنسيق المناظر فى ٦٠ فيلم مصرى طويل . وهندسة الديكور وتنسيق المناظر فى ١٠ أفلام طويلة . معرض فن تشكيلي فى قاعة أخناتون أقامته له وزارة الثقافة عام ٧٢ . جائزة مهرجان بلطيم للأفلام القومية عام ٧١ عن فيلم «أوهام الحب» لمروح شكرى .

يقول نهاد بهجت . طبيعى أن التخلف الفكرى فى الفيلم المصرى عموما لا ينسحب على الموضوع والاخراج فقط بل يشمل كل العناصر الفنية التى تصب فى النهاية فى شريط الفيلم ومنها الديكور .. وكثيرا ما أبحث عن الموضوع الجيد والمخرج الجاد والواعى الذى يحاول أن يرتفع بالعناصر الفنية والموضوعية لفيلمه.. وقد وجدت هذه الفرصة فى هذا الفيلم .. من البداية حاولنا جعل المناظر (الديكور والإكسسوار والألوان) ليست مجرد خلفية للممثلين بل جزءا لا يتجزأ من التكوين الدرامى والنفسى لهم ..

● الشخصية الأساسية نادية الشريف : صحفية وطنية وملتزمة ومتمسكة بمصريتها وبالتالي فلا بد أن ينعكس هذا التفكير على ديكور شقتها التى استقلت بها بعد طلاقها من زوجها .. وعلى قطع الإكسسوار وبوسائل الإضاءة - اضاءة الشقة الواقعية وليس إضاءة المصور - وعلى قطع الأثاث وحاولنا رفض أى «فورم» أجنبى واستلهم كل عناصر الديكور من البيئة المحلية .. أخذنا الأشكال المصرية وحاولنا تطويرها لتصبح مصرية . قمنا بتصنيع أشياء للفيلم بنسب جيدة وبشكل جديد وألوان جديدة . أى محاولة لتقديم جديد للفورم المصرى.. حاولنا أن ننصو «بيتا مصريا لكل المصريين» فى المستقبل.. وهو ما يمكن أن يكون أيضا حلم نادية الشريف نفسها.. فاذا كان لكل بلد طرازها الخاص فلماذا لا يصبح هذا البيت - حتى فيما هو أوسع من حدود

الفيلم - بيتا مصريا فى النهاية ؟

● اللون : قمنا بطلاء جدران ديكور شقة نادية بطريقة «التليس» باليد كما هو متبع فى الريف .. وبحيث لا يخرج عن الألوان المصرية: الأبيض وهو لون الجير . والاخضر . والبنيات بدرجاتها. وتحاشينا اللون الأحمر مثلا . ولأن الفيلم يغلب عليه طابع التحقيق البوليسى فقد حاولنا مع المصور تحديد وسائل الاضائة : أين توضع الأياجورة مثلا.. وحددت هندسة الديكور الجو الغامض الذى يصلح على نحو ما للجو البوليسى ... أما المستوى الأثيق لشقة نادية الذى لفت نظر المحقق حين قال : «دى شقة واحدة غنية مبش صحفية..» فقد جاء الرد عليه من لسان عم عبده الطباخ حين قال إن كل قطع الاكسسوار أشياء رخيصة اشترتها نادية من الريف واستطاعت ترتيبها بنوق خاص. أما الاحساس باتساع الشقة فقد تحقق من ازالة جدران الغرف وفتحها على بعضها وليس لاتساع الديكور نفسه .

● شقة المحقق : الشخصية الثانية . انسان يعيش فترة قلق فى حياته ويبحث بحثا دائما على المستوى العام والخاص معا . فقد ترقى فجأة من معاون نيابة الى وكيل نيابة.. وشقته تبو كائنه يستعد لعملية «عزال» وعدم استقرار . ولذلك سنجد فى شقته أشياء كثيرة مبعثرة وليس فى مكانها . وقد يحاول اعادة ترتيب كل شىء فى نهاية الفيلم عندما يعثر على خيوط الجريمة !

● المونتاج : أحمد متولى

٢٢ سنة . خريج معهد السينما عام ٦٤ . عمل بالتليفزيون حيث قام بمونتاج عدة سهرات و١٨ فيلما قصيرا للسينما والتليفزيون. أول أفلامه الروائية القصصة التى أخرجهامعنوح شكرى فى فيلم «٢ وجوه للحب» . قام بمونتاج ستة أفلام طويلة : «الحاجز» : محمد راضى و «أغنية على المر» لعلى عبد الخالق و «صور ممنوعة» لأشرف فهمى ومحمد عبد العزيز ومذكور ثابت و «ليل وقضببان» لأشرف فهمى و«الظلال فى الجانب الآخر» لغالب شعث و «زائر الفجر» لممدوح شكرى.. فهو مرتبط بمعظم أفلام الشبان فى السنوات الأخيرة. أخرج فيلما تسجيليا قصيرا عن «الزجاج» وعاد الى معهد السينما طالبا فى قسم التصوير . نال جائزة المونتاج فى مهرجان سينما الشباب فى الاسكندرية عام ٦٩ وجائزة مهرجان الأفلام التسجيلية عام ٧٠ عن فيلم «السويس مدينتى» لعلى عبد الخالق وجائزة نفس المهرجان عام ٧٢ عن فيلم «بورسعيد ٧١» لأحمد راشد ..

إذا كانت أفلام التحقيق ذات الطابع البوليسى هى أفلام إيقاع تماما فإن المونتاج فى «زائر الفجر» يحقق عنصرى التدفق والتوتر المطلوبين لبقاء المتفرج مشغولا بعقله الكامل الى تطور القضية المطروحة أمامه . ولكن لأن المونتير هنا يعلم أنه لا يتعامل فى النهاية مع فيلم بوليسى فإنه لا يقع فى خطأ إيقاع الحركة التقليدى - باستثناء مشهد توزيع المنشورات والمطاردة التى يتحمل السيناريو مسؤوليته - فالتشويق لا يأتى فى هذا الفيلم من سرعة القطع أو بناء المشاهد بناء تصعيديا قائما على «الكريشندو» وإنما على «النفس الطويل» الذى يتحقق التصعيد فيه من

تطور القضية نفسها من حدث الى حدث ومن معلومة عن شخصية القتيلة الى معلومة جديدة.. وداخل المشاهد نفسها نلاحظ أن البدايات سريعة والنهايات بطيئة بالنسبة لكل مشهد.. فعناصر المعرفة تكتمل لنا بسرعة لكي نستوعبها في نهاية المشهد على مهل.. وهو نفس ما يقوم عليه الايقاع العام للفيلم الذي يميل في نهايته الى البطء من خلال اللقطات الطويلة.. وخاصة بعد خروج نادية وسعاد من البيت الى طريق صلاح سالم .. حيث تطول اللقطات لتأكيد ثقل الموقف والتمهيد للنهاية الحزينة .

يقول أحمد متولى : «عند بدء عملي في أى فيلم أكون انطباعا مبدئيا عنه.. ولكن أحيانا أجد صعوبة في أن أحب عملي في فيلم فضلا عن أدائي له كواجب.. وهذا الفيلم من الأفلام القليلة جدا التي كان انطباعي عنها من أول وهلة جيدا .. والتي أحببت عملي فيها أيضا الى جانب أدائي له كواجب ! » .

● التمثيل :

ليس هناك الكثير ليقال عن التمثيل في هذا الفيلم سوى أن الموضوع الجيد والمخرج الفاهم لأدواته لا بد أن يخلق تمثيلا جيدا . ويكفي أن كل مجموعة الممثلين : ماجدة الخطيب وعزت العلايلي ويوسف شعبان وزيزي مصطفى ومديحة كامل وشكري سرحان وتحية كارويكا وجلال عيسى ومحمد لطفي وحتى سعيد صالح الذي لعب مشهدا واحدا فذا في تفجير الضحك من لا شيء.. كلهم لعبوا أفضل أنوارهم في حياتهم السينمائية كلها حتى بدأ كل منهم ممثلا جديدا تماما !

البحث عن فضيحة

اعترف أنني ذهبت لمشاهدة هذا الفيلم متشائما أو على الأقل غير متفائل بأنني سأشاهد فيلما جيدا هذه المرة .. واعزوني حيث اني بحكم عملي مضطر لمشاهدة الأفلام كل يوم .. وبالنسبة لفيلم «البحث عن فضيحة» فلم يكن هناك شيء على الإطلاق يشجع على الاقدام على مشاهدته عمدا ومع سبق الإصرار سوى أنني أحب عادل امام.. ولكنني فوجئت بفيلم جيد بالفعل .. فيلم كوميدى قائم على فكرة جيدة للمرحوم أبو السعود الإبياري عن وصية أب صعيدى لابنه المهندس الشاب بأن يحاول تحسين نسل العائلة.. بأن يترك نساء القرية اللاتي يشبهن «الخفر» على حد قول الأب .. ليتزوج فتاة من القاهرة «زى لهلة القشطة» - وهو رأى الأب أيضا وليس رأى الشخصى - ويذهب الابن الشاب الى القاهرة حيث تم تعيينه فى إحدى الشركات وتبدأ مغامراته فى البحث عن زوجة «زى لهلة القشطة» يحسن بها نوعية الأجيال القادمة فى العائلة .. وهى فكرة جيدة كما نرى وتعطى امكانيات واسعة لفيلم كوميدى .. وهو ما نجح فى تحقيقه سناريو فاروق صبرى الذى يقيم على هذه الفكرة بناء كوميدى محكما قائما على خليط لا ينتهى من الأحداث والمواقف التى يربطها المنطق وخفة الدم.. فعلا ... ويحوار شديد التركيز والطرافة ويلا نرة أسفاف واحدة .. وهى مسألة نادرة فى أفلامنا الكوميدية التى استهلكت نفسها فى الصفعات والشلالات والضحكات السوقية .. وهو فيلم يستحق نيازى مصطفى التهنئة عليه بل لعله أفضل أفلامه فى السنوات الأخيرة .. رغم أنه ليس فيلما «فلسفيا» ولا اجتماعيا .. ولكنه هدف مطلوب ومشروع ما دام الضحك نفسه راقيا وخاليا من الابتذال ولا يسخر من عقل المتفرج وإنسانيته .. وعادل امام يؤكد فى هذا الفيلم أيضا حقيقة خطيرة أخرى يرفض تجار السينما أن يصدقوها .. وهى أن نموذج «البطل الطيوة» بملامحه الشكلية المسممة ليس هو النموذج الوحيد المطلوب .. والا فمن كان يتصور أن يصبح عادل امام هو البطل الذى يظهر الى جانب «سنيد» هو سمير صبرى الذى يتقدم كثيرا هو الآخر كشخصية جديدة للنجم الخفيف الدم.. ولكن أسوأ ما فيه هو اصراره على مسألة الغناء والرقص فى كل فيلم .. فهذا الذى يفعله ليس رقصا ولا غناء ولا حاجة أبدا سوى مجرد نزوات مفروضة على الأفلام التى يشترك فيها .. وهو يمكن أن يكون سمير صبرى أيضا حتى من غيرها ؟

● مجلة «الاعاءة» ٢٢/١٩٩٢

ملاحج .. من سينما يوسف وهبى !

كان أسبوع أفلام يوسف وهبى فرصة هائلة لإعادة اكتشاف كثير من ملاحج وتقاليده السينما المصرية .. رغم أن يوسف وهبى بنى شهرته الكبيرة طوال الخمسين سنة الأخيرة على نشاطه المسرحى أساسا .. إلا أنه كان واحدا أيضا من أهم شخصيات السينما المصرية منذ نشأتها ويمتد ظهوره فى أول فيلم «روائى» مصرى حقيقى وهو فيلم «زينب» الصامت^(١) الذى أخرجه محمد كريم عام ١٩٢٠ .. وأصبح يوسف وهبى من يومها «ظاهرة» من ظواهر السينما المصرية فى تاريخها كله الى جانب عديد من الظواهر الأخرى مثل محمد كريم نفسه وأفلام محمد عبد الوهاب وموجة الأفلام الغنائية .. ثم ظاهرة الكوميديا فى السينما المصرية .. وأفلام المليونير داما .. ومحاولات الواقعية «الناقصة» .. وموجة الأفلام الاستعراضية فيما بعد الحرب الثانية .. انتهاء الى ظاهرة أفلام «المركبة» والعصابات وغيرها من الظواهر التى تمثل كل منها مرحلة من تاريخ السينما المصرية مرتبطة بظروف العملية السينمائية المصرية كلها من ناحية ومن ظروف المجتمع المصرى نفسه من ناحية أخرى.

ولقد كانت السينما المصرية فى ظواهرها أو مراحل نموها هذه مرتبطة دائما بأشخاص يمثلون مدارس لها اتجاهات خاصة .. استطاعوا أن يفرضوا أنفسهم على اتجاهات السينما المصرية كلها .. وهذا ليس وفقا على السينما المصرية وحدها بل ان تطور السينما العالمية كلها كان مرتبطا أيضا بأشخاص .. وان كان الطابع الفردى فى تطوير السينما أو تحريكها - أحيانا الى الوراء - واضحا فى السينما المصرية أكثر .. بحيث يمكن فهم وتحليل السينما المصرية من خلال أفلام كريم ويوسف وهبى والريحانى وأنور وجدى وحسين فوزى وصالح أبو سيف ويوسف شاهين وانتهاء بصنن الامام وحسين كمال.

(١) يوسف وهبى لم يظهر فى فيلم «زينب» وإنما أنتجه فقط. (أحمد المصرى)

وتوحى هذه المقدمة التى لابد منها بنتيجة تبدو حتمية هى الأخرى .. هى أنه لم يحدث حتى الآن أى جهد علمى حقيقى لتطليل السينما المصرية تحليلا تاريخيا واجتماعيا جادا وعلى أسس موضوعية .. رغم الكتابات العديدة التى نقرأها كل يوم وتزعم أنها كتابات أو دراسات سينمائية .. وليست هذه مسئوليتنا نحن النقاد الجدد فقط .. انما هى مسئولية الجهات السينمائية الرسمية أيضا .. أى أقسام البحوث فى مؤسسة السينما وفى بعض المراكز السينمائية الأخرى.. وفى تصورى أنه لا يمكن إجراء هذا التحليل للسينما المصرية دون متابعة أسبوع أفلام يوسف وهبى مثلا .. أو أسبوع محمد كريم أو اسبوع لأفلام الريحاني.. أو أسبوع للأفلام الفنائية .. والكوميديية والبوليسية .. وهكذا .. وواضح طبعاً أن هذا لا يغنى عن متابعة «كل» أفلام ظاهرة أو موجة سينمائية من هذه الموجات .. بل لا يغنى عن متابعة «كل» الإنتاج السينمائى المصرى المتاح منذ أول فيلم مصرى وحتى اليوم .. وهذه فى رأى الخاص هى مسئولية أرشيف الفيلم القومى «السينماتيك» التابع الآن لمركز الصور المرئية .. والذى لا يقوم للأسف بأى دور عملى فى تنظيم هذه الدراسة الضرورية التى حان وقتها.. مع أن المسألة لن تكلفه أكثر من تنظيم عرض أسبوعى واحد - كبداية على الأقل - لأحد أفلام موجة أو مدرسة ما من مدارس السينما المصرية وبشكل منهجى منظم .. وإن نطالب الأرشيف المصرى بتنظيم عرض يومى دائم يقدم خلاله أكثر من فيلم من أكثر من مدرسة كما يفعل سينماتيك لانجوا فى باريس مثلا وهو مدرسة حقيقية لكل السينمائيين الفرنسيين الجدد.. بل نطالبه فقط بمجرد تنظيم هذا العرض الأسبوعى الواحد كنوع من الخدمة الضرورية لدارسى السينما المصرية وباحتياجها ولضيوفنا من الباحثين الأجانب الذين يترددون علينا كل يوم لتقيم لهم عروضاً خاصة.. ورغم دعوتنا الملحة لبدء هذا المشروع البسيط أكثر من مرة.. ورغم السهولة الشديدة فى تنفيذه.. فإن المدهش حقاً أنه لم يبدأ حتى الآن .. وإن كنت أعود فاجحه هذا النداء مرة أخرى للزميل أحمد الحضرى شخصياً ليس باعتباره فقط مديراً لمركز الصور المرئية المسئول عن أرشيف الفيلم القومى المصرى.. بل وباعتباره أولاً وحقاً واحداً من أخلص وأنشط العاملين فى حركة الثقافة السينمائية.

وإذا كانت هذه المقدمة الطويلة استطراداً يبدو بعيداً عن تحليل أفلام يوسف وهبى نفسها .. فإنها مقدمة ضرورية يثيرها دائماً هذا النقص الواضح فى تنظيم العروض الأرشيفية للفيلم المصرى.. ويذكرنا بها دائماً هذا الأسبوع أو ذاك من أسابيع السينما المصرية التى أصبحت متروكة دائماً للمناسبات أو «الذكريات»: ذكرى وفاة فلان .. وذكرى ميلاد علان .. وهو أسلوب غير علمى وغير موضوعى.

وخلال متابعتى اليومية لأفلام يوسف وهبى تأكدت تماماً أنه لا يمكن فهم السينما المصرية حتى فى انتاجها الحالى الأخير دون إعادة رؤية أفلام يوسف وهبى مثلاً .. لأن هذه الأفلام هى التى وضعت تقاليد السينما المصرية وحتى مفرداتها التكنيكية التى مازالت سائدة حتى الآن ..

فطبيعى أن السينما المصرية الحالية لم تنشأ فى فراغ .. مثلها مثل أى سينما فى العالم .. وطبيعى أن تكمن بذور وأسس سينماتنا الحالية الموضوعية والفنية معا فى تراث ٤٥ سنة من السينما المصرية.. تمثل سينما يوسف وهبى بلا شك جزءا أساسيا هاما منها .. باعتبارها بداية ما يسمى «الميلودراما الاجتماعية» التى ما زالت تطبع حتى الآن معظم انتاجنا .. وإذا كانت هذه النشرة ليست مجالا كافيا لدراسة أفلام يوسف وهبى «كظاهرة».. فأننى أكتفى باستخلاص سريع لبعض «ملامح» هذه الأفلام .. مع محاولة ربطها بما يسود الآن سينما السبعينات فى مصر:

● «غرام وانتقام»

انتاج ستوديو مصر عام ٤٤ - سيناريو وإخراج : يوسف وهبى . تصوير : سامى بريل . تمثيل : يوسف وهبى - أسهمان - أنور وجدى - بشارة وإكيم - محمود المليجى - فاخر فاخر . يبدأ الفيلم بيوسف وهبى فنانا يعزف على الكمان فى إحدى المصحات . ونسمع من أحد الأطباء أنه كان فنانا كبيرا أودت به قصة غرام وانتقام رهيبه .. ويصبح الفيلم كله «فلاش باك» يرويهِ الطبيب لتعرف منه أن يوسف وهبى اشتبك فى صراع دام مع صديقه أنور وجدى الشاب الثرى زثر النساء الذى اغتصب أخته فقتله يوسف وهبى خطأ . وعلمت أسهمان عروس القتل بالامر فصممت على الانتقام من القاتل بسلاح المرأة التقليدى : الحب والدواء. وتنجح أسهمان بالفعل فى الإيقاع بيوسف وهبى فى هواها الزائف الذى لا يلبث بالطبع أن يتحول الى حب حقيقى عندما تعلم بمدى نبلة وشرفه ومدى ندالة حبيبها المقتول.. ولكن يكون الوقت قد فات .. فقد وشى محمود المليجى ابن عم القاتل للبوليس الذى يقبض على يوسف وهبى الذى يتصور أن أسهمان هى التى وشت به .. وعندما تسفر المحاكمة عن براءته ويكتشف براءة أسهمان ومدى حبها له .. يكون الوقت قد فات للمرة الثانية وماتت فى حادث سيارة.. يصدم البطل وينتهى به الأمر الى المصحة حيث يعزف باكيا حبه .. وينتهى الفيلم ! نفس مجموعة الصدف والقوارج الميلودرامية وسوء التفاهات والظلم والشكوك والخاطئة والأبرياء المظلومين التى مازالت تجترها السينما المصرية حتى اليوم.. ويوسف وهبى يحسمه الفنى الذكى يستغل نجاح أسهمان وشهرتها الدوية كمطربة عظيمة حينذاك .. ليضمن لفيلمه كل عناصر النجاح .. ولقد حقق الفيلم بالفعل نجاحا مدويا حين عرضه .. فقد شاعت الظروف «الميلودرامية» أن تموت أسهمان قبل انتهاء الفيلم وهو ثانى أفلامها وأخرها بعد «انتصار الشباب» .. فجعل يوسف وهبى نهاية الفيلم هى نفس نهاية النجمة الكبيرة فى الحياة.. فقد عانت اليه جثة.. ماتت فى حادث سيارة وهى عائدة من رأس البر .. وهى نفس الفاجعة التى أنهت حياة أسهمان فى الواقع.. وهذا الربط الذكى بين نهاية الحياة ونهاية الفيلم جعل «غرام وانتقام» حدثا خطيرا فى الحياة السينمائية فى الأربعينيات

.. وفيه تتلطف أسمهان المطربة كصوت معجز ربما ترك أثرا كبيرا في الفناء العربي لو قدر لها أن تعيش .. وتحقق أغانيها تطورا كبيرا من حيث اللحن والتوزيع الموسيقى بحيث تبدو هذه الأغاني أكثر تقدما حتى من أغاني السينما اليوم وبالأذات استعراض «ليالي الأنا» الشهير .. وان كان تناول يوسف وهبي للأغاني كمادة سينمائية تناولا قاصرا تماما لا يخرج عن الأنماط التقليدية لتقديم الأغنية في السينما المصرية .. نفس الجمود والرتابة والإيقاع البطيء والطول المفرط لكل أغنية وعدم التوظيف السينمائي أو الدرامي .. بمعنى أن المطربة تقطع سياق الأحداث لتغنى خمس دقائق على الأقل أغنية تعلق بها على ما حدث لها من فرح أو أسى .. وهى تتحرك فى غرفة نومها أو فى الحفلات التى يفتعلها السيناريو ليتيح لها فرصة الغناء .. وحتى أغنية «ليالي الأنا» التى تغنيها على مسرح استعراضى... فان «الاستعراض» فيها لا يتعدى وقوف عدد من الراقصين والراقصات وراعا وقيامهم ببضع حركات توقيعية بلها .. ويتكشف الفرق الهائل بين مقدرة أسمهان كممثلة ومقدرة يوسف وهبي .. فهى ممثلة محنودة الامكانيات تماما .. واللقاء مسرحى مفتعل يثير الضحك .. وهذه خاصة مشتركة فى أفلام يوسف وهبي كلها .. حيث يبقى وحده ممثلا متمرسا كبير الخبرة وسط عدد من الممثلين السيئين الى حد كبير .. باستثناء العناصر الكوميديية وحدها التى تستطيع أن تقف على قدم المساواة معه .. مثل بشارة واكيم الذى تتفجر طاقته الكوميديية الكبيرة فى هذا الفيلم رغم قصر دوره .. ويحيى يبقى يوسف وهبي هو الشخصية المحورية اللامعة التى يجيد رسم ملامحها من خلال السيناريو الذى يكتبه لنفسه ..

● «عريس من استانبول»

انتاج نحاس فيلم عام ٤١ - سيناريو وإخراج : يوسف وهبي . تصوير : سامى بريل . تمثيل : يوسف وهبي - راقية ابراهيم - بشارة واكيم - مختار عثمان - محمود المليجى - فاخر فاخر .
رغم ما هو معروف عن يوسف وهبي من ميل الى الطابع التراجيدى أو الميلودرامى فى أحسن الأحوال الا أن العنصر الكوميديى فى أفلامه لم يكن أقل وضوحا كما تكشفه مجموعة أفلامه .. وشخصية يوسف وهبي الكوميديية التى تجلت بشكل واضح فى «ميرامار» والتى غلبت على أدواره القصيرة فى أفلامه الأخيرة .. لها جنور فى أقدم أفلامه .. فقد كان حريصا على توفير عنصر الكوميديا فى أكثر أفلامه ميلودرامية ليخفف بها بعض عنف وتقل الفواجع التى كانت تملأ هذه الأفلام .. بل لقد كان حريصا أيضا فى السيناريو الذى يكتبه بنفسه على أن لا تخلو أدواره هو شخصا من قدر كبير من الكوميديا .. سواء فى الجمل اللغظية التى ترد على لسانه أو فى «المقابل» التى كان يتتصر بها دائما على مكائد الآخرين .. أو فى الشخصيات الكوميديية التى كان يحيط بها نفسه فى كل فيلم : بشارة واكيم . مختار عثمان . فؤاد شفيق ومحمد كامل ..
ويعكس فيلم «عريس من استانبول» نظرة طبقية كانت سائدة فى ذلك الوقت .. حين كان جزء

كبير من الاستقراطية المصرية ينحدر من أصل تركى .. ولم تكن العلاقات العائلية بين الأتراك والمصريين فى ذلك الوقت عيبا يجب اخفاؤه .. بل كانت على العكس مجالا للتفاخر .. ونحن فى هذا الفيلم «الكوميدي» محاصرون بأسرة تركية تماما أصلها فى استانبول «وفروعها» فى القاهرة ! ويوسف وهبى الشاب المتلاف اللون جوان الذى نراه فى أول الفيلم محاطا بسرب من الحسان التركيات ويمارس حياة الثراء والبطالة .. يضطر للرحيل الى القاهرة لتنفيذ أمر جده الثرى التركى بضرورة الزواج فوراً والا حرم من «الوقفية».. وفى القاهرة يحاول مقاومة محاولة تزويجه من ابنة عمه (راقية ابراهيم) التى ترفض بدورها فكرة الزواج من قريبها الذى لا تعرفه ولا تحبه من أجل الثروة . ويقع بالطبع سلسلة من سوء التفاهم والمكائد التى تحدث بمجرد الصدفة أو «الزوة السينمائية» التى لا يمكن بلوغها أن يستمر سياق الفيلم .. حيث ليست هناك ضرورة درامية لاستمرار أى شيء إلا مجرد الصدفة المفتعلة .. فلو أن يوسف وهبى عرف من أول لحظة أن راقية ابراهيم هى ابنة عمه الحسنة المثقفة التى يريدون تزويجه منها .. لا أحبها على الفور وتزوجها ولم تعد هناك ضرورة لاستمرار الفيلم أصلاً بعد الفصل الأول.. ومن هنا فلا بد من أن يتذكر هو فى زى السائق.. وتتذكر هى فى زى الخادمة أو «اللوانجية» حسب التعبير التركى.. ولا بد أن تستمر من هنا سلسلة من المقالب وسوء التفاهات والمواقف الكوميدية التى تستغرق بناء الفيلم كله.. قبل أن تحين «لحظة التنوير» التى لا بد منها والتى تتضح بعدها كل الحقائق وتحل السعادة على كل الأطراف بحيث يجد الماثون الذى يضع النهاية التقليدية للفيلم المصرى.. أن أمامه ثلاث زيجات بدلا من زيجة واحدة لكى يخرج المتفرج سعيدا سعادة مضاعفة ويحاول يوسف وهبى فى هذا الفيلم رسم بعض الأنماط الكوميدية التى تتكرر بعد ذلك فى أفلامه وفى السينما المصرية كلها: مدرس اللغة العربية الذى يتحدث الفصحى المضحكة المنقوعة.. شخصية الماثون الذى يجرى وراء عقد أى قرآن.. بشارة وإكيدم الباشا التركى المتعجرف .. مختار عثمان النافذ الصبر دائما والذى يردد «ابقه» لفظى طول الفيلم : «أنا قلت العيله دى فيها عرق لسة!».. ويظهر فاخر فاخر قاسما مشتركا فى كل أفلام يوسف وهبى باعتباره واحدا من تلاميذه فى المسرح ليأخذ طابع الشاب العايب الذى يؤكد مزايا شخصية «البطل الفرد» - يوسف وهبى نفسه - بتجرد التناقض بين الشخصيتين .. أما الرقص والغناء كضرورتين للنجاح التجارى فإن الفيلم يفتعلهما أيضا بين وقت وآخر أما باختيار نجمة مطربة أساسا أو يجعل النجمة غير المطربة أساسا مثل راقية ابراهيم تغنى بصوت مطربة أخرى.. وهو شيء من تراثنا أيضا ليس موجودا اليوم من فراغ !!

(البقية فى العدد القادم).

ملاحج .. من سينما يوسف وهبى (٢)

• ملاك الرحمة •

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٦ . سيناريو وإخراج يوسف وهبى . تصوير سامى بربل . تمثيل : يوسف وهبى . راقية ابراهيم . فانتن حمامة . سراج منير . عبد المجيد شكرى .

وهو أهم أفلام أسبوع يوسف وهبى فى رأى لأكثر من سبب .. ففيه كل بدايات مدرسة كاملة من مدارس السينما المصرية التى سالت بعد ذلك طوال الثلاثين سنة التالية لسنة انتاجه .. بل وأهم هذه المدارس على الإطلاق وهى مدرسة الميلودراما .. فهناك قدر هائل من الفواجع والصدف والمصائر المميتة والأسرار المختبئة والعواطف المهددة .. وفى الفيلم تأكيد لنفس النظرة الطبقية المعبرة عن أفكار منتجى الأفلام ومتفرجيهها فى ذلك الوقت .. بعد انتهاء الحرب الثانية بعام واحد .. فتحن نعود هنا الى نفس العلاقات العائلية الوثيقة بين الأرستقراطية المصرية والتركية التى سبق أن قدمها يوسف وهبى فى «عريس من استانبول» ولكن بشكل كوميدى مناقض تماما للجو المأساوى الفاجع المسيطر على «ملاك الرحمة» .. فدائما يعيش «أصل العائلة» فى استانبول وفروعها فى القاهرة ودائما هناك علاقات لمصاهرة المصالح بين العائلات الأرستقراطية المصرية والتركية .. ولم يكن هذا غريبا على التركيب الاجتماعى القوي فى مصر قبل الثورة حيث كانت العائلة المالكة نفسها من أصل تركى والبناء القوي كله بناء أجنبيا تماما يعيش على هامشه فئة خاصة من المتصربين .. والجو السائد فى «ملاك الرحمة» جو أرستقراطى تماما .. والشخصيات الرئيسية تعيش فى قصور وحجرات نوم فخمة والديكور كله يعكس الذوق «الفخم» لتلك الأيام والذى يعنى الضخامة والإزدحام والبهجة الأقرب الى «الباروك» ولكن نون حتى جمالياته وقدرته على توظيف عنصر «التكوين» السينمائى .. والكاميرا لا تخرج إلا نادرا من الصالونات وحجرات النوم المبطنة الأبواب وذات السراير الضخمة المفروشة بالبساتان .. والأبهاء الواسعة فى البيوت أو الفنادق حيث تدور دائما حفلات الرقص وحيث يصعد فى الخلفية السلطان الشهيران فى اليمين واليسار المؤيدان الى حجرات النوم .. والخدم ينقسمون بين «الكماريات» الفرنسيات أو السفرجية

النوبيين بملابسهم المزركشة وطرايشهم.. ونصف عبارات الحوار بالفرنسية : « بنجور».. « بنسوار».. «يون نوى».. « شميز دى نوى» ولكن بالإضافة الى طاقم الخدم الفرنسى والنوبى ففى هذا الفيلم خادم تركى «أغا» هو بشارة واكيم الذى يظهر طول الفيلم بملبسه «العثمانية» الفخمة والذى يشخط فى الخدم النوبيين ويسخر منهم طول الوقت والذى جاء مع «الست الصغيرة» فاتن حمامة من تركيا حيث كانت تقيم عند جدها لكى تلتحق بأمها راقية ابراهيم وأبيها الثرى المصرى يوسف وهبى.. وفى بداية الفيلم نرى فاتن حمامة جالسة فى قصر جدها على شاطئ البوسفور تصيد السمك وتغنى بسعادة مطلقة : «العب يا سمك وأغمز بحنان .. محلاك ياسمك باللى أمان».. ثم نسمعها تغنى بعد ذلك أغنية أخرى حرصا على تقاليد الفيلم المصرى التى لابد أن تقدم فى كل فيلم عددا من الأغاني والرقصات حتى لو لم يكن بين أبطال الفيلم مطربون.. فان فاتن حمامة تغنى بالدوبلاج بصوت مطربة أخرى كما فعلت راقية ابراهيم فى «عريس من استانبول».. ولا يمكن متابعة موضوع الفيلم بسهولة.. فليس هناك خط درامى واحد نابع من البداية الضرورية للنهاية الضرورية .. وانما هناك مجموعة هائلة من الخطوط والقصص والمأسى المتضاربة والمتوازية أحيانا والتى يمكن حذفها غالبا .. ولابد طبعاً من استخدام أسلوب «الفلاش باك» للعودة الى ماضى الشخصيات لاكتشاف هذه المسألة المجهولة أو تلك.. بحيث تتعقد الخطوط المتناثرة حينما تلتقى تعقدا شديدا .. فيوسف وهبى المتزوج من راقية ابراهيم يعيشان فى قصرهما الفخم ومع جيش من الخدم ولا يبدو أن هناك ما ينقصهما على الإطلاق حيث يقضيان نصف الفيلم على موائد الشائى .. ولكن يوسف وهبى يواجه مشكلة.. هى وقوع إحدى صديقاته الغانيات زوزو شكيب فى حبه.. ورفضه هو بالطبع لهذا الحب - فى كل أفلام يوسف وهبى تطارده النساء ويرفض هو - وفى إحدى الصفات تخرج زوزو شكيب من صالون الرقص لتبكي فى التراس بين أوراق الشجر.. وهو المشهد الخالد فى السينما المصرية.. ويلحق بها يوسف وهبى لتعترف له بحبها ولكنهما يتبادلان عبارات حوار فخمة مثل معظم حوار أفلام يوسف وهبى.. حيث يقول لها : «حك لى جريمة لا تغتفر.. أنا رجل تجاوزت سن الأربعين .. إذا يجب أن أترجع».. وتقول له هى : «مطلوب منى أن آمر شفتى بالصمت».. ثم نسمع عشيقها الذى يعد معها مؤامرة لسرقة أموال يوسف وهبى يقول عبارات كهذه : «إذا وجب الحذر .. صحت فراستك كالعادة».. وهى العبارات التى لا يستطيع يوسف كاتب السيناريو والحوار أن يتخلص فيها من الطابع المسرحى..

ويصبح لابد أن تكون للزوجة راقية ابراهيم مؤسساتهاى الأخرى.. ان أمها - نجمة ابراهيم - تعترف لها فى لحظة مرض بسر خطير فى ماضيها.. لقد حملت سفاحا من أحد عشاق صباها ووضعت ابنا هو أخ راقية ابراهيم.. وعلى راقية أن تبحث الآن عن أخيها - فاخر فاخر - الذى يعيش كابن للجاني القديم لكى تساعد سررا بالمال.. ولكن فاخر فاخر ابن شرير وفساد بالطبع

لأنه تربي وسط عائلة فقيرة.. فيحاول ابتزاز نفود أخته الأرستقراطية التي تزوره يوما في فندق مشبوه فيداهمهما الزوج يوسف وهبي الذي يظن أن زوجته تخونه فيقتل فاخر فاخر.. وتسجن الزوجة البريئة نون أن تبوح بالسر .. ويتزوج يوسف وهبي من زوزو شكيب التي تطارده من البداية طمعا في أمواله.. وتعود فانت حمامة الابنة البريئة من استانبول لتواجه بهذه الكوارث كلها . فيحاول عشيق زوزو شكيب المجرم الذي يدعى أنه أخوها أن يغري فانت لتزوجه .. ويعد عديد من الكوارث والصدمات والأحزان لا أنكرها بالضبط .. يكتشف البوليس المصرى أن البوليس الدولى يطارد زوزو شكيب وعشيقها المجرمين الخطيرين .. وفي نفس الوقت يستيقظ ضمير الجدة نجمة ابراهيم قبل أن تموت فتبوح بالسر الخطير .. أن فاخر فاخر هو أخ راقية ابراهيم وليس عشيقها .. وهكذا تتكشف كل الأسرار فجأة مرة واحدة وفي توقيت منضبط سينمائيا تماما.. بحيث تعود كل الأطراف المتشاحنة الى أحضان السعادة ويموت كل الأشرار ! ولكن لا تموت بالطبع هذه الموضوعات ولا هذا النوع من السينما .. بل تظل تعيش وتتجدد حتى سينما السبعينات التي عرفنا الآن من أين جاءت جنورها وتقاليدها !

● «سفير جهنم»

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٥. سيناريو وإخراج يوسف وهبي . تمثيل : يوسف وهبي . ليلي فوزى. فؤاد شفيق. عبد الفتى السيد . فاخر فاخر . قريوس محمد . كنت طفلا صغيرا أشاهد السينما كمتعة ساحرة خرافية ولا أفهم شيئا حينما كان يوسف وهبي فى قمته كواحد من أهم سينمائيى الأربعينيات وما تلاها .. ومن أول مذكراتى السينمائية فى تلك الفترة أن فيلميه «غرام وانتقام» و «سفير جهنم» بالذات أثارا ضجة هائلة عند عرضهما لأول مرة. الأول بسبب مأساة أسمهان التي ماتت قبل أن تكمل الفيلم وأدى ذلك الى الاقبال عليه عند عرضه اقبالا جنونيا .. أما «سفير جهنم» فلقد ظل اسمه المرعب يدهشنا ويروغنا ونحن أطفال ولم أدرك السبب إلا حين شاهدته فى أسبوع يوسف وهبي الأخير لأتخيل مدى الضجة التي كان لابد أن يثيرها فيلم كهذا بالنسبة لجمهورنا عام ٤٥ .. فيوسف وهبي بذكائه الخارق يقدم معالجة مصرية – كوميدية ومرعبة معا – لغاوست .. الرجل الذى عقد صفقة مع الشيطان يبيعه فيها روحه مقابل المال والسعادة . والرجل هنا هو فؤاد شفيق الذى كان أحد ممثلى الكوميديا التقليديين فى السينما المصرية والذى يعيش حياة فقيرة مع زوجته فرديوس محمد ويحلم بالثراء .. والشيطان فى هذا الفيلم هو يوسف وهبي الساحر الغريب الذى يعيش فى مملكة خاصة مليئة بالأسرار والآلات والأزوار القادرة على صنع المعجزات.. ويتم الصفقة بينهما لينتقل الرجل الفقير بأسرته الى حياة الثراء الخرافية حيث يحوله الساحر الى الطبقة الأرستقراطية حيث تتوالى الأحداث والمفارقات الكوميدية من ناحية.. ونزعة يوسف وهبي الاستعراضية من

ناحية أخرى.. فهو يلبس عباءة ويمارس طقوسا عجيبة يشوح خلالها ببديه ويضحك ضحكا هستيريا ويكثر عن أنبيائه وأظافره ويخلق الناس أو يخفيهم بإشارة من أصبعه وينزع النار في كل مكان .. فهنا إمكانية هائلة لكي يصنع هذا الممثل العجيب كل الأشياء التي يحبها والتي يهر بها الناس والتي أصبحت جزءا من شخصيته الفنية .. وهو يقدم سرياً من الحسان - بمقاييس ذلك العصر التي تبو مضحكة ومثيرة للدهشة هذه الأيام - ويقدم ليلى فوزى كنموذج للجمال وعبد الغنى السيد كنموذج للشباب حيث لا مانع أيضاً من أن يغنى أغنيتين .. كما يقدم يوسف وهبى تجربة فى الصور المنظوم الأقرب الى الزجل.. وعددا من النكات اللفظية مثل : «الله على الدكاترة اللي بيحرموا الخمرة ويحللوا البول » وهى النكات التى ضحك لها الناس من ٢٨ سنة وعادوا فضحكوا لها فى الأسبوع الماضى !

ولكن «سفير جهنم» يبدو رغم ذلك أكثر أقلام أسبوع يوسف وهبى تقدماً وجرأة من حيث مستواه التكنيكي - بالنسبة لقدرات يوسف وهبى كـمخرج - فقد قدم عددا هائلاً من الحيل السينمائية والتصرفات السينمائية الذكية والجريئة التى ينفذها مخرجو اليوم بشكل أردأ .. وهذا شيء لم يحاولوا أن يتعلموه منه !

• «جوهرة» •

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٣ . سيناريو وإخراج : يوسف وهبى : تصوير : عبد الحليم نصر . تمثيل : يوسف وهبى . نور الهدى . زوزو . شكيب . فؤاد شفيق . فاخر فاخر . سميرة كمال . حسن فايق .

يقدم يوسف وهبى اكتشافه الفئائى الهام نور الهدى كما قدم اسمهان فى «غرام وانتقام» بعد ذلك بسنة واحدة.. وهو يضمن بذلك النجاح الجماهيرى لفيلمه حيث يترك أقبال جمهور السينما المصرية على الأغاني خصوصاً من أصوات ممتازة بالفعل مثل نور الهدى واسمهان .. ولكنه لا يسمح لاحدهما بأن تسرق منه الأضواء.. بل يظل هو محور الأحداث كلها وتدور كل عناصر الفيلم الأخرى من حوله لتؤكد أكثر .. وفى الفيلم ظلال من «بيجماليون» فهنا فنان يلتقط فتاة من الشارع ليصنع منها نجمة وليقع فى حبها وتقع فى حبه لولا بعض العقبات التى لا تحول فى النهاية دون انتصار الحب.. وقضلا عن أغنيات نور الهدى ذات الصوت القوى والقادر.. فان يوسف وهبى يقدم أيضاً أغنيتين لعبد الغنى السيد ورقصتين لهاجر حمدي وقدر كبيراً من المواقف الكوميديّة التقليدية من فؤاد شفيق وحسن فايق. وكالعادة تطارده زوزو شكيب بحبها الذى يرفضه هو ليقبى شخصية مثالية : فنان عبقرى يعزف البيانو ويؤلف الأوبريتات الموسيقية ويخرجها على المسرح .. وهى أوبريتات مضحكة بالطبع فى إخراجها السينمائي ولا تعدى المطربة التى تغنى متخشبّة على المسرح أو فى الشارع أو حجرة النوم؛ ولا يخلو الفيلم بالطبع من

حكمة بليغة أو موعظة من المواقف التي تتكرر على لسان يوسف وهبى طول الوقت .. مثل : «ياما فيه فقرا متشردين أشرف من أغنياء متيسرين» ! ..

● «بنت ذوات»

انتاج نحاس فيلم ١٩٤٢ . سيناريو وإخراج : يوسف وهبى . تصوير : عبد العظيم نصر . تمثيل : يوسف وهبى . راقية ابراهيم . بشارة وإكيم . ليلي فوزى . فاخر فاخر . عبد المجيد شكرى .

وهنا يترك يوسف وهبى جو العائلات الأرستقراطية التركية لينزل إلى الريف فى أبو المطامير .. ولكنه يجد نفسه أيضا أسيرا لقصر الاقطاعى الكبير بشارة وإكيم الذى يتصادق ولداه فاخر فاخر وراقية ابراهيم مع ولدى الخولى الفلاح الفقير فى ضيعته : يوسف وهبى ولىلى فوزى .. وفى أريحية نبيلة يربى الباشا الكبير ولدى الخولى مع ولديه ويعلمهما حيث يصبح ابن الفلاح شابا عبقريا بالطبع ومهندسا عظيما - يوسف وهبى - بينما يفسد ابن الباشا ويصبح شريرا بمجرد أنه غنى . ورغم أن بنت الباشا - راقية ابراهيم - عاشت عمرها كله تحب يوسف وهبى ابن الفلاح إلا أنها رفضت الزواج منه لأنه ليس من مستواها .. لكى يبقى هناك هذا «الصراع الطبقي» المضحك الذى يتمكن يوسف وهبى من خلاله من الزواج من حبيبته بعد ضياع ثروة أبيها ولكى يمارس تعذيبها عاطفيا وجسديا انتقاما «لطبقتها» الكاذبة رغم أنه تحول الى طبقة أخرى تماما .. ولكى يمارس أيضا عملية تملق مشاعر الجماهير بجمل فخمة يؤكد بها انتماءه للأرض وتمجيده للفلاح من خلال عبارات مثل «ما أكرم الفلاح» و«التراب ده اللى نشأت فيه لغاية ما بقيت بنى آدم» ومع أن المفهوم الخطير الذى يؤكد الفيلم فى أذهان الجمهور هو أن الباشا هو الذى جعل ابن الفلاح «بنى آدم» إلا أن هذا لا يمنع ابن الفلاح الذى أصبح «باشا هن نوع آخر من أن يقل جلباب أبيه الفلاح هاتقا : جلابيتك الزرقا هى العلم اللى بيورف على مصر من أيام الفراغة لغاية النهارده .. أنا مستعد أركع وأبوسها» ! .

« المرأة التى غلبت الشيطان ! »

لم أقرأ قصة توفيق الحكيم التى يقال أن سيناريو هذا الفيلم مأخوذ منها .. ولكنى لا أتصور أن ما رأيته على الشاشة يمكن أن تكون له علاقة بالمفكر الرائد العظيم توفيق الحكيم .. أما لو كانت هناك هذه العلاقة وكانت القصة لتوفيق الحكيم فعلا فهى بلا شك عمل ردىء جدا - كما قدمتها السينما على الأقل - بل لعلها أردأ أعماله على الإطلاق.. مع ضرورة الحذر من أن اسم كاتب كبير على عمل فنى ما لا يعنى بالضرورة أنه عمل جيد .. ومع ملاحظة أيضا أن كثيرا من أعمال توفيق الحكيم بالذات تكتسب قيمتها من بقائها كلمات مقروءة وتفقد كثيرا من هذه القيمة عند تحويلها الى السينما أو المسرح حيث تتميز بطابع ذهنى يعجز المدون عندنا أو كتاب السيناريو من تحقيق معادلها السينمائى..

وبعد هذه المقدمة الضرورية يصبح ممكنا أن نناقش فيلم «المرأة التى غلبت الشيطان» كعمل سينمائى مستقل عن هذا الكاتب أو ذاك.. يتحمل مسئوليته بالكامل كاتب السيناريو والمخرج يحيى العلمى الذى يبدأ بهذا الفيلم تحوله من مخرج تليفزيونى لا أعرف شيئا عن قيمته الفنية الى مخرج سينمائى أصبحت أعرف كل شيء الآن - من خلال أول أفلامه - عن قيمته السينمائية..

وإذا كان التليفزيون فى العالم كله يعطى السينما كثيرا من أفضل مخرجيها الشبان .. فإن التليفزيون المضرى بالذات يعتبر استثناء من هذه القاعدة.. فقد قدم عددا من أسوأ مخرجينا السينمائيين الذين قدم بعضهم عددا من أسوأ أفلامنا .. واختفى معظمهم بعد أول تجربة واستمر البعض الآخر بمجرد بعض الالاعيب التكنيكية التى تعلموها من التليفزيون.. أو سقوطهم على الفور فى عجلة السينما التجارية التى تكفل لهم ضمان الخروج من فيلم للدخول فى فيلم ويلا توقف ..

ويحىى العلمى يبدأ تجربته السينمائية مستوعبا تماما لكل دروس السينما التجارية .. ومدركا تماما لاسرع وأضمن الوسائل لتحقيق فيلم تجارى يكسب الجمهور رأسا وفى هذه المرحلة بالذات التى تبلورت فيها بوضوح ملامح السينما السهلة التى تعطى للجمهور ما يطلبه بالضبط.. لكى

يستمر عرضها أسابيع عديدة تمتد الى شهور لا نهاية لها .. ما دام البعض قد انتفقوا على أن هذا هو ما لايد من اعتباره نجاحا .

وإذا كان المخرج الذي هو نفسه كاتب السيناريو والحوار لا يقدم حتى الالاعيب الشككية التي يحرص مخرجو التليفزيون على تقييمها في أول تجاربهم السينمائية .. فإن الفيلم يبقى تحت مستوى المناقشة سينمائية .. فالإخراج هو مجرد «التنفيذ» الذي لا يخرج كثيرا عن «تصوير» اللقطات بأى شكل وبأى زاوية وبأى حركة كاميرا وبأسلوب لا يختلف كثيرا عن «الفيديو» ولكن بالألوان هذه المرة.. والمونتاج هو مجرد تركيب اللقطات ثم ترتيب المشاهد حسب تتابع أرقامها .. والسيناريو هو مجرد رواية الصلوة بقدر كثير جدا من الحوار يحاول أحيانا افتعال السخرية وخفة الدم ثم الموعظة الحسنة . مع محاولة استخدام تكتيك السيناريو الحديث الشائع الآن فى السينما «الجديدة» فى العالم من حيث تداخل الأزمنة واستخدام «فلاشات»/الصوت والصورة .. والتمثيل هو مجرد «أداء» هذا كله بالتشجيع الكافى المليونيرامى والضحك والبكاء بحيث يصبح حتى ممثل جيد مثل عادل أدهم مجرد «عروسة» بخيوط تؤدى دور الشيطان . وكل شىء فى الفيلم كاذب ومزيف ومفتعل ولا علاقة له بالواقع هنا ولا فى أى مكان سوى أن الأبطال يحملون أسماء شفيقة ومحمود .. ولكن اللعبة الخطيرة التى يلعبها الفيلم هى تحقيق أقصى حد من الاستغلال التجارى بالعرف على نفمتين يتحقق من جمعهما معا أكبر قدر من الذكاء التجارى الرهيب.. وهما نغمتا الجنس والدين.. وصانعو هذا الفيلم يستظلون النعمة السائدة استغلالاً بالغ الجراة .. فلا مانع عندهم من أن يملأوا النصف الأول من الفيلم بكل المايوهات المكنتة وقمصان النوم والأجساد العارية والتلوهات الجنسية والرجال الذين يقبلون أقدام النساء والراقصات والكباريهات .. ثم يحشنون النصف الثانى بأسوأ وأحقر استغلال ممكن للدين والحج والآيات القرآنية التى يثلوها عبد الوارث عسر فيجن الجمهور من التصفيق ويبكى ورعا ويضحك صانعو الفيلم من عائد الشباب .. وغفر الله لنا ولهم ..

الحب ساعة الغروب !

منذ عدة سنوات ونحن نسمع عن فيلم «زمان يا حب» الذى يعود به فريد الأطرش الى السينما مرة أخرى.. وفريد الأطرش كان مطربا كبيرا يملك شعبية ضخمة.. وعلى المستوى السينمائى كانت أفلامه من أنجح الأفلام الغنائية على امتداد ثلاثين سنة.. ورغم كل ما عاناه فريد الأطرش خلال السنوات العشر الأخيرة من أزمات المرض وتقدم السن فإن من الصعب عليه كلفنان أن يتوقف عن العمل فى السينما .. وهذه مسألة يمر بها كل الفنانين بحيث لا يملك القدرة على التوقف فى الوقت المناسب إلا القلة النادرة من الأذكىاء ! أو الأقوياء.. وفى الفن فإن العبرة ليست بالسن بالطبع.. ولا أحد فى العالم يستطيع أن يوقف فنانا عن العمل ما دام يملك القدرة على العطاء.. فشارلى شابلن الذى تجاوز الثمانين ما زال يفكر فى مشروعه السينمائى القادم .. ولكن شابلن كان عاقلا بحيث يتوقف عن تمثيل دور المتشرد الفيلسوف الذى يضحك الناس بقبعته وحذائه المشهير.. وانما مع كل مرحلة من مراحل تقدم عمره كان يغير أنواره ويمنح نفسه شخصيات جديدة حتى توقف عن التمثيل نهائيا وكاد أن يتوقف عن الإخراج أيضا .. فالمهم أولا القدرة على العطاء.. ثم القدرة على عطاء ماذا وترك ماذا ؟ ..

والذى لا شك فيه أن أحدا لا يستطيع أن يطالب فريد الأطرش بالتوقف عن الغناء.. ولكن لا ينتقص منه إطلاقا أن يتوقف عن الظهور فى السينما .. بل لعل هذا أفضل لرصيده الماضى الذى كان يهم بعض الناس كثيرا.. وليس هذا أمرا يصدره أحد الى فريد الأطرش .. وانما تفرضه السينما نفسها .. كما يفرضه الزمن والصحة والصورة التى ظهر بها فى فيلمه الأخير .. وهى صورة لم تكن تتناقض مع أى شىء لو أن فريد عرف كيف يختار لنفسه دورا غير دور الفتى العاشق والمعشوق الذى ظل يلعبه ثلاثين سنة .. فلا يمكن لفنان فى العالم أيا كانت موهبته أو جماهيريته أن يلعب دورا واحدا لثلاثين سنة.. ولقد ولدت أنا لأحب أفلام فريد الأطرش التى كانت تتمتع بقدر كبير من خفة الدم ولكى أراه يغنى ووراءه عدد من الراقصات وحوله عدد آخر من الفتيات يرجونه : - غنى يا وحيد.. ثم يتصايحن ويغرقنه بالقبيلات بعد كل أغنية .. ولكنى لست مستعدة وقد أصبحت فى هذا السن أن أراه يفعل نفس الشئ .. وأعتقد أن كثيرا من أشد

معجبي لم يعوبوا مستعدين لذلك أيضا.. وإذا كان هذا المطرب أو ذاك يصمر على الظهور في السينما رغم أى شيء .. فهذا من حقه .. وإذا كان مصمما على الغناء.. فهذا طبيعى.. ولكن عليه فقط أن يغير صورته أمام الناس باستمرار .. وأن «يلبس لكل وقت توبه» كما يقولون عندنا في البلد.. وهذا هو الزكاء السينمائي .. فأنت تستطيع أن تغير ألوانك ومواقفك في السينما باستمرار ويظل يقبك الناس.. ولكن غير معقول أن يظهر فريد الأطرش سنة ٧٢ في فيلم تتهاافت عليه فيه زبيدة ثروت .. ثم تنافسها في حبه إيلي طاهر .. ولقد أحس فريد الأطرش بلا معقولية هذه الحكاية فاعترف في إحدى عبارات الحوار التي تمكنت من سماعها وهي عبارات نادرة جدا بسبب حوار الفيلم كله غير المفهوم وغير المسموع .. قال إنه يترك فارق السن بينه وبين زبيدة .. طيب لماذا وافقت على أن تحبك في الفيلم إذن ؟ بل لماذا هذا الفيلم كله أصلا ؟

ولكن المسؤولية تقع أولا وأخيرا على عاطف سالم مخرج الفيلم .. ليس فقط لأنه قدم أسوأ مستوى لإخراجه وأسوأ مستوى لفريد الأطرش .. وأسوأ مستوى لأى شيء آخر اشترك في الفيلم .. وإنما لأن عاطف سالم وهو مخرج ذو خبرة لم يستطع أن يغير شيئا على الإطلاق من أفلام فريد .. ولم يستطع أن يترك حكمة الزمن كمخرج .. ولم يقدم شيئا واحدا جديدا على ثلاثين سنة من هذه الأفلام . بل لم يفكر حتى في أن يتناول أغنية واحدة تناولا جديدا .. فعندما يخطر ببال المطرب أن يغنى .. فإن من حقه أن يغنى .. وأيا كان المكان أو الزمان الذي تنتابه فيه هذه الرغبة.. فإن فرقة من الأولاد والبنات تنشق عنهم الأرض أو البحر أو الجبل ليرقصوا من حوله ثم يهجمون عليه مهنتين بعد الأغنية .. وهذا شيء لم يعد معقولا .. كما أنه ليس معقولا أن تقضى ساعتين في فيلم نصفه بالضبط سيارات تمشي في طرق لبنان ونصفه الآخر لقطات للشمس الحمراء ساعة الغروب.. مما جعل الفيلم مليئا بغروب أشياء كثيرة !

مقالات عام : ١٩٧٤

«البنات لازم تتجوز» ..

البحث عن شخصية لطرب جديد

فى فيلم «البنات لازم تتجوز» يستفزك أولا أن العنوان لا علاقة له بالفيلم .. وتستفزك ثانيا قصة فى بداية الفيلم لا علاقة لها بكل ما يحدث بعد ذلك عن سباق دخل بيتا لاصلاح ماسورة فاغتصب الخادمة.. وهى نفس عقدة فيلم «الرجل الآخر».. ويبدو أن السينما المصرية اكتشفت فجأة هذا الموسم أن السباكين هم سبب خراب كثير من بيوتنا.. ثم يستفزك للمرة الثالثة فى هذا الفيلم أن هناك عائلة مصرية قابعة فى بيتها الأنيق طول النهار على كرسي فوتي.. الأب رشدى أباطة والجد يوسف وهى بالروپ دى شامبر .. نون أن يصنعنا شيئا على الاطلاق سوى متابعة العلاقات الخاصة لابنى العائلة الشابين نجلاء فتحى وفكرى أباطة الطالبين فى الجامعة.. رغم أن مستوى العائلة البورجوازية المستريحة لا يوحى أبدا بالتمعصب أو ضيق الأفق.. ورغم أن الجد على العكس يبدو انسانا متفتحا.. فان الأب (رشدى أباطة) يفاقمنا بتجهمه الشديد تجاه كل شىء.. فهو أولا يقدم على تصرف مضحك عندما يستنرج السباق ثم يرغمه على الزواج من الخادمة التى اعتدى عليها.. فهذه مسألة أخلاقية تجاوزها السباكون والخادما معا ! ..

ورغم أن صياغة السيناريو جيدة ومتناسكة وتقدم نموذجا لفيلم جاد يعالج موضوعا جادا إلا أن اختيار الشخصيات التى يدور حولها هذا الموضوع كان اختيارا خاطئا فى غالبه.. فلقد حاول الفيلم أولا أن يقنعنا أن عائلة نجلاء فتحى عائلة متوسطة رغم مستوى ديكور البيت المرتفع .. ولكننا رأينا الأب رشدى أباطة يثور ثورة عارمة عندما أحببت ابنته مدرس موسيقى شابا يسكن فوق السطوح ..

وتحولت المسألة بهذا الشكل الى مشكلة فوارق طبقية.. ولست أنرى لماذا تصر أفلامنا باستمرار على أن يحب الشباب الفقير فتاة غنية أو العكس .. ولماذا لا يحب الفقراء بعضهم أحيانا؟

ولكن أحسن ما فى الفيلم هو رسمه الجيد لشخصية الفتاة الجامعية التى تواجه مستقبلها

بشجاعة وبمسئولية كاملة وتدافع عن حبها وحريتها بإختيار كامل.. فهي تترك بيت العائلة وتتزوج حبيبها الفقير وتعيش معه على السطوح وتواجه كل الضغوط المادية والعائلية ببطولة حقيقية.. وهي نموذج حقيقي يعيش وسط شبابنا الآن بالفعل..

وعلى هامش هذا الموضوع الرئيسى يقدم الفيلم موضوعا فرعيا آخر عن الأخ الذى يفرض سيطرته ورقابته الأخلاقية على علاقات أخته ويسمح لنفسه بما لا يسمح لها به من حق الحب والحرية.. وهو نموذج مصرى تماما أيضا.. ولكن الاقتتال والمباشرة يبدآن حينما يقع هذا الأخ نفسه فى حب فتاة فقيرة فيرفض أبوه فكرة زواجه منها لنفس الفوارق الطبقيه.. ورغم أن بيت الفتاة ومستوى سلوكها يبدو طيبا فإنها لكى تحقق المستوى المادى الذى «يرفعها» لمستوى الشاب تنصرف ببساطة شديدة وبون أى مبررات حقيقية وبمجرد أن تسمع نصيحة إحدى صديقاتها الداعرات بأن تمارس «الدروس الخصوصية» مقابل خمسة جنيهات للحصنة.. وفجأة نرى هذه الفتاة الطيبة تتحول الى غانية عريقة .. لمجرد أن الفيلم يريد أن يسخر من مفهومنا الخاطئ للشرف .. !

لقد كان يمكن لهذا الفيلم أن يصبح فيلما جيدا لو أنه ركز على موضوعه الرئيسى الجيد وهو كفاح فتاة جامعية من أجل فرض حبها على تقاليد عائلية متحجرة.. ولكنه انتهى نهاية سيئة جدا لمجرد أن بطله مطرب.. فكما حدث فى كل أفلام عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد الطليم حافظ فقد رأينا الصنعة التقليدية عن المطرب الفقير المغموور الذى ينتج فجأة وتحل كل مشاكله المادية والعاطفية بمجرد أن يغنى فى الاستعراض الأخير الشهير الذى لابد أن تنتهى به كل أفلامنا الفئاثية.

ومن هنا فنحن نرى أحمد السنباطى مطربا بائسا مرفوضا من الجميع ولكن يتم اكتشافه فجأة بطرق سحرية فيغنى فى حفل عظيم جدا يذاع فى الراديو حيث تدوى الصالة بالتصفيق ويولد نجم جديد بينما تلد زوجته فى نفس اللحظة!

إن أحدا لا يدرى كيف قويل أحمد السنباطى بهذا الرفض كله طوال الفيلم ثم نجح هذا النجاح المفاجئ بمجرد أن غنى فى إحدى الحفلات .. ولكن الأكيد أنه لم ينجح فى الفيلم رغم صلاحيته الكاملة للكاميرا وقدرته الواثقة على التحرك أمامها.. فمشكلة أحمد السنباطى أن الذين قدموه فى هذا الفيلم فشلوا فى أن يعثروا له على شخصية يواجه بها الناس كمطرب وكنجم سينما جديد.. فصوته ضعيف الامكانيات بشكل واضح.. وعجزه عن العثور على لون متميز من الألحان واضح أيضا .. فنحن نراه يلبس ملابس لامعة ويعزف على الجيتار ويرقص فتتصور أنه الفيس بريسللى.. ولكننا نفاجأ بالهان رياض السنباطى التى تذكرنا بألم كلثوم أحيانا ويعبد الطليم حافظ أحيانا.. وأخطر ما يواجهه أى مطرب شاب يريد أن ينجح فى السينما هو أن يحدد نفسه أولا لشخصية ولونا فى الغناء وأسلوبا فى الظهور أمام الناس.. ولا يمكن أن «تركب» ألحان

رياض السنباطي على «شكل» و «صوت» ابنه الذي يريد أن يمثل نوعا مختلفا تماما من الفناء وأن يعبر عن جيل مختلف تماما أيضا ..

أن الفيلم رغم كل الإمكانيات المتاحة له يفشل في تحقيق أى مستوى سينمائي جيد .. ففضيلته الوحيدة هي الجدية والبعد عن الابتذال والتصوير الرائع بالألوان الذي يؤكد من جديد أن مستوى المصور العظيم عبد العزيز فهمي ما زال أكبر من مستوى الأفلام التي يضطر للعمل بها .. وإن كان قد أغرق أحيانا في استخدام بعض تأثيرات الألوان والعدسات و«الفلوهات» في مقدمة الكادر وهي تأثيرات استهلكها ليلوش .. وعبد العزيز فهمي أكبر منها بكثير .. رغم أنه مسئول الى حد كبير عن اضاءة الاستعراض الأخير اضاءة خافتة جدا أضعفت تأثير الاستعراض كله .. وإن كان التصوير الجيد لا يستطيع وحده أن ينفذ شيئا من مستوى الإخراج المتواضع جدا والذي بدا عاجزا عن تقديم أسلوب سينمائي متميز .. ولكن الغريب هو رداءة مستوى الاستعراضات الراقصة في فيلم من إخراج على رضا .. تبقى ملاحظة عن أداء نجلاء فتحي الجيد وهو أفضل ما في الفيلم ويؤكد أنها تتقدم باستمرار كممثلة وليست مجرد ندية جميلة ..

وملاحظة أخرى للممثل الشاب محيي اسماعيل .. فإذا كان الفيلم كله قد حاول في البداية أن يقلد «زوزو» .. فإن على محيي اسماعيل نفسه أن يتخلص من «عقدة زوزو» .. وأن يختار بين نور المضحك أو الشرير ويستقر على أحدهما .. فإن قدرته بلا شك أكبر من كل ما يفرض عليه الآن! ..

« الرجل الآخر » مخرج جديد .. ولكن !

يؤكد محمد بسيوني في فيلمه الأول كمخرج «الرجل الآخر» أنه استفاد كثيرا من خبراته النظرية وحاولها الى ثورة حرفية واضحة.. فهو مخرج متمكن بالفعل يملك لغته الخاصة وفهمه لامكانيات السينما .. وهو يبدو متميزا بالذات في تحريكه للكاميرا وقدرته على تحقيق «التكوين» السينمائي الجيد والنقلات الذكية وكل هذا يعني أننا كسينا مخرجا جيدا على المستوى التكنيكي يحقق مستوى طيبا بالنسبة لأول أفلامه ..

ولكن هذا نفسه هو ما يدعو للحزن عندما يضيع هذا المخرج قدراته هذه في موضوع مثل «الرجل الآخر» الذي يتحمل مسئوليته الأساسية باعتباره كاتب القصة وشريكا في كتابة السيناريو مع الكاتب الشاب مصطفى بركات .. فهذه هي مشكلة أفلامنا الجديدة كلها.. أنها لا ترى ماذا تقوله .. وأنها تتباعد عن كل مشكلات مجتمعنا الحقيقية لتختار موضوعات شاذة ومفتعلة لكي تفرق فيها مواهب كل العاملين فيها ..

فمن يمكن أن يتصور صحفيا شابا مثقفا ويبدو متحررا أيضا .. ويحرق باب «مشاكل القلوب» الذي يحل فيه مشاكل قرائه .. يفاجأ يوما بسباك يفتصب زوجته في غيابها .. فيظل طوال بقية الفيلم كلها يعذب نفسه ويعذبنا معه بحثا عن اجابة لسؤال ساذج مثل «شرف المرأة ما هو ؟» أنها مسألة كنا نعتقد أن يوسف وهبى استهلكها في أفلامه ومسرحياته وحسمها من زمن حينما قال «شرف البنت زى عود الكبريت» .. ولكن بعد خمسين سنة تعود هذه المشكلة فتصبح الموضوع الرئيسي لفيلم مصرى في السبعينيات !

والمضحك أن المشكلة كلها لا علاقة لها بالشرف.. فالزوجة السعيدة جدا مع زوجها الذي تحبه لم ترتكب أى خيانة مخلة بالشرف .. فالرجل السباك بخل الشقة في غياب زوجها وهاجمها بالقوة واغتصبها .. فما الذى يمكن أن يخدش شرفها الخاص أو أى شرف آخر ؟

ولكن المشكلة بالنسبة لكاتبى الفيلم هى أن مفهوم الشرف ليس مرتبطا بالخيانة أو المقاييس الأخلاقية.. وإنما بمجرد حدوث «الفعل الجنسي» نفسه بمعناه العضوى البحث حتى لو انتفت مسئولية أو ارادة المرأة فيه تماما .. وهى مسألة كانت تشغل الرجل الشرقى عموما في وقت ما ..

ولكن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية الهائلة اجتاحت هذا المفهوم الساذج .. والمرأة المصرية نفسها تجاوزته من زمن .. وهي مشكلة لم تعد تؤرق أحدا .. وإذا كان لابد أن نحصر أنفسنا دائما في أفلامنا في مشاكلنا الجنسية .. فحتى هذه المشاكل نفسها قد تغيرت وأصبحت في حاجة الى من يناقشها بشجاعة..

ولكن مسألة مضحكة جدا أن نظل طوال فيلم كامل نرى صحفيا يبحث بسيارته عن سمكرى.. ثم أن نسمع هذا الصحفي يريد بعذاب شديد جدا سؤالا جاءه من أحد قرائه : «شرف المرأة ما هو ؟ .. الباحث عن معنى الشرف » .. ثم تتحول النكتة الى كارثة عندما نكتشف أن هذا الباحث عن معنى الشرف مهندس عظيم في عمر كمال الشناوى.. سرعان ما يلتقى بصلاح نو الفقار ليقطعا معا شوارع القاهرة كلها ليناقشا موضوع شرف المرأة ما هو .. بينما كانت المرأة نفسها تضحك في الصالة .. لأنها كانت قد وصلت الى الاجابة من زمان !!

« الشياطين والكورة » تحليل نجم كوميدي

هناك أفلام لا يمكن تصويرها بدون نجم ما .. فكما لا يمكن تصوير «آخر تانجو في باريس» بدون مارلون براندو.. لا يمكن تصوير «الشياطين والكورة» بدون عادل إمام ! .. والقياس مع الفارق طبعا .. والفارق هنا هو بين السينما المصرية والسينما العالمية .. وليس بين عادل إمام ومارلون براندو !!

فلولا الطاقة الكوميديّة الخارقة التي يملكها عادل إمام والتي يفجرها في كل لقطة يظهر بها لما أمكن أن يحتمل أحدا هذا الفيلم .. بل لما أمكن حتى أن يثير الفيلم ابتسامة واحدة رغم افتراض أنه فيلم كوميدي.. أن هذا الفنان يمتلك قدرة عبقرية بالفعل على الاضحاك لا يمتلكها إلا عدد قليل من نجوم الكوميديا في السينما العالمية.. وفي تقديري الخاص أن عادل إمام لا يقل عنهم في وجه من الوجوه.. وأنه على العكس لو وضع في ظروف وإمكانات السينما العالمية لتفوق على بعضهم.. أنه ينكرني بالممثل العظيم بيتر سيلرز 'لا من حيث الأسلوب وإنما من حيث القدرة على تفجير الكوميديا ليس حتى من المشهد أو الموقف أو الموقف الحوار .. وإنما من داخل شخصية الفنان نفسه .. حيث يبدو أن داخل كل منهما منجم من القدرة على تفجير الضحك من لا شيء .. فهناك «أبواب خارجية» يملكها الممثل الكوميدي عادة ويستخدمها لاضحاك الناس.. وفي السينما المصرية مثلا تتبع الكوميديا عادة من النكتة اللفظية أو من الحركة الجسدية التي تصل أحيانا الى ضرب الشلاليت.. وعادل إمام نفسه يستخدم هذه الأدوات أحيانا.. ولكنه يكون في أسوأ حالاته حينذاك وتهبط بقدراته على الفور .. بينما يكون في قمته حينما يستخدم فقط وسائله الذاتية التي تنبع من داخله هو والتي لا يستطيع أحد أن يكتبها أو يرسمها له .. ولعل هذا هو سر تفوق وانتشار عادل إمام في السينما المصرية .. فهي سينما فقيرة جدا في مواهبها الكوميديّة .. وهي في ذاتها كله كانت تعتمد على «النجم» نفسه وليس على قدرة المخرج أو الكاتب على خلق المشهد أو الموقف الكوميدي ..

واستطاع عادل إمام أن يفرض نفسه بحكم قدرته على اضمحاء عنصر الضحك على أي مشهد باهت وأحيا أي موقف ميت .. فيكفي أن تراه لكي تضحك .. ليس لأن ملامحه الشكلية مضحكة

فهذه موهبة أى ممثل رخيص .. وإنما لآنك تكون واثقا أنه لابد سيفاجئك بتصرف مضحك .. حتى لو لم يكن تصرفا نابعا من طبيعة المشهد نفسه .. ولعله اكتسب هذا الارتجال من عمله فى المسرح .. ولكنه فى السينما قد تصبح له أخطاره .. وهذا ما يجب أن يحذر منه عادل امام وان كان لم يحدث الآن أن هبط بمستوى أى مشهد من مشاهد أفلامنا الهابطة أساسا والتي لا يمكن الهبوط بها أكثر من ذلك .. بل ان عادل امام على العكس قد يملك السبب فى تصرفه الشخصى هذا وهو أنه يتعامل مع مشاهد غبية وفاقدة العنصر الكوميدي وهذا صحيح الى حد كبير .. ولكن ما أحب أن أحذر منه عادل امام هو أنه يمكن أن عاجلا أو آجلا أن يكرر نفسه لو لم يصدق فى اختيار أدواره .. فلقد وصل الآن الى مستوى يسمح له بأن يرفض .. أنه فى فيلم «الشياطين والكورة» مثلا يستخدم بعض «إيفيات» نوره فى مسرحية «مدرسة المشايخين» مثلا .. بينما يملك بالتأكيد قدرات لم يستخدمها بعد لأن الأدوار التي يؤيها حاليا لا تفجر طاقته كلها .. بل أنى واثق من قدرته على أداء الأدوار الجادة أو حتى التراجيدية نفسها وهذا ما يمكن أن يصبح مثيرا فى عادل امام ..

هل هناك شىء آخر فى «الشياطين والكورة» غير عادل امام ؟

هناك «الكورة» نفسها طبعاً .. فالفيلم يحسه التجارى الذكى يريد أن يستغل هوس الكورة .. ولقد كان يستطيع أن يصنع حتى من هذا شيئا موضوعيا ذا قيمة .. ولقد كانت لديه البذرة بالفعل فى الأسرة المنقسمة على نفسها حيث تشجع الأم نبيلة السيد الاهلى ويشجع الأب عماد حمدي الزمالك وحيث يرفض الأب تزويج ابنته شمس البارودي من اللاعب الاهلاوى حسن يوسف .. كان هذا الخيط صالحا لمناقشة موضوع التعصب الكروى مناقشة موضوعية ولو على هامش القدر الهائل من الضحك .. ولكن الفيلم يقلت من يده هذه الفرصة الهائلة التي كان يمكن أن تمنحه قيمة ويرفض التعامل مع الكلمة إلا من حيث كونها وسيلة غوغائية لجذب الجمهور للفيلم بمجرد الفاتلات الحمراء والبرج والاستناد وكابتن لطيف وبعض اللقطات التسجيلية السريعة للاعبى الكرة .. ويبدو أن السينما المصرية حتى حينما تجد الفرصة فانها ترفض رفضا باتا أن تقول شيئا جادا غير : «بص شوف .. كيمو بيعمل ايه » !!

« قاع المدينة » البحث عن أزمة عبد الله

رغم ازدهار برنامج حسام الدين مصطفى السنوي - وربما اليومي - بالأفلام.. فإنه يخطر ببالنا أحيانا أن يقدم فيلما جيدا عن قصة انجيب محفوظ مثلا .. ويعهد بكتابة السيناريو لأحمد عباس صالح .. وتكون هذه بالفعل أفضل أفلام حسام .. لأنه يضطر مع الموضوع الجيد والسيناريو الجيد أن يقدم أحسن مستوياته كمخرج.. ولكن هذه «الحالة النادرة» لم تتكرر مع قصة يوسف ادريس «قاع المدينة» رغم كل ما تعطيه من إمكانيات فيلم جيد.. ورغم أن السيناريو لأحمد عباس صالح أيضا إلا أنه يتحمل المسؤولية هذه المرة مع المخرج .. فلا شيء في الفيلم يحمل أعماق القصة الأصلية البعيدة .. ولا حتى أزمة القاضى عبد الله الشخصية فى بحثه عن الحب والأمان وتخبطه من علاقة الى علاقة يقتلها جميعا جوعه الى الشبع العاطفى الذى يلخص جوعه الى أشياء كثيرة أخرى.. مع احساسه بتقدمه فى السن وفقدانه حتى للقدرة الجنسية .. لقد اختفى كل هذا من الفيلم الذى أخذ من القصة «رائحتها الجنسية» فقط .. فتحول بناء درامى كامل يستمر نحو ساعتين الى مجرد انتقال الكاميرا مع عبد الله من شقته الخاصة حيث يواجه تجربته الجنسية المريرة مع خادمتها شهرة التى يمثل سقوطه معها نوعا من سقوطه الاجتماعى والطبقى الكامل .. الى شقة نانا المفتوحة دائما «على البحرى».. والتى تقبله أو ترفضه طبقا لقوانينها الخاصة غير المفهومة .. وبإستثناء المرات القليلة التى خرجت فيها الكاميرا الى الحياة الحقيقية المحيطة بهذه الشخصيات الثلاث المعلقة .. فاننا كنا محاصرين فعلا وطول الوقت بين شقة شهرة وشقة نانا.. مغامرة جنسية مع هذه ومغامرة مع تلك على التوالي..

ولكن حتى هذا الاغراق فى الطابع الجنسى للفيلم لم ينجح فى تفسير أهم مفاتيح شخصية البطل وهو عجزه الجنسى الذى لا يمثل بالنسبة ليوسف ادريس مجرد العجز الجنسى بقدر ما يمثل عجز شخصية بهذا التركيب الطبقي والفكرى عجزا كليا عن مواجهة الواقع - مع عنصر تقدمه فى السن - واحباطا كاملا على كل المستويات وبالمعنى الشامل للاحباط ..

ومن هنا يبدو عدم ملاحة محمود ياسين للدور رغم تفوقه فى أدائه .. لأن الماكياج الساذج فشل فى اقناع الناس بتقدمه فى السن الذى يمثل عاملا أساسيا فى تركيب شخصيته.. ولكن

حتى مشكلة عجزه الجنسي ظلت لغزا بالنسبة للجمهور العادى.. رغم أن السيناريو لجأ الى ذكرها مرة بالحوار المباشر عندما قالت الخادمة لعبد الله : انت باين عليك مالکش فى الحكاية دى! .. ولم تكن هذه إلا نكتة تفرقع فى الصالة رغم أن هناك أساليب سينمائية عديدة أخرى لايضاح أزمة البطل بشكل أعمق وأكثر تهنيزا ..

وكان من الطبيعى أن تصبح شخصية نانا فرصة هائلة لتقديم كمية من الاثارة المبهرجة وبسطيح شديد يجعل من السيدة نانا كائنات جنسيا خرافيا كل شىء فيها مصبوغ بالألوان الفاقعة ولا تتوقف لحظة واحدة عن الرقص وممارسة الجنس وتدخين المخدرات أحيانا وشرب الخمر فى كأس ضخم حاول حسام مصطفى أن يستغله فى تقديم بعض الالاعيب السينمائية مثل تصوير المشاهد المثيرة من وراءه وعلى موسيقى الغابة .. ويبدو أن السيدة نانا «ماعندهاش وقت» لدرجة أنها تبدأ باستقبالك بالرقص المثير من مجرد وقوفك على باب شقتها المفتوح وأمام الناس وكائنات فى احدى حفلات «الأورجى» فى المجتمعات الوثنية القديمة أو فى أطع سرانديب حى «سوهو» بلندن .. ولكن من هي نانا ؟ وما الذى تمثله بالنسبة لعبد الله؟ وما الذى تمثله بالنسبة لمجتمعنا كله ؟ لا السيناريو ولا الإخراج يعتبر نفسه مطالبا بتفسير أو تعميق شىء من هذا ..

ولو اننا استطعنا أن نغض النظر عن استخدام المخرج لموسيقى انيو موريكوى الشهيرة جدا فى فيلم «الطيب والشرس والقيبح» والتي لا يمكن أن تناسب فيلما كهذا.. وعن النوق البالغ البشاعة فى كل ما يتعلق «بالمناظر» من نيكور وأكسسوار وألوان.. ثم التصوير فى قصر اسماعيل وهبى الذى لا يمكن أن يكون بيت قاض عادى.. فانا نواجه فى الفيلم عدة مشاهد جيدة جدا .. فالغريب أن حسام مصطفى يبلغ قمته فى المشاهد الخاصة بالخادمة شهرت.. والسيناريو يجيد رسم هذا الجانب ويعمقه الى أقصى جد .. فهناك تحليل مقنع لظروف شهرت مع أطفالها وزوجها المريض المقون.. ومشهد اقتحام القاضى عبد الله لبيت شهرت فى الهى الشعبى لضبط الساعة المسروقة تحفة سينمائية حقيقية تؤكد أن حسام مصطفى يمكن أن يمارس «الواقعية» أحيانا.. ولو بالشكل ..

ان القيمة الحقيقية الوحيدة فى هذا الفيلم هى المثلة العظيمة نادية لطفى التى تؤكد بعض أدوارها أن مواهبها أكبر من كل الأفلام التى تشترك فيها.. وأنها فقط فى حاجة الى دور جيد ومخرج جيد.. وهى فى «قاع المدينة» تقدم أفضل مستوياتها كمنثلة .. وترتفع فى بعض المشاهد بمستوى الفيلم كله وبمجرد النظرة الصامتة أحيانا.. أن قدرتها الرائعة على التعبير ترتفع بها وبالفيلم من «قاع المدينة» إلى قمته !

«الأبرياء» كيف .. ولماذا ؟

عندما قدم محمد راضى فيلمه الروائى الطويل «الحاجز» كان هناك اجماع بين النقاد والمتفرجين معا على أن السينما المصرية كسبت مخرجا شابا يملك لغته السينمائية الجديدة والمتقدمة بالنسبة للمستوى المتخلف المكرر للسينما التقليدية.. وكانت كل الاعترافات التى واجهها «الحاجز» اعترافات حول الموضوع واغراقه فى التجريد والعمومية والاسترسال الفلسفى فى اللاشئ ..

وفى فيلمه الثانى «الأبرياء» يكرر محمد راضى نفس الغلطة .. ويضع نفسه فى نفس المأزق .. ولا أحد يدري كيف ولماذا ؟ فمحمد راضى واحد من أنكى شباب السينما الجديدة وأكثرهم قدرة وطلاقة بلا شك.. وقد لعب دوراً كبيراً فى معركة ميلاد وتدعيم حركة السينما الجديدة فى مصر فى السنوات الخمس الماضية .. ووقف الى حد كبير وراء محاولات عدد من زملائه الشبان البحث عن فرصة وعن مكان .. وكان المنطق الطبيعى أن يقف وراء نفسه أيضا وأولا.. ولكن الغريب أنه فى محاولاته الخاصة بيدد طاقته وموهبته التى لا شك فيها فى موضوعات لا يمكن أن تخدم مخرجا جديدا يقدم نفسه للناس لأول مرة ..

إن مستوى محمد راضى كمخرج يزداد نضجا وفهما بلا شك فى «الأبرياء» وتوظيفه لامكانيات السينما كوسيلة تعبير يزداد خبرة وتعقلا .. ولولا اسرافه فى استخدام حركة الكاميرا أحيانا .. ولولا الاسهاب الشديد والايقاع البطئ الذى يتحمل مسئوليته المونتير أحمد متولى مع مخرج الفيلم .. لتمكن أن يحقق الفيلم مستوى فنيا متقدما من حيث قدرة راضى كمخرج على توظيف الكاميرا والتكوين والديكور الجيد الذى يحقق أحسن مستويات نهاد بهجت حتى الآن .. والتصوير الذى يقدم أيضا أحسن مستويات المصور الموهوب رمسيس مرزوق الذى يؤكد فلما بعد فيلم قدرته وثقافته وفهمه لوظيفة التصوير السينمائى واستخدام الإضاءة والاكوان استخداما لا يحقق الزخرفة الشكلية كما تفعل أفلامنا الملونة حتى الآن .. وانما يحقق التعبير الفنى والدرامى الوامى الذى يصبح جزءا عضويا أساسيا من بناء الفيلم ..

لقد تحقق هذا كله فى «الأبرياء» وبصورة جيدة سينمائيا .. ولكن السينما كما قلنا مرارا

ليست مجرد «تعبير بلغة سينمائية متقدمة».. وإنما هي «تعبير عن شيء».. فما هو الشيء الذي يمكن أن يعبر عنه فيلم يقدم ألف قصة وقصة عن فتاة ريفية أحببت فنانا بوهيميا من المدينة ومات.. فاستغلها قواد لتمارس الدعارة لحسابه ست سنوات لا أحد يدرى كيف .. ثم تتبرع بكليتها لمرض شاب يحبها وتحبه أيضا.. ولكن القواد الشرير يقتلها فى النهاية لتلتقى بحبيبها الفنان الميت فى «قاع اليم»؟! ما الذى تقوله هذه القصة المتشابكة المعقدة وما الذى يمكن أن تخدمه؟ وكيف يمكن أن يقدم مخرج وكاتب سيناريو من الشبان موضوعات كهذه مليئة بالثرثرة والحوار والقمص داخل القمص والفلسفة الجوفاء عن سبعة أحصنة بألوان الطيف؟

وإذا تصورنا أن المقبول أن يقدم الشبان سينما تجارية بمستوى راق.. فإنهم لن يحققوا هذا للسينما التجارية بالتأكيد فى سوق استهلكه واستولى عليه تماما أساطين السينما التجارية الذين يفهمون اللعبة أكثر .. وسيضيع المستوى الراقى أيضا .. وتضيع أحلام كثيرة لنا فى سينما الشباب التى لابد أن تعود الى طريقها الوحيد السليم!

« أين عقلى » عودة عاطف سالم !

فيلم « أين عقلى » هو أفضل الأفلام المصرية المعروضة الآن والتي عرضت أيضا منذ بدء «الهجمة» الأخيرة للأفلام المصرية على كل نور السينما في القاهرة والتي نجح معظمها على المستوى التجارى دون أن يعنى هذا بالطبع نجاحها فنيا و «أين عقلى» أفضل هذه الأفلام كلها من حيث الصنعة السينمائية.. ورغم أن الصنعة لا تكفى وحدها فى السينما كما قلنا إلا أن هذا الفيلم نجح فى أشياء كثيرة أهمها أنه أثبت أن السينما المصرية نفسها تستطيع أن تصنع فيلما تجاريا جيدا دون ابتذال ولا رخص ولا رقص ولا غناء ولا اغراق فى الجنس والعنف والميلودراما .. فموضوع «أين عقلى» هو تنويع أخرى على الهواجس الجنسية التى تشغل ذهن احسان عبد القدوس والتي يعتبرها مشكلة العالم الوحيدة ومحركة التاريخ.. وعقدة الفيلم لا تخرج عن الدائرة المغلقة التى حبست السينما المصرية نفسها فيها طويلا وبالأذات فى بعض أفلامها الأخيرة.. وهى مشكلة : هل يقبل الشاب فكرة أن تكون زوجته قد فرطت فى عنبرتها قبل الزواج ؟ أم يجب أن تؤرقه هذه المسألة وتعذبه وتعذبنا طول الفيلم حتى الانتحار أو الجنون ..

وأنا لم أقرأ قصة احسان عبد القدوس الأصلية ولا أعرف عنها شيئا .. وأتعامل الآن مع الفيلم نفسه كعمل سينمائى مستقل بنفسه.. وأعتقد أن ما صنع منه عملا جيدا هو سيناريو رأفت الميهى وهو أفضل كتاب السيناريو الشبان الآن وأكثرهم موهبة - فى إطار ظروف السينما الحالية بالطبع - وهو فى هذا الفيلم يثبت تقدمه الحرفى المستمر .. ويقدم أحسن مستوياته فى كتابة السيناريو من زاوية «الصنعة الفنية» .. بل ويقدم واحدا من أفضل سيناريوهات السينما المصرية كلها .

إن رأفت الميهى يصنع من هذا الموضوع المكرر المتهافت بناء دراميا وفنيا شديد التماسك والافتقار والمنطقية .. ورغم أنه يقدم أسلوبا جيدا أو غريبا على المقترح المصرى وهو أسلوب قائم على التحليل النفسى.. إلا أنه ينجح فى تحقيق عنصر هام جدا فى مخاطبة وشد هذا المقترح.. وهو عنصر التشويق وأن يجعل أزمة البطل وهى أزمة غريبة على جمهورنا الى حد كبير وخالية فى نفس الوقت من «الفحل» أو «الحدث» - يجعلها أزمة مفهومة فى نفس الوقت من فرط منطقية

وبساطة تقديمها.. وهو شيء جديد بلا شك على بناء سيناريو الفيلم المصري.. وإن كان رأفت الميهي قد لجأ لكسر حدة الطابع التحليلي أو حتى البوليسي للفيلم ببعض المواقف أو الشخصيات الكوميديية وهذا مقبول.. إلا أن المرفوض وما لم تكن له ضرورة هو لجوؤه الى الإلحاح على الاشارات الجنسية التي أطلققتها نبيلة السيد رغم خفة دمها ومستواها «المتحفظ» فى هذا الفيلم.. وغير مقبول أيضا - بنفس المنطق - لجوء عاطف سالم الى رقصة سعاد حسنى التى لم يكن لها أى مبرر.. ورغم أن هذا الفيلم يسجل عودة عاطف سالم كمخرج جيد بعد غياب سنوات وأفلام عديدة هبط فيها مستواه كثيرا كمخرج من أفضل مخرجينا.. لقد كان عاطف سالم فى «أين عقلى» فى أحسن حالاته.. فقدم فيلما من أفضل أفلامنا على المستوى الحرفى.. وأجاد تخليف كل العناصر الأخرى : التصوير والمونتاج والموسيقى والتمثيل الذى تفوق فيه محمود ياسين الى حد يؤكد مرة أخرى أن هذا الممثل الموهوب يملك قدرات أكبر بكثير مما يبيده أحيانا فى أفلام لا تستخدم منه إلا مجرد اسمه.. إن نور محمود ياسين الجديد والمعقد فى هذا الفيلم هو أفضل أنواره حتى الآن وهو ما يفرض عليه مسئولية كبيرة فى اختيار أفلامه ومخرجه.. أما سعاد حسنى فهى نفس سعاد حسنى الجميلة والقنيرة والتى تصبح شيئا لامعا مضيئا كلما ابتعدت عن «زوزو».. بقيت كلمة أخيرة عن الممثلة الجديدة حياة قنديل التى لم أحس بها فى كل أدوارها السابقة.. حتى جاء دورها الصغير فى هذا الفيلم ففجر موهبتها الهائلة بشكل لا يمكن نسيانه.. فهامى ممثلة جديدة موهوبة تلمع فجأة.. وعليها ألا تطفئ!!

«الحب الذى كان» ميلاد مخرج جديد

المفاجأة الحقيقية فى فيلم «الحب الذى كان» هى مخرجه الشاب على بدرخان الذى يقدم نفسه للناس بفيلم روائى طويل لأول مرة.. فلم تكن لعل بدرخان أية تجارب أو محاولات سابقة تبشر بشيء .. ولم يكن أشد المتفائلين ينتظر أن يكشف عن موهبته فى أول أعماله بهذه الثقة وبهذا المستوى العاقل والمفرح معا .. خصوصا بعد أن أجهض كثير من زملائه الشبان من خريجى معهد السينما ألامنام وألامهم معا .. ولكن كل ما قدمه على بدرخان فى فيلمه الأول كان مفاجأة .. ولكن أهم هذه المفاجآت بلا شك كان تعقله الشديد فى معاملته للكاميرا لأول مرة.. فالكاميرا مثل الفرس الجميلة الهائجة باستمرار .. من الصعب جدا السيطرة عليها. ومن السهل جدا أن تفريك معها بفقدان التوازن «والشقلبة» لاثبات قدرتك الحرفية وبهلاؤنيك ولكى تقول للناس فى كل لحظة : أنا مخرج .. شوفوا «الزوم» دى .. شوفوا «الشاريوة الدائرى» ده ؟ ..

ولقد كان هذا هو خطر المراهقة الأولى التى يقع فيها كثير من مخرجينا الشبان فى أفلامهم الأولى .. بل وكثير من مخرجى العالم كله . وهو الخطر الذى أودى بمواهب الكثيرين الذين أرادوا فقط اثبات قدرتهم الحرفية على حساب أى شيء آخر .. وهذا الإفراط فى البهرجة الشكلية على حساب الموضوعات أو الأفكار التى يعالجها هؤلاء الشبان .. هو العائق الحقيقى فى ميلاد سينما مصرية جديدة فعلا. وهو ما يمكن أن يؤدى الى فشل هؤلاء الشبان وعجزهم عن تقديم الشكل والمضمون معا .. وفى تصورى أنهم سينتهون لأن تجربتهم السينما التجارية الرديئة لتنتهى هذه الموجة سريعا أن لم تكن قد انتهت بالفعل والبقاء له !

ولكن يبدو أن هذا الشاب الذكى الذى خدع الجميع فلم يتكلم أبدا ولم يوح لأحد بأنه يمكن أن يصنع شيئا عاقلا.. كان عاقلا بالفعل بحيث يعى تجارب زملائه كلها ويبدأ البداية الصحيحة.. فهو يؤكد قدراته التكنيكية كاملة.. ويثبت فهمه الناضج لوسائل التعبير السينمائى ولكن بلا أى ضجيج أو «حرفة» صارخة ويدون مراهقة سينمائية ويلون أن «يزعق» فى كل لحظة : «أنا مخرج ..» أن أسلوبه على العكس أسلوب رصين تماما ومتعقل .. وهو أسلوب مخرج واثق من نفسه

وكأنه يملك خبرة عشرة أفلام سابقة - ويبدو أنه يخترن خبرة والده المخرج الكبير وأستاذه العظيم يوسف شاهين معا - ولكنه لا يقدم في نفس الوقت هذا الأسلوب التقليدي العاجز الرتيب الذي استهلكته السينما المصرية وتجمدت عنده.. وإنما تحس بأنه استفاد بكل إمكانيات السينما الجديدة - على المستوى الحرفي - نون أن «يفرغها» كلها مرة واحدة وباستعجال ليثبت أنه مخرج «جيد».. أنه يوظف بذلك ويتواضع وهذو كل ما تتيحه له حركة الكاميرا والممثل والتكوين واللون وشريط الصوت .. ويسيطر على هذا كله سيطرة فائقة لا تكاد تحس خلالها «بالإخراج» .. وهذا هو «الإخراج» الحقيقي في أعقل صوره.. ثم هو يملك وعيا جيدا بالابحار .. ويشيع في بناء الفيلم كله نوعا من الحساسية المزهفة كان يمكن في بعض الأحيان أن ترتفع إلى مستوى «الشاعرية» .. وإن كان مستواه يفلت منه أحيانا في تنفيذ بعض المشاهد الريبة مثل مشهد ضرب الشبان لمحمود ياسين .. وساعد على هذا سوء اختيار الشبان أنفسهم ..

ولكن لعل أعقل ما في فيلم على بندرخان الأول هو اختياره للموضوع الذي يبدأ به .. فهو موضوع جاد فعلا يناقش فيه رأفت الميهي وبجراً نظرة مجتمع مختلف - رغم مستواه المادي المتوسط - الى المطلقة .. ورفض هذا المجتمع لقبول فكرة الحب وحرصه الجبان على سلامة المظهر الخارجي لعلاقات زوجية فاشلة ولكن يجب أن تستمر حرصا على الشرف الموهوم والسمعة والنجاح المادي في بيوت فخمة قائمة على الاستقرار المادي الزائف وخالية من العواطف..

ويقدم السيناريو عرضاً واقعياً جريئاً لموقف هذا المجتمع الجبان الذي يقف ضد الحب ومن أجل «السمعة» الكاذبة.. ولكنه يبالغ في تكثيف هذه المواقف المضادة كلها بشكل يخلو من الواقعية .. فقد بدا أن مشكلة كل المحيطين بالحبيبين ابتداء من أم الشاب الطيبة الى زملائه الأطباء.. هي مصاربة هذا الحب والسخرية منه بكل الطرق ويتفرغ تام لممارسة هذه الحرب المقدسة .. ولم يكن هناك عنصر واحد طيب أو مستتير .. والظل الآخر في السيناريو هو أنه جعل المعركة معركة الفتاة وحدها.. فقد كانت هي العنصر الإيجابي الذي يحاول ويقاوم من أجل الحب .. بينما بدا الشاب ضعيفاً متخاذلاً سرعان ما يفكر في الهروب الى الصومال .. وهذه مسألة لم تحدث بعد في مجتمعنا حيث ما زالت الفتاة هي العنصر العاجز رغم كل «ملاضمتها».. وحيث ما زال على الشاب أن يقاتل وحده في كل شيء.. من أول الحب الى الطلاق !!

«مدرسة المشاعبين» كوميديا مسيلة للدموع

من الطبيعي أن يغرى النجاح التجارى الكبير لمسرحية «مدرسة المشاعبين» بتحويلها الى فيلم .. وهنا يتوقع الإنسان أن تضيف السينما بإمكانياتها الضخمة شيئا إلى المسرحية.. أو يتوقع على الأقل أن يحتفظ الفيلم بنفس قيمة المسرحية ولو على المستوى الفكاهى نفسه.. ولكن الذى حدث أن على سالم كاتب سيناريو الفيلم هو نفسه كاتب المسرحية عن أصلها السينمائى الأجنبى.. وحسام الدين مصطفى مخرج الفيلم لم يصنعا شيئا على الإطلاق غير مجرد نقل المسرحية الى السينما وبأسلوب أقرب الى نقلها بالفيديو الى التلفزيون .. وبأكثر الوسائل ركاكة وتكرارا أو تقليدا للمسرحية .. فالسيناريو من ناحيته لم يقدم أية محاولة للعثور على معادل سينمائى لمشاهد المسرحية ومواقفها.. وإنما كررها بهذا فيرها مراعى فقط أن الكاميرا ستصور هذه المرة بوسعها الانتقال من حجرة الى حجرة .. فوجدنا أنفسنا طول الوقت مغلقين فى حجرات المدرسة أو فى حجرات أباء الطلبة أحيانا .. ولم تكن هناك أية محاولة لاستغلال مدينة كاملة مثل الاسكندرية كان يمكن تحويل كثير من المشاهد بحيث تدور فيها فتخرج الكاميرا لترى الناس والبحر والشوارع .. وحتى فى المرات النادرة التى خرجت فيها الكاميرا من الحجرة المغلقة - استعراض الوداع الأخير مثلا - فقد تم تصويره هو أيضا فى حديقة مغلقة وب نفس الأسلوب المسرحى.. والغريب أن مشهد حلم الطلبة بمدرستهم الحسنة.. وهو مشهد كان يعطى فى السينما إمكانيات تفوق المسرح بكثير تم تنفيذه هو أيضا بأسلوب فقير تماما وركيك ومصنوع باستعجال بحيث كان تنفيذ نفس المشهد فى المسرحية أفضل بكثير وأكثر غنى.. وهذه مسألة تعنى أن حسام الدين مصطفى أخرج هذا الفيلم بكسل شديد جدا وبسرعة ويأرئد وسائله الفنية.. ولكن الكارثة الحقيقية هى أن الفيلم حول المسرحية الشهيرة والتى حققت نجاحا غريبا من كوميديا الى تراجيديا .. فلا شيء فى الفيلم يغريك حتى بأن تنقسم .. بل كل شيء يدفعك لأن تبكى غيظا وقهرا.. وأنت تحس برتابة وجمود وثقل دم وسخف بلا حدود .. كما تحس بأن السيناريو مكتوب لبخاطب الأطفال الذين يمكن أن تضحكهم كرافطة سمير غانم التى تنتصب واقفة «لوحدها» .. أو ملابس الممثلين المبهذلة وهم يتبادلون الضرب بسبب وبلا سبب . وهذه

الكوميديا الرخيصة شديدة «الفلاسة» تضحك الناس جدا لأنها تخاطب الحس الغليظ في إردأ حالاته.. فما هي المعجزة التي جعلت الفيلم مجرد مسرحية كوميدية ناجحة حتى من قدرتها على الاضحاك العاقل؟ السبب ببساطة أن الفيلم ارتكب غلطة كبرى عندما استعان بنجوم آخرين غير نجوم المسرحية .. فالمعروف أن النص نفسه ليس فذا ولا عبقرى . وكل قيمته على المسرح هي في مجموعة الممثلين الشبان الموهوبين الذين يقدمونه وبطريقتهم الخاصة وحضورهم المسرحى الخاص.. وتقديم نفس العمل بدون هذه المجموعة لا تنتج عنه إلا هذه الكارثة السينمائية المليئة بالغلظة والسخافة وثقل الدم أيا كان نجاحها التجارى.. والجريمة الأخرى التي ارتكبها الفيلم أنه جسد عيوب وانحرافات الطلبة وحولهم الى مجموعة من البلطجية يسخنون «الجوزة» فى الفصل وهم يلعبون الورق ويضربون الأساتذة .. وقدمهم لجمهور السينما من المراهقين ك أبطال محبوبين شطار يمكن أن يصبحوا مثلا عليا لطلبتنا .. وهذه مسألة تخرج من اختصاص السينما لتصبح من اختصاص وزارة التربية والتعليم !!!

حكايتي مع الزمن حكاية من بالضبط؟!

لا أحد يدري حكاية من بالضبط مع الزمان هذه التي رأيناها في هذا الفيلم .. هل هي حكاية الشخصية التي تمثلها وردة الجزائرية في الفيلم .. أم حكاية وردة الجزائرية نفسها في الواقع ؟ .. وليس هذا مهما على أي حال ما دمنا نتعامل مع عمل سينمائي بغض النظر عن خلفياته .. ولكن ما يمكن أن يشير هذا التساؤل .. هو أن منتج الفيلم أنفسهم كانوا حريصين كجزء من الدعاية له على أن ينتشروا أخبارا تؤكد أن الفيلم يقدم حكاية وردة الجزائرية الحقيقية كمطربة اعتزلت الفن لتتزوج .. ثم هجرت حياتها العائلية لتعود الى الفن الذي لا تستطيع الحياة بدونه .. وهناك تطابق كبير بين هذه الحكاية وبين أحداث الفيلم .. مما يحول هذه الظاهرة من نزوة شخصية الى «حالة» سينمائية مثيرة للاستفزاز .. إن السينما تقدم دائما أفلاما عن حياة كبار الفنانين .. ومنذ أسبوعين مثلا شاهدنا فيلما عن حياة مغنية «البلوز» الأمريكية بيلي هوليداي لعبت دورها فيه ديانا روس .. ومنذ سنوات قليلة شاهدنا فيلما عظيما عن حياة راقصة الباليه ايزابورا دنكان لعبت دورها فيه فانيسا ريدجريف .. وأنا أحب صوت وردة الجزائرية جدا .. ولكني لا أعتقد أنها تصلح للسينما إلا كوسيلة يستغل بها المنتجون صوته العظيم وحُب الناس لها .. هذه ناحية. والناحية الأخرى أنها عادت الى ممارسة الغناء من سنة واحدة فقط ولا يمكن أن تسجل عويتها المظفرة هذه في فيلم .. فضلا عن أن حياتها ليست من العمق والخصوبة بحيث نشاهد فيلما عنها وتمثله هي نفسها .. فهذه جرأة شديدة جدا لا أعتقد أن السينما العالمية في تاريخها كله شهدت حالة مماثلة لها بالنسبة للشخصيات الفنية أو التاريخية.. ولو أن كاتب سيناريو «حكايتي مع الزمان» محمد مصطفى سامي حاول حتى أن يستلهم من الحياة الواقعية للمطربة شيئا دراميا أو فنيا عميقا يجعل منها «عبرة» للآخرين.. لا يمكن أن نحتمل الفيلم. ولكن أن تتزوج مطربة في فرقة استعراضية من رجل أعمال «هلاس» يمارس عمليات تجارية مشبوهة ويسكر ويلعب القمار طول الوقت ويهمل زوجته التي تحب مخرج الفرقة وتعود للفن.. ثم تعود في نهاية الفيلم الى زوجها الذي رفضت تماما. مجرد أن ترى طفلتها الصغيرة منه واقفة أمامها على المسرح .. فهذه نكتة ميلودرامية سخيفة لا أحد غير السادة الذين يبحثون عن أي دجاج يبيض

أى ذهب .. والذين يتاجرون فى أى شىء وكل شىء : صوت مطربة جيدة . وقصور ملونة فخمة فيها ناس يسكرون ويلعبون القمار .. وعدة رقصات سخيقة وريكية من فرقة درجة عاشرة .. ومشكلة زواج وطلاق .. وطفلة صغيرة تثير لموع الناس وهى تقول : فىن ماما .. عايزة ماما .. ورحلة سياحية بالألوان الى لبنان .. ونبيلة السيد تلقى النكتة اللفظية . وليلبة ترقص . ورجل يتهته فى الكلام . وبعض الشخصيات المخنثة .. واستعراض للأزياء والباروكات للرجال والنساء معا .. ويوسف وهبى يلقي مواعظه الشهيرة .. وكل هذا يحققه حسن الامام كجزء من عالمه الذى يجيد تقديمه للناس الذين اتضح بالفعل أنه يفهمهم أكثر من أى فيلسوف آخر .. ولكن أى ناس .. وفى أية ظروف .. ؟ هذه قضية لا تشغل أحدا .

«امرأة سيئة السمعة»

أدهشتني الضجة التي ثارت حول موضوع هذا الفيلم - الزوج الوصولى الذى يستغل جسد زوجته من أجل صعوده الوظيفى - وهل هو نفس موضوع فيلم «دمى ودموعى وابسامتى» أم لا .. فالموضوع قديم ومكرر وعولج كثيرا فى عشرات الأقلام وفى كل بلد ولا يمكن أن يزعم أحد أنه من اختراعه .. وفى مثل هذه الموضوعات فليس المهم هو «الحنوثة» نفسها وإنما طريقة تناول .. وما يريد أن يقوله الفيلم من وراء «التيمة» المكررة . فقد لا يستهوى كاتب السيناريو أو المخرج فى موضوع كهذا إلا مجرد المغامرات الجنسية للزوجة التى يصعد زوجها فوق لحمها .. وقد يستطيع فيلم آخر أن يتعمق هذه الظاهرة الفردية ويرجعها الى ظروفها العامة ويربطها بمناخ اجتماعى كامل يصبح فيه هذا الأسلوب طريقا مضمونا للصعود الوظيفى والمادى فى غيبة قيم العمل والكفاح الشريف .. ولا يستطيع كلا الفيلمين معا أن يزعمأ أنهما صنعا ذلك .. وأن كان «امرأة سيئة السمعة» أفضل كبناء درامى وأكثر اقناعا لأنه لم يوجه جهده الى الإبهار وإغراق المتفرج فى عالم سحرى ملون تنتقل فيه الكاميرا من بلد الى بلد وتصبح فيه معاناة البطلة مجرد معاناة شخصية غير مبررة .. أن أفضل ما صنعه ممدوح الليثى فى أول سيناريوهات المؤلف أنه أجاد تعميق شخصية الزوج يوسف شعبان والزوجة شمس البارودى وظروفهما الاجتماعية البالغة البؤس كنموذجين عاديين جدا وواقعيين لأى زوج وزوجة مصريين ترهقهما المطالب اليومية الملحة التى تحتاج الى معجزة لعلها .. وبما أن زمن المعجزات قد انتهى فان استغلال الزوج لرأس المال الحل الوحيد الذى يملكه والذى يبدو أنه السلعة الوحيدة الرائجة التى لا تكسد ولا تستهلك .. يصبح هو أسهل الطرق وأسرعها للوصول وأكثرها ضمانا . ولقد استطاع السيناريو أن يقدم هذه الخلفية باقتدار فعلا بحيث أقتنعا بأن ما يمكن أن نسميه «انحرافا» على المستوى الأخلاقى يصبح ضرورة اجتماعية . كما أنه لم يبتذل رسمه للشخصيات أو المواقف بل جعلنا نتعاطف حتى مع الزوجة التى لا يمكن أن تكون شريرة .. فقد كانت تملك مبرراتها الكاملة لكل ما فعلته . ولكن الظلل الوحيد فى بناء السيناريو هو فى تركيب مشاهد «الفلاش باك» أو العودة الى الماضى .. فقد كانت طويلة جدا أكثر مما تحتمل لحظة توظيفها . فغير معقول مثلا أن يخطب عماد حمدي مدير

الشركة فى حفل تكريم الزوج يوسف شعبان لكى تتذكر الزوجة شمس البارودى قصة انحرافها لمدة نصف ساعة تعود بعدها لنجد عماد حمدي ما زال يلقي خطبته العصماء.. ورغم الحبكة والتشويق الذى يشدنا لمتابعة الفيلم فقد كان بوسع المونتاج أن يعيد ترتيب مشاهد الماضى والحاضر بشكل أفضل .. كما كان بوسع بركات أن يقدم شيئاً متميزاً فى أسلوب الإخراج غير مجرد «التنفيذ» الباهت للمشاهد الذى سيطر على أفلامه الأخيرة .. ولست أفهم كيف يجرؤ على أن يكتب فى مقدمة الفيلم «موسيقى طارق شرارة» وهى موسيقى أجنبية كلها.. ثم ما الذى كان يمكن أن يخسره الفيلم بدون رقصة نجوى فؤاد ؟ ولكن الاضافة الحقيقية .. هى أداء شمس البارودى فى أفضل أدوارها حتى الآن والذى يؤكد أنها بدأت تصبح معتلة .. كما يقدم يوسف شعبان دوراً متميزاً حاراً يؤكد له شخصية خاصة فى الأداء يجب أن يحافظ عليها ..

« وكان الحب » .. بعد الكيلو ٢٠ !

بعد انتهاء عرض فيلم «الحب الذى كان» وفى نفس دار العرض نشاهد فيلماً آخر باسم «وكان الحب».. ورغم الفارق الرهيب بين الفيلمين على كل المستويات يبقى تشابه الأسماء مسألة مثيرة للارتباك.. فهل فرغت الأسماء الى هذا الحد ؟ وإذا سلمنا بأن كلمة «حب» أصبحت مقررة على كل أسماء الأفلام المصرية .. فهل حان الآن موسم كلمة «كان»؟

الغريب بعد ذلك أن عنوان الفيلم - مثل كل الأفلام المصرية - لا علاقة له بموضوعه.. وهم يكتبونه مع آخر لقطة فى المشهد التقليدى للقاء حسن يوسف وشمس الباروى على الشاطئ.. وكأن الحب سيبدأ بينهما منذ هذه اللحظة .. وهذا مناقض لكل ما رأيناه قبل ذلك .. فحسن يوسف فى أول الفيلم يستأجر طابقا فى الفيلا التى يملكها عماد حمدي فى الاسكندرية.. وتؤكد لنا المشاهد الأولى أن حسن وقع فى حب شمس الباروى ابنة صاحب الفيلا.. وأنها أحبته أيضا وبالتأكيد.. ولكن شقيقته اللعوب الشريرة نبيلة عبيد نسجت شباكها حوله.. ولجرد أن حسن يوسف تأخر مرة فى المرور على شمس فى محل عملها لأن سيارته تعطلت .. فقد غضبت منه.. ويدلا من أن يشرح لها الموقف ببساطة ويقول : «معلش يا حبيبتي أصل العربية اتعطلت .. فقد تصاعد سوء الفهم بشكل ساذج جدا .. ورأينا حسن يوسف وهو طبيب شاب مثقف ويبدو عاقلا وطبيعيا جدا.. يتحول بسرعة وبساطة مثيرة للضحك الى حب نبيلة عبيد التى كان واضحا لبايع الكازويزة فى الصلاة أنها تخدعه من أجل فلوسه.. وأنه فى الواقع يحب أختها «شمس» وتحبه.. ويقوم بناء الفيلم كله بعد ذلك على هذا الموقف الساذج وغير المنطقي .. يستمر زواج حسن من نبيلة الشريرة وينجب منها طفلة.. بينما تتعذب شمس الملك الطيب وتكتم حبها لحسن وتعيش شهيدة صابرة.. وكما ارتكبت نبيلة مزيذا من الحماقات.. تتفانى شمس فى ملائكتيتها الغربية باعتبارها أنسانا من عالم آخر .. ويعتبر أن السينما المصرية لا تعرف الوسط .. فالتاس أما أشرار تماما .. وأما ملائكة تماما.. حتى أن نبيلة تخون زوجها مع صديقه المخادع يوسف شعبان.. فتوافق شمس على أن تلصق هذه التهمة بنفسها.. ويحدث كل شيء بعد ذلك بشكل يخلو من العقل أو المنطق.. فيوسف الشرير يوافق على الزواج من شمس .. ولكن نبيلة «رأسها

وألف سيف» لازم تترك زوجها وطفلتها لتتزوج يوسف.. ولابد طبعاً أن يسافر يوسف الى الكويت وتنتحر نبيلة لكي تعود شمس الى حسن في آخر لحظة.. ويعد أن يكون الجمهور قد تعذب من انتظار النهاية التي يعرفها الى حد أن يصيح : «ماتجوزوهم بقى وتخلصونا!!!».

والسؤال هو : لماذا لا يحاول كتاب القصص والسيناريو أن يعالجوا موضوعاتهم ببساطة وواقعية .. ولماذا يخترعون دائماً هذه التعقيدات والمشاكل القائمة على الصدفة والقدر وحوادث الموت أو الانتحار .. وكيف كان يمكن أن يكمل كاتب السيناريو هذا الفيلم لو أنهم تركوا قصة الحب المنطقية تنمو بين حسن وشمس وكيف كان يمكن أن يتحول شاب عن حبه لفتاة لمجرد أن سيارته تعطلت عدة دقائق فغضبت منه فتزوج أختها ؟ أى حب هذا .. وأى عالم خال من المنطق لمجرد افتعال مشاكل الخيانة والعذاب ما يمنا سنعود في النهاية إلى مشهد الشاطئ التقليدي حيث يعود حسن لحبيبته شمس بعد عشرين كيلو جراماً من العذاب ؟

ورغم كل هذا فإن حلمي رفلة في هذا الفيلم يحقق أحسن مستوياته كمخرج.. وأن كانت اللقطات القليلة التي لعبها كمنزل تؤكد خفة ظله .. وليته اختار التمثيل من زمان لكي يستمتع الى تصفيق أكثر !

« البنات والحب ».. والكابوريا !!

لو أن ناقدًا سينمائيًا قرر التفرغ للاحقة أفلام مخرج واحد هو حسام الدين مصطفى لما وجد وقتًا يستطيع فيه أن يجري وراء أفلامه كل أسبوع من سينما الى سينما .. ولما استطاع أن يجد وقتًا يكتب فيه عن هذه الأفلام التي تتناول كل شيء من قصص نجيب محفوظ ويوسف اندريس .. الى سلسلة الشياطين والمغامرين .. الى الكوميديا والميلودراما والكاراتيه وكارامانوف .. بل أنني شاهدت له فيلمًا قصيرًا اسمه «على الزراعة» يحزف فيه يوسف فخر الدين على الاكورديون بينما تغنى مطربة اسمها رويدا عننان : «ع الزراعة يا نسمة هدى .. دانا النهارده ماحد قدى !! » .

واذا كان المتفرج لا يجد وقتًا ليرى .. والناقد لا يجد وقتًا ليكتب .. فإن أحدا لا يدرى كيف يجد حسام وقتًا ليخرج.. ومع ذلك فانك لا تستطيع أن تلوم مخرجًا لمجرد أنه يعمل كثيرًا .. فالهم في النهاية هو أن نحاسبه على مستوى الأفلام التي يخرجها .. وهذه نقطة اندهاشنا الوحيدة من قدرة حسام مصطفى على تقديم هذا العدد الهائل من الأفلام من كل نوع وبكل الأساليب الفنية التي عرفتھا السينما في تاريخها كله.. وأنا شخصيًا أقر واعترف بأن حسام مصطفى من أكثر مخرجينا مقبرة حرفية.. ولكنه بالتأكيد يستنفد قدرته هذه ويبددها - أن لم يكن قد بددها من زمن - حتى لو كان يجمع كل مواهب لبلوش وكازان وفيلليني معا .. والدليل أن مستوى حسام يرتفع - على المستوى الحرفي البحت - في بعض أفلامه الى درجة «معقول».. ولكنه يهبط في معظمها الى درجة «لا شيء».. وهذه مسألة مؤسفة حتى لأشد المتحمسين لحسام.. فما زلت واثقًا أن هذا المخرج النشط لو كبح جماح نشاطه هذا وركز على ثلاثة أفلام فقط في السنة - وهو رقم قياسى رغم ذلك بالنسبة لى مخرج في العالم - واختار موضوعات جيدة لأمكن أن يصبح مخرجًا بدرجة «جيد»..

ولا أحد يفهم مثلاً كيف يمكن أن يقبل أى مخرج مبتدئ يبحث عن فرصة موضوعاً ركيكاً مهملًا مثل «البنات والحب».. ؟ فكيف يقبله مخرج متخم بالفرص مثل حسام مصطفى ؟ وكيف يقدمه بهذا الشكل السينمائى الرديء الذى تحس من خلاله أن الفيلم خرج من «ماكينة إخراج»

تصنع الأفلام بالجملة ؟ وكيف يمكن أن يغضب حسام من النقاد عندما يقولون له : أفلامك رديئة ؟ وكيف يمكن أن يتخيل هو نفسه أنه يمكن بهذا الأسلوب أن يقدم أفلاما جيدة ؟ إن فيلم « البنات والحب » ليس فيلما جديدا لحسام الدين مصطفى.. إنما هو أقلامه كلها مجتمعة بأسوأ ما فيها .. فهناك الشياطين الثلاثة : نور الشريف ومحمد عوض ويوسف فخر الدين .. وهناك البنات الثلاثة : ميرفت أمين وصفاء أبو السعود ولبلبة .. والمضحكون الثلاثة : محمد عوض وسيد زيان وحسن مصطفى.. ومهرير المخدرات الثلاثة : توفيق الدقن ومحمد صبيح وواحد مش عارف اسمه.. وهناك رقص وغناء وخلع ملابس نسائية والتقاط مخدرات من البحر ومسدسات وسبع حقائب وثلاث قمص حب وسبع لاعبات باسكت بشعاع وسبع لاعبات أخريات وثلاثة رجال يصابون بالاسهال وعسكر وحرامية وشاليهات في عمر الفيام وهناك أيضا بوستة العتبة !!

والمفروض بعد ذلك أنك أمام فيلم كوميدى.. ورغم أنك ستسمع بالتأكيد من حولك ضحكات جمهور سينما ميامي فأنك لن تستطيع أبدا أن تضحك .. فالمستويات تختلف .. وبالتأكيد هناك ضحك راق ومهذب.. وهناك ضحك غليظ ومفتعل ونابع من السخافة والابتذال.. وهناك ناس بالتأكيد يضحكهم الضرب بالثلاطية وكلمة «بالهوى» التي يقولها محمد عوض.. أو كلمة «الاستاكوزا» في الكابوريا» التي يقولها نور الشريف.. ولكن الضحك ليس معناه أن أسخر من سبع سيدات واحدة سمينة جدا والأخرى طويلة جدا والثالثة قزمة والمخرج يسمح بهن بلاط اللاعب .. وليس معناه أن يدفع رجل رجلا آخر فيقع على الأرض.. وليس معناه أن يتلوى رجل على السرير.. ولا أن يضع رجل «ملح انجليزي» في شوربة الفراخ فتجرب سبع فتيات الى التواليت .. ولا أن تسخر من رجل تخين وتضربه على صلبعته.. ومع ذلك فأنك تستطيع أن تصنع هذا كله فيضحك متفرج بسيط وغبان يريد أن ينسى همومه بالضحك على أى شيء بدلا من أن يبكى.. ولكنك تكون في نفس الوقت قد ضحكت عليه وعلى أذميته.. وضحكت على نفسك أيضا عندما تصورت أن هذا الضحك ليس بكاء في الواقع !!

« العذاب فوق شفاة تبتسم »

فيلم « ليس » من عالم حسن الإمام

من بين كل عشرة أفلام لحسن الإمام يخطر لهذا المخرج «الظاهرة» أن يخرج فيلما واحدا جيدا .. وأذكر أنني كتبت عن فيلمه «حب وكبرياء» تحت عنوان : «مفاجأة: فيلم جيد لحسن الإمام !» وعندما شاهدت فيلمه الأخير «العذاب فوق شفاة تبتسم» فوجئت بأنه فيلم جيد آخر للمخرج الذى يرفض عامدا أن يخرج أفلاما جيدة.. مع أنه يستطيع هذا أحيانا . !

وأحب أن أؤكد أولا أن «جيد» هنا تعنى أنه فيلم جيد بالنسبة لحسن الإمام .. وبالمقارنة مع أفلامه الأخرى.. وأن استخدام هذه الكلمة أو غيرها بالنسبة لأفلامنا عموما يكون فى إطار السينما المصرية وحدها أولا وبالنسبة لظروفها ومستوياتها الفنية والموضوعية.. وأننا باستخدام هذه الكلمات لا نلجأ عادة لمقاييس السينما المجردة كما عرفها ويعرفها العالم كله.. لأنه لا يمكن تقييم الظاهرة – أى ظاهرة – إلا من خلال ظروفها ' الاجتماعية ..

وقد تعويدت دائما فى حديثى عن أفلام حسن الإمام أن استخدم تعبير : أن هذا الفيلم أو ذاك هو فيلم من «عالم حسن الإمام».. وهو عالم متكامل له ملامحه المعروفة : الميلودراما – الجنس – الاثارة.. التوايل التجارية من رقص وغناء وألوان ومناظر سياحية ونكت لفظية وحتى أنماط مكررة تمثّلها نفس الأسماء المكررة ..

ولكنى اعترف بأن «العذاب فوق .. الخ» هو فيلم ليس من عالم حسن الإمام .. بمعنى أنه خال من كل المشهيات السابقة .. وأنه خال من الابتذال .. وأن له موضوعا أو مشكلة يناقشها لها رأس وقدمان .. وله بداية ونهاية .. وأن به شخصيات وأحداثا تنمو وتتطور منطقيا .. وأن له رأيا ما فى موضوع ما .. بل أن الجديد هنا أن مستوى حسن الإمام الحرفى مستوى جيد – بالنسبة له أيضا ! – بمعنى أنك تحس أن هناك «مخرجاً» له أسلوب ويعرف ماذا يقوله وماذا يصنعه وكيف يصنعه .. وأنه يتعامل مع السينما كسينما وليس كحدوتة أو بكائنة أو موعظة أو ماخور ملئ بالرقص والغناء والمخضر والدموع ويعرض القيليات .. بل أن حسن الإمام يستطيع فى هذا الفيلم أن «يعبر» تعبيرا سينمائيا ولو بأبسط الوسائل .. وأنه لا يحاول أن يستعرض عضلاته رغم

ذلك ولا أن يستفزك بكل ما يقدمه لك على الشاشة.. بل أن أشد النقاد رفضاً «للعالم حسن الامام» هذا لا يستطيع إلا أن يقول إنه أمام فيلم نظيف.. وهذه معجزة .. والمعجزة الأخرى أن الاقبال على الفيلم شديد أيضا مثل كل أفلامه الأخرى.. وأنه استطاع أن يحقق هذا بذكاء وبدون اللجوء الى كل وسائله المبتذلة والمستهلكة والمعروفة .. وهذا درس له هو نفسه .. بعد أن ظل يقول كثيرا أنه الوحيد الذي يفهم الجمهور .. وأن هذا الجمهور لا يريد سوى قصص الراقصات والغانيات والكباريات والفتوات والتحابيش أياها .. فها هو نفسه يقدم شيئا مختلفا تماما فيخذه الجمهور ويقبل عليه نفس الاقبال .. فأيهما مخطئ هذه المرة : حسن الامام أم الجمهور ؟

إن كل الاعتراضات التي يمكن أن توجه لفيلم «الغضب .. الخ» تنصب على السيناريو والحوار الغريب الذي يناقش قضية الزواج بمنطق تجارى شديد الجراءة والفراية .. فانت حتى قبل أن تبدأ أحداث الفيلم تسمع حوارا غليظا بالغ القبح تقول فيه نجوى ابراهيم : «الراجل زى التور».. فيرد عليها محمود ياسين «دايم التور معاه بقرة .. والسبت هي البقرة .. من غيرها التور مايبقاش تور» ويعد هذه العبارات الواردة رأسا من سوق الثلاثاء التي تباع فيها المواشى فى بلدنا سلامون القماش مركز المنصورة دقهلية . تبدأ نجوى ابراهيم تعرض فلسفتها العظيمة فى الزواج : «الجواز مسألة اقتصادية : راجل بيدفع وست تدى قصاد الى هو بيبيعه».. ولا أحد يدري كيف أصبحت علاقة حب ومشاركة مقدسة مثل الزواج .. «شركة مساهمة عصرية» بهذا الشكل التجارى الرخيص القائم على الدفع والقبض والمقابل بدلا من المشاعر والعواطف والمشاركة وبناء بيت وأطفال ومستقبل .. ونظل نسمع نجوى ابراهيم فى «مونولوجها الداخلى» المستمر طوال الفيلم - وهو أسلوب عاجز من السيناريو - تؤكد نظرياتها التجارية هذه التي تقيس فيها أدق علاقاتها الخاصة بزوجها محمود ياسين بالمليم والقرش .. ويبرود حجرى عاقل لا يهتز أبدا كاتها مخلوق خرافى هابط مع صفور القمر .. وهو منطق متسق تماما مع شخصيتها الغريبة التي لم نعرف عنها شيئا عن تكوينها السابق أو مبرراتها .. فهي تعيش طول عمرها مع جارها سعيد صالح الذى يحبها ويتصور أنها تحبه فيخطبها وفجأة تقرر أن تتركه بمجرد أن تراه يتخاقق مع شبان سفلة يعاكسونها فى النادى - مع أن تصرفه منطوق جدا - وتهجره بالفعل بانتهازية شديدة القسوة وتقذف على جثة حبه الى محمود ياسين العريس الاعقل والأفضل .. وبدون حتى أن تحب هذا العريس الجديد أو تحمل له مشاعر واضحة : هل كانت تحبه؟ هل كانت تطمح فى أمواله كفتاة جشعة وفاسدة تماما ..

ويطول الفيلم جدا وتطول مشاهدته فى تفاصيل مملة بهدف اضاءة الوقت فقط لتوفر الفيلم الخام ليس إلا ولعدم وجود شيء حقيقى يقدمه لنا السيناريو سوى رحلة سياحية الى تونس تصبح فرصة لكلا ينسى حسن الامام ولعه التقليدى بالرقص.. ولكنه رقص تونسى شعبى هذه المرة .. وهى مسألة ماتفرش كثير !

ونفاجاً مفاجأة أخرى عندما نكتشف أن محمود ياسين على علاقة بصفية العمرى صديقة زوجته .. وانها اتفقا على اللقاء فى تونس.. بنفس البساطة التى أتوعد بها أنا مع حبيبتي على اللقاء فى كازينو الشجرة ولمجرد أن تسافر أسرة الفيلم الى تونس فى الرحلة السياحية الظرفية اياها .. التى أصبحت مقررة على السينما المصرية بالالوان !

المهم أن الزيجة القادمة مع صخور القمر تتصرف تصرفات ملائكية غريبة تغفر بها خيانة زوجها وصديقها .. وتقرر فجأة - بمنطق التاجرة الشاطرة التى تبغى الحب والزواج وكل شيء بالفلوس - ان تستقل اقتصاديا «ياسلام على الاستقلال» فتعمل ببساطة مهندسة ليكون تكسب ألف جنيه فى ستة شهور «١٩» فتنتهى كل المشاكل فجأة : يعقل زوجها ويتوقف عن خيانتها - ما هى مشكلته الجنسية معها أصلا وهى سيدة جميلة شابة بصحتها ؟ - ويعقل حتى سعيد صالح حبيبها السابق فيوافق على الزواج من أختها التى ظل يرفضها طول الفيلم.. وتنجح كل تجارب نجوى ابراهيم الفلسفية.. وكل شعاراتها الاقتصادية الثورية المبتكرة التى ستغير نظام الحب والزواج فى العالم.. وكل محاضرات علم النفس التى ألقته علينا لتفسر كل شيء.. ويمعش الجميع فى ثبات وبنات.. ويخلفوا صبيان وبنات.. رأينا أول طفل منهم فعلا فى آخر لقطة .

الاضافة الحقيقية فى هذا الفيلم هى نجوى ابراهيم التى «تمثل» لأول مرة ولا «تظهر» فى السينما .. وهى فى دورها هذا بالذات.. وفى هذه الشخصية التى رسمها لها الفيلم تحقق مستوى أداء جيدا وتمتلك حضورا قويا كمثلة ذات شخصية نافذة تكسب بها تعاطف الناس - والستات بالذات - وتجتاز التجربة بنجاح يمكن أن يجعلها كسبا للسينما التى تجمدت عند وجوه جميلة مصنودة ومكررة.. رغم أنها تواجه محمود ياسين فى واحد من أفضل أواره خصوصا فى ثلث الفيلم الأخير الذى يطلق فيه طاقته كلها ..

ولكن ما يحسب لحسن الامام أولا فى فيلم «العذاب.. الخ» هو جرأته فى كسر قوالب السينما المصرية التقليدية - وقوالبه هو شخصيا - باعطاء شخصيات جديدة لمعتين حبستهم السينما فى أنماط لا تتغير .. سعيد صالح مثلا الممثل الموهوب الذى يلعب أول دور جاد فى حياته السينمائية وياقتدار واضح ولا يفقد رغم ذلك خفة ظله الرائعة فى دور لا يتفوق عليه إلا المشهد الواحد العبقري الذى لعبه فى «زائر الفجر».. وصفية العمرى التى تفرض وجودها فى أول دور حقيقى لها على الشاشة يفسح لها بالتأكيد مكانا فى المستقبل .. وحتى حسن مصطفى الذى تحس به كممثل جيد رغم أنه لأول مرة لا يصنع شيئا ليضحك.. فمن قال لهؤلاء الناس أننا سنحبهم فقط لو ضربوا «شقلباظا» لاضحكا ؟

ويا عزيزى حسن الامام .. ألف مبروك لخروجك من الكباريه .. أرجو فقط أن تبقى خارجه بعض الوقت !

«الزواج السعيد» ..

أو كيف تخون زوجتك بدون ألم !؟

أحيانا تصبح السينما مجرد وسيلة لكى تقول للناس أى كلام.. المهم أن تقول بالالوان وتقدم معه مجموعة من الضحكات والمزق والفساتين أو المايوهات والسيارات والديكورات الفخمة.. وأن تكون هناك أيضا رحلة إلى تونس أو لبنان .. صحيح أن الناس المحرومين من كل هذه المتع المادية والعاطفية سيجلسون مبهورين تماما أمام العالم الخرافى الفخم الذى تقدمه لهم والذى يبتعد بهم عن حياتهم اليومية الحقيقية لمدة ساعتين.. وصحيح أنهم سيفيبيون عن الوعى مع نجومهم المحبوبين الملونين وهم يتبادلون القبلات - أو الشلالات أحيانا - ثم يغادرون السينما فى انتظار حلم آخر بالالوان وإن يبقى فى رأسهم شيء من كل ما قدمت لهم .. ولكنك ستجمع قلقك من الشباك يوما بعد يوم وأنت تبتسم وتستعد لفيلمك القادم !

وفيلم «الزواج السعيد» شيء من هذا النوع .. لا تترى ولا يترى أحد ما الذى يقوله للناس طوال ساعتين .. ولكنك لا تستطيع بالطبع أن تتساءل : لماذا أنتجوه إذن ؟ .. لأن الجواب البسيط هو : أنتجوه لأنهم منتجون.. يعنى لازم ينتجوا لأن اليد البطالة كما نعلم ..

فنحن أمام زوجين سعيدين جدا فيما يبدو : شمس البارودى وحسن يوسف .. شمس كاتبة تصدر كتباً عن الزواج السعيد والطلاق السعيد أيضا وتحب زوجها جدا وتقبله ستين قبلة على الأقل كل صباح وتعتنى به جدا وتبدو ملاكا حقيقيا وتحتمل كل شيء وتغفر وتحب وتنتظر زوجها على الغداء.. وهذا كذب صارخ فليس هناك زوجة أبدا بهذا الشكل .. ومع ذلك فزوجها شاب هلاس ناكر للجميل لا يعجبه شيء ويخون زوجته القمورة هذه مع صديقتها صفاء أبو السعود التى يزعم أن زوجته أنها الشنتورى أحد مرضاه .. وعندما يتفق الزوج على موعد غرامى مع عشيقته فى شقتها يكتب على زوجته قائلا أنه ذاهب لعلاج الشنتورى «مش حبيب يا حبيبتي .. حبيله الحقنة وأرجع حالا».. وتنفجر الصالة طريا لهذا التعبير الجنسى الزايع .. ويحس المخرج حلمى رقلا أنه «مزنوق فى رقصة».. فغير معقول أن يكون هناك فيلم مصرى بلون رقاصة.. فيجد

الحل العبقري حين يجعل الزوجة المخدوعة تنتظر زوجها فتتسلى أمام التلفزيون .. وانتبهوا جيدا لهذه المعجزة : يعلن المنيع الانتقال لسهرة خارجية.. ونفاجأ بأن هذه السهرة فى كباريه عادى جدا .. ونرى رقصة بطن كاملة فى التلفزيون .. وفجأة تقدم كاميرا التلفزيون جمهور الكباريه .. فتلمح الزوجة زوجها جالسا مع عشيقته .. فتتزل الزوجة فوراً الى الكباريه الذى لا تعرف اسمه فتلحق بالرقصة قبل أن تنتهى.. ويزوغ زوجها مع عشيقته .. فتقابل الزوجة «بالصدفة» احدى صديقاتها جالسة فى الكباريه أيضا .. وهذه مسألة عادية أيضا فى السينما المصرية .. ولكن النكتة الحقيقية أن تقابل شمس فى الكباريه أيضا زوجا وزوجة يطلبان رأيهما فى مشكلتهما الزوجية التى تهددهما بالطلاق .. تصورا واحد واخذ مرآته الكباريه عشان يطلقها !!

ان هذا المشهد كله الذى تعمدت أن أحكيه بالتفصيل هو مجرد نموذج واحد لما تقدمه هذه الأفلام .. ولأسلوب تفكير هذه السينما.. ونوع المشاكل التى تقدمها .. وطريقة تناولها لهذه المشاكل !!

ولا يبقى شىء بعد ذلك يمكن أن يقوله لك هذا الفيلم أو تقوله أنت عنه .. فما هى مشكلة حسن يوسف أصلا مع زوجته الجميلة الوفية المؤبقة ؟ لماذا يخونها بهذا الاصرار مع مطلقة ساقطة تمارس العلاقات مع الرجال بنفس البساطة التى تغير بها جواربها ؟ إن عماد حمدي والد الزوجة يلقى علينا درسا عن ضرورة التوايل و«البهارات» فى الحياة الزوجية .. ولكنه كلام سينما طبعيا لا يقنع أحدا .. فالهمم أن يقتل هؤلاء الناس أى مشكلة ليحكوا للناس أى حكايات .. والمهم أن تكون هناك رحلة الى لبنان بدون سبب وبحكم العادة فقط وبون أن نرى لبنان رغم ذلك .. بل نسمع فقط موسيقى فؤاد الظاهرى النحاسية طول الفيلم .. بل وقبل أن يبدأ الفيلم أيضا يمكنك أن تسمعها مع فيلم ميكى ماوس .. وتظل شغالة حتى بعد خروجك من السينما وحتى تبدأ الحلقة التالية !

● ملحوظة : أى تشابه بين الثلث الأخير من فيلم «الزواج السعيد» والثالث الأخير من فيلم «العذاب فوق شفاة تبتسم» فى تحول العلاقات بين الزوج والزوجة بنفس التفاصيل ونفس النهاية هو تشابه غير مقصود .. فلا يمكنك أن تتهم فيلما بتقليد فيلم آخر لسبب بسيط جدا هو أنها كلها فيلم واحد !

«دنيا» شيء لم يحدث

بعض الأفلام يعجز الناقد عن الكتابة عنها من فرط عظمتها وانبهاره بها .. والبعض الآخر يعجز عن الكتابة عنها لسبب مختلف تماما.. هو أنها ليست أفلاما أصلا .. ولا علاقة لها بفن السينما .. ولذلك فهي لا تدخل في اختصاص الناقد السينمائي بقدر ما تدخل في اختصاص عالم في أعماق البحار أو طب الأسنان أو حتى سمكة السيارات .. ورغم رداءة مستوى الأفلام التي نشاهدها ونكتب عنها أسبوعيا .. إلا أنها تظل أفلاما على أى حال.. ويستطيع الناقد أن يجد ما يقوله عنها.. وأنت تستطيع أن تجد فيها - مهما كان مستواها - شيئا تحله وتنتقده وتناقشه لتقول هذا جيد وهذا سيء .. ولكنى اعترف بعجزى الشديد عن نقد أو تحليل أو حتى تشريح فيلم «دنيا» الذى مثلته مها صبرى ونيللى وصلاح نو الفقار ومحمود المليجى.. لأننى بعد ساعة ونصف أو أكثر قضيتها فيه لم أصدق أنه فيلم .. ولم أصدق كيف وضعتى هذه المهنة فى هذا الكابوس .. وعندما خرجت الى الشارع تنفست الهواء النقي وأنا لا أصدق أننى نجوت .. وظلت أجدى فى شوارع القاهرة هربا من أن يمسكنى أحد فيجبرنى على مشاهدة هذا الفيلم مرة أخرى.. وهذا هو الكلام الوحيد الذى يمكن أن يقال عن فيلم كهذا .. فهو شيء لم يحدث من قبل .. ولا علاقة له بسينما القرن السادس عشر حيث لم تكن هناك سينما أصلا .. ولا أحد يدرى كيف تعرض هذه الأشياء على الناس.. ولا كيف استطاع البعض أن «يفعلوها».. وأن يجدوا لها منتجا وسلفة توزيع .. ولا كيف يمكن أن يوافق ممثل عظيم مثل محمود المليجى وفنان عاقل مثل صلاح نو الفقار على ارتكاب شيء كهذا .. ولكنها دنيا .. ودنيا فانية فعلا.. وأكل العيش مر .. عيشهم وعيشى أنا أيضا !! ..

« الأبطال »

كيف تقتل ناقداً سينمائياً بالكاراتيه !!؟

بعد كل الامجاد السينمائية الأخرى لحسام الدين مصطفى هاهو يقدم اضافة جديدة عظيمة للسينما المصرية .. عندما يخرج «الأبطال» أول فيلم كاراتيه مصرى.. فلم يكن معقولا بالطبع أن تقلت السينما التجارية هذه الفرصة من يديها.. فبعد كل النجاح الرهيب الذى حققته أفلام الكاراتيه فى مصر حيث يقبل الآلاف من شبابتنا وأولادنا الصغار على «وايمة الدم» التى تشحنهم بتكبر قدر من العنف والعدوان والتنفيس عن البخار المكبوت والرغبة فى تحقيق الذات بالقفز فى الهواء والتطويح بالأيدى والأرجل مع الصراخ البدائى المتوحش : ها .. هى .. هو .. والضربات المميتة التى تنفخ العين وتفلق الرأس وتجر الدم من كل مكان .. بعد نجاح هذه الأفلام نجاحا خرافيا رغم غرابة اللغة والوجوه والقصص التى تقدمها.. ادينى عقلك بقى لو عملنا كاراتيه مصرى ! وبهذا المنطق التجارى العبقري يمكن أن تقدم الجماهير التى يتم افساد نوقها يوميا فى دور السينما .. بطلا شعبيا مثل فريد شوقي.. زائد نجم شاب «الى حد ما » مثل أحمد رمزى يقدم لهم قفزات وصرخات الكاراتيه المعروفة .. زائد أى حنونة مستهلكة تتعلق معها أنفاس الأولاد السذج وتلاميذ المدارس الذين يملأون السينما يوميا بكراساتهم الملطخة بالبر .

واذا كان الهدف هو مجرد تقديم «فتح جديد فى عالم السينما» هو الكاراتيه المصرى.. فانه يكفى أن تلضم مشاهد القفز والضرب والدم المنبثقة بأى كلام .. فهناك طفل صغير رأى مذبحة تقتل فيها احدى العصابات أسرته كلها .. وبعد ١٥ سنة يكبر الطفل ويتدرب على الكاراتيه لياخذ بالثأر .. أما لماذا اختار الكاراتيه بالذات من بين كل وسائل الثأر الأخرى.. فلأن حسام الدين مصطفى نفسه يعمل فيلم كاراتيه .. ويقدم الفيلم بعد ذلك نفس القصة المستهلكة التى قدمتها أفلام الكاوبوى ألف مرة .. قصة المنتقم الذى يتعقب أفراد العصابة ويقتلهم واحدا واحدا .. ونحن نرى أحمد رمزى يتعقب أربعة رجال ويقتلهم جميعا واحدا واحدا .. وكلما رأى أحدهم يتكرر نفس المشهد .. يتذكر مذبحة قتل أسرته فى فلاش باللون الاحمر .. وتبرق عيناه .. ويحرك يديه أمام وجهه وهو يغلى بالغضب .. ثم يصرخ صرخة مربعة : عب .. ا .. س ! ثم يقفز فى كرش

عباس هذا فيفتح بطنه .. ثم يخبئه «سيف يد» في جيبه فيفلقها وينفجر الدم ويسقط عباس ميتا ! وأنت تشاهد هذا المشهد أربع مرات .. كما ترى عدة معارك يضرب فيها أحمد رمزي بمفرده ثلاثين أربعين رجلا كل مرة .. والجميع يقفون ببلاهة في انتظار أن يضربهم .. والفروض أن عمره في الفيلم ٢٥ سنة !!» وأنه بتكوينه الجسماني الذي ترهل بطل كاراتيه يقفز فوق السيارات ويطير في الهواء ويدخل في الحديد ويحطم قوالب الطوب ويخترق الجدران وله فتاة تحبه أيضا وتخاف عليه موت (منى جبر) .. وهذا هو البطل الجديد الذي تقدمه السينما المصرية لجمهورها والتي تبرز له عمليات القتل المتوالية التي ينجو منها دائما في معزل كامل عن البوليس الذي يتفرج معنا على ما يحدث .. وهناك فضلا عن ذلك فريد شوقي المجرم الخارج من السجن ليأخذ حقه أيضا من العصابة التي خانته .. وهو يضع يده في يد بطل الكاراتيه في مهمته المقدسة .. وهو مجرم ظريف أقرب الى الكوميديان .. يلقي طول الوقت «الافيهات» الكوميديا المستهلكة مثل «سلامو عليكو» و «لايمنى على الابيح» ..

وسيناريو محمد أبو يوسف بالغ الاتقان من حيث مخاطبته لجمهور رخيص واثارة أروا غرائزه ومعرفة ما يثيره وما يطلق صرخات الإعجاب الهمجية في الصلاة .. وإذا كان حسام مصطفى يقدم في هذا الفيلم مستوى اخراج لا يزيد ولا ينقص عن إخراج المكر لكل أفلامه الأخرى .. إلا أنه اخترع في هذا الفيلم طريقة مبتكرة يرد بها على النقاد .. فاذا كانوا ينقدونه - أو يشتمونه على حد فهمه - في جرائدهم .. فإنه يستطيع أن يشتمهم في أفلامه وبشكل شرعى جدا .. ويبدو أنه اختار شخصى الضعيف ليمسح به الأرض .. فقد أطلق على أحد أشرار الفيلم اسم «السلامونى» وهو ليس سانجا لتكون هذه صنفه طبعاً - وجعل السلامونى هذا مجرماً واحتكارياً يسرق جهود الصيادين في أبو قير بأسطول المراكب الذى يملكه .. وكان طبيعياً أن تنصب الشتمات على السلامونى هذا طوال الفيلم .. وأن أضحك وأنا أسجل هذه العبارات التي تنهال على رأسى في ظلام السينما : «الله يجازيه السلامونى» .. «منه لله» .. «راجل ما يخافش ربنا» .. «وأكل عرقنا بملاليم» .. «الكلب السلامونى» .. «جيت لك يا سلامونى» .. ثم ينقض أحمد رمزي على السلامونى «محمد صبيح» فيفتح نماغه بسيف يد ... ثم يمزق صدره بسيف يد آخر فتنفجر الدماء .. وحقيقى لقد أحسست بألم في صدري شخصياً عند هذه الضربة .. ولكنى ضحكتم .. فقد أدركت أنها مداعبة ظريفة قد تصبح موضة في أفلام الموسم القادم .. وعلى أى حال فقد وصلت الشتمات كاملة الى المرسل اليه . وخالصين يا عم حسام !!

« أجمل أيام حياتى .. الضحك .. بلا بكاء !

أصدق تعبير يمكن أن تطلقه على هذا الفيلم هو أنه فيلم «غلبان».. لو صبح اطلاق هذه التسمية على فيلم سينمائى.. فهو فيلم متواضع جدا من كل الوجوه .. متواضع من ناحية المستوى السينمائى أولا .. مجرد حذوة بسيطة يحكيها لك المخرج بأقل وسائل التعبير السينمائى الممكنة وبدون أى ابتكار أو معاناة لأى شىء .. ومتواضع من ناحية الانتاج المادى.. اذ من الواضح أنه تم انتاجه بملايين.. فهناك نجمان مصريان فقط (نجلاء فتحي وحسين فهمى) بالإضافة الى بعض الوجوه اللبنانية المجهولة.. ومتواضع من ناحية الطموح لأن يقول شيئا .. فهو لا يزعم أنه يقول شيئا على الاطلاق .. مجرد قصة حب عادية تمس أن بها ظلالا من أفلام عديدة سابقة .. ومع ذلك فانا شخصا احترم هذا النوع من الأفلام .. لأنه فيلم بسيط وصايق مع نفسه ولا يخدع أحدا .. فليست هناك فلسفة ولا محاولة للكلام «الكبير» ولا استعراض لأى شىء.. وفضلا عن ذلك فهناك ميزة عظيمة بالنسبة لمستوى الأفلام الأخرى.. وهى أنه فيلم مهذب الى حد كبير .. فليس هناك ما يستفزك أو يقرزك.. وليس هناك ابتذال للذوق الإنسانى والفنى أو امتهان لعقلية المتفرج أو محاولة تملق غرائزه.. وانما على العكس نرى قصة ساذجة جدا ومكررة ولكنها خفيفة الدم وتنساب أمامك فى سهولة بحيث لا يقف شىء فى حلقك أو يجعلك تتعلمل فى مقعدك قبل أن تجرى هريا من الصالة.. وأنت فى هذا الفيلم .. ومقابل هذه البساطة وخفة الدم فقط .. تضطر لابتلاع أشياء غير منطقية.. لأنك تحس أنك أمام فيلم خفيف يضحك ضحكا خافتا مهذبا بحيث تتنازل بحض ارادتك عن كثير من المنطق والمعقول .. فهناك بنت تهرب من بيتها فى القاهرة لتأخذ مركبا الى بيروت لتتزوج حبيبها هناك .. ولكى تهرب من مطاردة أبيها تتنكر فى زى ولد .. ورغم أنه ليس هناك ولد فى العالم فى حلاوة وجه وجسم نجلاء فتحي.. فانك تضطر للتغاضى عن ذلك «بمزاجك».. ورغم أن الولد المزعوم يتعرف على حسين فهمى على سطح المركب وأن صداقتهما بعد ذلك تصبح صداقة غير عادية وأقرب الى الحب .. فانك «تصهين» عن ذلك أيضا على أساس أنك تترك المفارقة التى يجهلها حسين فهمى وتترك كما يدرك كل الناس من البداية أنهما لابد أن يحبا بعضهما بالفعل ويتزوجا فى النهاية.. ورغم أن بعض عبارات الحوار

التي تدور بين نجلاء وسعيد صالح تقلق لأنها تبدو سوقية جدا مثل «شنطة والا مجموع» و «الشنجر بنجر تو .. حتروق والله وتحلو» و .. «أحنا اللي بعنا الهوا بوية ورسعنا عليه» .. إلا أنك تتقبل هذا كله راضيا لمجرد خفة دم سعيد صالح الذي تقبل منه أي شيء .. فضلا عن أن نجلاء وحسين فهمي كانا في أحسن حالاتهما وأكثرهما مرحا وطبيعية بحيث أثارا ضحكنا طول الوقت .. بينما كانت مشاهد الكوميديا «المتعمدة» هي الكوميديا التي لم تضحكننا (محمد شوقي ونظرة الضعيف) .. ولكن هناك عيوباً عديدة في الفيلم : مستوى بركات المتواضع جدا في الإخراج .. تقديم شيخ قبيلة الفجر أو البنو كحرامي فراخ .. مستوى التصوير السيء جدا والذي يختلف فيه «راكور» النور من لقطة للقطة .. المونتاج السيء جدا الذي يموت فيه الإيقاع تماما ويختفى الصوت أحيانا كما لو كنا في فيلم صامت .. ثم مستوى تسجيل الصوت والديولاج الرديء وغير المتطابق وغير المسموع .. ولكن كويس أوى .. يكفى أننا وجدنا فيلما يثير فينا مجرد الابتسام الذي لا نبكي بعده !

« لغة الحب »

هناك ظاهرة غريبة تلفت النظر في الأفلام التي نشاهدها الآن.. وهى أنها لا تتوقف أبدا عن «التطور» الى الأسوأ.. فكلما رأيت فيلما تتصور أنه بلغ قمة الرداءة بحيث لا يمكن أن يكون هناك ما هو أسوأ منه .. فوجئت - ربما فى الأسبوع التالى مباشرة - بأن هناك بالفعل ما هو أسوأ .. وإذا كنت أقف أحيانا أمام أحد الأفلام عاجزا عن الكتابة لأن مقاييس النقد أو التحليل أو حتى السخرية لا تنطبق عليه ولأنه «شئ» لم يحدث» .. فما الذى يمكن أن أقوله بعد ذلك بون أن أقع فى دائرة التكرار؟ ولماذا يدفع الناقد والقارئ معا ثمن أخطاء الآخرين - وجرائمهم أحيانا - وجرائمهم الفضة على صنع أى شئء بلا أننى تردد أو حياء بون أن يمنعمهم أحد .. وبون أن يعجزوا كل مرة عن العثور على فرصة وفلوس لارتكاب هذه الأفلام ؟

ولست أدعو الذين يعترضون على «القسوة» فى التعرض لبعض الأفلام.. الى أكثر من مشاهدة فيلم «لغة الحب».. رغم أننى أشك فى بقائه فى دار العرض الى يوم صدور هذا المقال .. إلا إذا حدثت مفاجأة تؤكد أننى المخطئ الوحيد فى السينما المصرية !

فى مقدمة الفيلم نجد كلاما كثيرا مكتوبا على الشاشة بالعربية والانجليزية يقدم أسماء عديدة للفيلم منها : «لغة الحب» و«فن الحب» و«عربى فى أوروبا» .. ثم نجد مجموعة أخرى من أسماء الفنانين والفننيين بعضها مصرى وبعضها أجنبى لا يعرفه أحد مثل «جون ايزافتش» و «مارى لابس» و«تريزا جروبى» مثلا .. فالمفروض أن أحداث الفيلم تقع بين القاهرة وبولندا.. وهناك لقطات سياحية مثل الكارت بوستال لبعض شوارع وكبارى مصر وبولندا بالفعل.. ثم ناس يصنعون أى شئء ويقولون أى كلام وتتوالى الصور المصوقة ببعضها مجرد لصق لا علاقة له بالمنتاج ويجراة نادرة لم تحدث فى تاريخ السينما من موزمبيق الى جزر الكناريات !

يبدأ الفيلم بفئة بولندية تزور القاهرة فتحب شابا مصرية لا يلبث أن يلحق بها فى بولندا لكى يتعلم كل سكان بولندا اللغة العربية فى أئتظار هذا الشاب لكى يكلموه بالعربى.. ولكى تقع فى حبه نصف بنات بولندا ويتأمر عليهن النصف الآخر.. ويتفرغ النصفان معا لمتابعة صراع بنت بولندية اسمها «تريزا» وبنت أمريكية اسمها «بيتى» حول هذا الشاب المصرى الذى اسمه حسن

فى كل مدن وجبال وتلوج بولندا من وارسو الى زاكوبالا ! .. بينما تعود الكاميرا بين وقت وآخر الى القاهرة لنجد محمود المليجي وأحمد رمزي وناهد شريف جالسين على كراسى صالون مذهبة يتحدثون فى أشياء لا نفهمها .. ويجرأة متقطعة النظير يقطع المخرج والمونتير أى شىء على الشاشة ليقدم رقصه بطن من بنت بولندية مرة ومصرية مرات .. دون أن تكون هناك علاقة بين أى شىء وأى شىء سوى مجموعة من لقطات الصدور والسيقان العارية المقدمة بأرخص وأكثر الوسائل ابتذالا فى محاولة فاشلة حتى لصنع فيلم جنسى !

من وكيف ولماذا يمكن صنع فيلم كهذا وعرضه على الجمهور ؟ ان الجمهور الذى ترتكب باسمه هذه الجرائم قال رأيه صريحا فى الفيلم عندما صرخ وهتف وغنى أثناء العرض .. وفى النهاية بدأ يبحث عن المخرج الذى كان لحظتها قد عاد الى زاكوبالا .. ورغم ذلك فما زالت هناك فرصة لفرض عقوبة الحبس على كل من اشترك فى هذا الفيلم بما فيهم المتفرجين .. ما عدا أنا طبعاً حيث أنى أحمل بطاقة تثبت أننى كنت موجوداً بحكم وظيفتى .. وأنتى أصبت أيضاً اصابة عمل !!

الواقع المصرى

« البوسطجى » ليس فقط أهم أفلام مخرجه حسين كمال، بل واحد من أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية كلها وأفضلها وأكثرها نضجا وتعبيرا عن الواقع المصرى.. وهو واحد من الأفلام القليلة فى تاريخ السينما التى تناولت موضوعها أولا من مشاكل هذا الواقع الحقيقية.. ثم عبرت عنه تعبيرا سينمائيا جيدا وواقعيا وبرؤية نقدية جريئة وشديدة الصدق الذى قد يصل الى حد القسوة والايلام .

وإذا كانت قصة يحيى حقى التى نشرها فى مجموعة «دماء وطين» تتناول موضوعا مصريا تماما.. ينفذ فيه الأديب الكبير الى طبيعة العلاقات الانسانية والمادية والعاطفية فى مجتمع شديد التخلّف اختار مسرحه فى قرية كوم النحل فى قلب الصعيد – هذه الرقعة الفسيحة المنسية وراء العالم والتقدم وسير الزمن .. وحيث يبقى الواقع الاقتصادى متخلّفا مئات السنين وشديد الركود .. حيث ينعكس هذا الموت المادى على حياة الناس فيخفق مستواهم المعيشى أولا ثم يخلق انسانية تهم نفسها بالضرورة.. ويقتل أى بادرة هب أو مودة... وحيث تصبح حتى ملامح البيئة الصحراوية الجبلية والحرارة الشديدة ونقص الموارد وموت العمل وركود الحركة والفراغ الطويل وأكواخ الطين وغياب الخدمات الاجتماعية والحكومية والاهمال والقذارة والذباب .. تصبح كلها هى الاطار الخائف الذى يحدد حياة الناس اليومية وعلاقاتهم الاقتصادية والعاطفية جميعا – وتدفعهم الى مزيد من الانغلاق على أنفسهم والتربص ببعضهم البعض بحيث تصل معاملاتهم اليومية الى نوع من التوحش الذى يعبر عن نفسه بانفجارات اجرامية نقرأ أخبارها كل يوم .

إذا كان الأصل الأدبى لهذا الفيلم أستطاع أن ينفذ الى أعماق هذا الواقع بحيث يربط مصائر أبطاله الشخصية به فلا يصبح شىء معزولا عن شىء .. فإن السيناريو قد حافظ على هذا الجوهر كله .. وقدمه فى شكل سينمائى جيد يرتفع بالفيلم الى مستوى موجة الواقعية الخشنة التى قدمتها لنا السينما العالمية بين وقت وآخر وعن بلد وآخر .. حيث يملك السيناريست القدرة على تحويل العمل الأدبى الى معادلة السينمائى الخاص دون أن يفقد خصائصه السينمائية ودون أن يتنازل عن قيمة الموقف الاجتماعى الجريء المؤلف .. خاصة عندما ينجح المخرج أيضا فى الارتفاع الى مستوى المؤلف بفهمه لمضمون وعلاقات ومعانى العمل الذى يحوله

الى سينما .. وهو ما يعجز عنه غالباً مخرجو السينما المصرية فى تعاملهم مع أعمال أدبية ..
يقدم الفيلم الواقع المكانى الذى تدور فيه الأحداث من أول لقطة .. حين يصل القطار الى
محطة كوم النحل التى تبعد ساعتين بالقطار عن أسيوط .. وينزل عباس (البوسطجى) من
القطار قادماً من القاهرة ليسأل عن القرية التى جاء ناظر المكتب بريسها .. ويقال له أن القرية
تبعد (٢ كيلو بس من البلد) فيقطع المسافة فى لقطات متتابعة تحدد له ليس فقط جغرافية
المكان .. وإنما واقعه الاجتماعى أيضاً .. فهناك صحراء ممتدة ترتفع وتنخفض .. وأكوخ متهاككة
وأترية وطنين وذباب .. ولتقف حوله الأطفال باعتباره أفنديا غريباً قادماً من المدينة..

وفى القرية يسأل عباس ناظر البوسطة عن بيت العمدة عبد السلام وهذان .. بينما نسمع فى
نفس الوقت منادى القرية يعلن عن افتتاح (المدرسة الامريكانية) بأسيوط .. ودلالة هذا الاعلان
الهامة افتتاح (المدرسة الامريكانية) بأسيوط .. أن التقديم يزحف على الاقليم.. ومجرد تعليم
البنات يعنى تحريرهن من ضغوط الواقع الاجتماعى والأخلاقى المتخلف ويؤدى حتى الى
تحريرهن العاطفى كما يحدث بالفعل فيما بعد لجميلة بطة قصصنا التى كان مجرد خروجها الى
أسيوط لتلتحق بالمدرسة الجديدة فرصة للتعرف على العالم ولتلتقى بالحب .. فليست صدفة أن
حبيبها خليل هو أيضاً تلميذ يدرس فى أسيوط. إن مجرد الخروج من جحور البيت والعائلة ثم
التعليم لا يكسب الفتاة السجينة مجرد قدر من المعلومات وإنما يكسبها أيضاً حق الحب ..

وبينما يبحث ناظر البوسطة الجديد عن مسكن فى القرية يناقش سلامة أحد (أعيان) القرية
ووالد جميلة مشكلة ارسالها الى المدرسة فى أسيوط مع زوجته الكهله .. ورغم كل التزمت الذى
يناقش به موضوع شرف ابنته الذى يمكن أن يخدشه السفر والغربة والتعليم فإنه يرقب خادمتها
مريم باشتها.. ويكون هذا خطا آخر من خيوط التراجيديا الساخرة فى مجتمع أنانى ومنافق ..
ويقطع الفيلم من القرية الى المدينة .. أسيوط .. وفى مدرسة البنات الامريكانية نكتشف أن
الواقع أكثر تقدماً كما يبدو .. إن شكل الفتيات الجالسات فى الفصل متشحات بالسواد يعطى
انطباعاً بالمآثم .. ولكن وسط هذا الموت يولد الحب دائماً .. إن جميلة الفتاة المحرومة من كل شيء
والتى تطفو على سطح الحياة لأول مرة تقع فى حب أول شاب يقول لها أشياء مختلفة وتحلم معه
فى نزهاتهما البرية وسط آثار الماضى (بملكة ثانية).

ولكن الحب لا يمكن أن يولد فى القرية نفسها .. حيث النساء والعواطف مناطق محرمة .. وحيث
فرصة عباس البوسطجى الوحيدة هى فى الاتصال بالغازية التى تبو الشئ الوحيد المختلف لأنها
الشئ الوحيد القادم من خارج هذا المجتمع المغلق .. وإذا كان رجال القرية يفلقون الأبواب على
زوجاتهم فأنهم جميعاً لا يمانعون فى اشتهاى الغازية فخرية الجنس حق الرجل وحده .. ومن هنا
تكون الكارثة عندما يستأثر البوسطجى القادم من القاهرة بالغازية .. ان قيمة الشرف المزعوم
تستيقظ فجأة فيحاصرون البيت ويجبرون الغازية على الخروج ويرجمونها بالطوب..

وفى مقابل قيمة الشرف الزائف هذه يقدم الفيلم مشهداً آخر لسلامة يغتصب خادمتها مريم بحكم السيادة الاقتصادية وحدها .. إن موضوع الشرف فى هذا المجتمع مفهوم نسبى .. متوقف على شرف من بالضبط .. وعرض من المنتهك ..

وبينما تتصاعد أزمة البوسطجى عباس حسين القادم من القاهرة بنورها وحركتها وحرقتها الى ظلام وحرمان وركود هذا المجتمع الميت .. يكون طبيعياً أن تحاصره القرية باتهاماتها لتدفعه الى التأقلم وكبت أى محاولة للتمرد .. إن العدة يحاول .. أن يطرده من منزله .. ورشدى ساعى البوسطة يحاصره بنظراته ليمسك عليه أى غلطة ويتهازل بلاغات العمدة الى المأمور ضد البوسطجى .. وحتى رغبته فى ممارسة نوع من العادة السرية بالمجلات العارية التى تصله من القاهرة والتى تبقى علاقته الوحيدة مع المرأة .. تحاصرها عيون الفلاحين الذين لا يجنون شيئاً يصنعونه فى فراغهم إلا كبت حريات الآخرين ..

إن ضابط النقطة يعيش فى القرية من ست سنوات يبدو ضحية هو الآخر مثل عباس البوسطجى وهو يفسر سلوك أهل القرية تفسيراً واعياً (ما هم معنورين .. عايشين فى جحور .. النور حيلهم منين؟) وكتيجة لهذه الجحور يحدث السقوط الأخلاقى على عدة مستويات ..

إن جميلة تسقط مع خليل رغم كل تزمّت وقسوة أبيها سلامة... بينما يسقط أبوها نفسه بكل حرصه الأخلاقى الكاذب مع خادمتها مريم التى لا تملك الرفض بحكم أنها خادمة مأجورة .

وفى حالات السقوط هذه لا يفلح الرجل شيئاً رغم أنه الذى يبدأ بالأخذ .

.. إن مريم الخادمة يأخذها أخوها وخالها ليقتلها بالطبع غسلاً للعار بينما هى تصرخ .. (أنا مليش ذنب أنا ما بيديش حاجة..)! وسلامة المذنّب فى هذه الجريمة هو نفس الأب الذى يقتل ابنته جميلة غسلاً للعار .. لكنه عاره الشخصى هذه المرة .. إنه يصنع العار ببساطة لخادمة فقيرة ولكنه يرفض نفس الشيء بالنسبة لابنته .. ويعد أن يتورط البوسطجى الغريب عن هذا العالم الوحشى فى هذه التراخيديا كلها بالصدفة ويدافع من الملل والفراغ والرغبة فى متابعة شيء بالتجسس على خطابات أهل القرية فانه يكتشف مأساة عامة أكبر من مأساة الشخصية .. إن المسألة لا تصبح مجرد ملل أو فراغ أو حرمان من الجنس .. إن هناك مجتمعاً كاملاً خانقاً متظلاً تصنع فيه مأسى الناس ويجعل الجريمة حلاً يومية على كل المستويات ..

وقبل أن يستطيع عباس البوسطجى أن يصنع شيئاً لوقف الكارثة .. يفيق على الفاجعة .. لقد قتل سلامة ابنته جميلة بالفعل ضحية ليس لخطئها الشخصى فالعب ليس خطيئة - وإنما ضحية كل خطايا مجتمع كامل .

وفى مشهد من أفضل مشاهد السينما المصرية فى تاريخها كله ينتهى الفيلم بالضحية الجميلة التى كفرت بحيها المقتول وحياتها نفسها عن جرائم الآخرين جميعاً ..

● جماعة السينما الجديدة - الحلقة الدراسية التاسعة - ١٩٧٤/٤/٣٠

« رحلة العجائب »

إخراج : حسن الصيفي . سيناريو : هبى عزت وحسن الصيفي . تصوير : مسعود عيسى وكمال كريم . مونتاج : فكرى رستم : تمثيل : محمد عوض - نبيلة عبيد - «الهنداء الأمريكية» سيمون !
عندما يبدأ فيلم بلقطات بلهاء لشوارع أمريكا نسمع معها أغنية «السح الدح اميو» وكأنه يجمع بهذه اللغة العبرية بين «حضارتين» .. فانه يكون فيلما صريحا حد نوعيته ومستواه من البداية.. بحيث لا يكون هناك أى داع لمناقشة مستواه السينمائى حيث لا مستوى سينمائى أصلا .. وإنما سيناريو بالغ السخافة وإخراج بدائى وتصوير ردىء جدا وألوان مثل مشبطة الأطفال «بالوان الميه» .. ومونتاج لا يزيد عن مجرد قص ولصق لمجموعة من اللقطات صورت بأى شكل ولتحكى أى شىء من أردأ مستوى يمكن أن يعجب جمهور سينما ميامى الشديد السذاجة والتعاسة معا ..
والفيلم يريد نفس القصة السخيفة التى تقف «الوطنية»..والتي تتصور أن محمد عوض العامل فى شركة السيارات له عم هاجر الى أمريكا وأصبح مليونيرا - طبعاً ! - ثم مات... وأن عوض أخذ زوجته نبيلة عبيد بنت البلد التى تملك عدة تاكسيات وطار الى أمريكا ليتسلم نصيبه من ثروته عمه الضخمة.. ولكنه هناك وجد نفسه مضطرا للزواج من ابنة عمه «الهنداء الأمريكية سيمون» التى رفضته فى البداية ثم ماتت فى حبه فجأة وتزوجها بالفعل.. ولكنه ضحى بالثروة فجأة وفضل العودة مع زوجته البلدى الى القاهرة حيث يركع الاثنان على أرض المطار ليقبلاها فى أشد المشاهد زيفا وافتعالا .

ومع أن الفيلم تم تصويره فى أمريكا فلا تحاول أن تبحث عن أمريكا لأنك لن ترى منها سوى بضعة لقطات عبيطة للشوارع والفنادق .

فقد كان المخرج حبيس نفس العقلية التى تصور بها أفلامنا فى استديوهات الهرم .. وهو لم يحاول مثلاً استخدام أماكنات السينمائى المصرى فؤاد سعيد التى أحدثت هزة حقيقية فى السينما الأمريكية نفسها .. ومع ذلك فان المسألة الحقيقية هى المرمطة البشعة لمصر كما ينقلها الفيلم الى أمريكا : مصر الملاية اللف والجهل الشديد والتخلف المخجل والردح وقرش الملاية .. وكما يضعها المخرج فى مقارنة مخجلة مع حضارة ناطحات السحاب ..

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/١/١٥

« غابة من السيقان »

إخراج : حسام الدين مصطفى . قصة : احسان عبد القدوس . سيناريو : محمد أبو يوسف
وحسام مصطفى . تصوير : ابراهيم هالاح . مونتاج : فكرى رستم . تمثيل : محمود ياسين -
ميرفت أمين - نيللى.

فى البداية علينا أن نتصور محمود ياسين شابا وسيما عاقلا تماما .. و«أحسن محام فى مصر» يكسب كل قضاياہ .. وينقذ سمير صبرى الذى ينتظر الاعدام فيمنحه البراءة بمعجزة فى مشهد مضحك يستعرض فيه سمير صبرى قدرته على الضحك والكاء الهستيرى قبل أن يخفى نهائيا من الفيلم .. بينما يشكر القاضى بكلمات بلهاء محمود ياسين «أحسن محام فى مصر» على المذكرة القيمة التى قدمها للمحكمة .. وهذا المحامى المعجزة سعيد أيضا فى حياته الزوجية .. فهو يسكن أولا فى فيلا غريبة جدا .. ومتزوج من نيللى مذيعة التليفزيون التى تقدم بدون مناسبة أيضا حديثا مع الكاتب محمد لطيف تسألہ فيه عن شعره حينما يذيع مباراة بين الاهلى والزمالك .. والمحامى منضبط جدا فى مكتبه يرفض قضايا المخدرات ويمكن أن تضبط ساعتك عليه لأنه أحسن محام فى مصر ! .. وفجأة تقتحم مكتبه وحياته كلها ميرفت أمين التى قررت مع بنات النادى «الجزيرة طبعاً» رهانا حول قدرتها على الإيقاع به .. ومثل الصبوة القنينة التى شاهدها ألف مرة.. فانها توقع به فعلا - لماذا اختارته هو بالذات ؟ - ولكنها كالعادة أيضا تقع فى حبه .. فيرتك الرجل تماما ويسلم قياده لها ويزورها فى قصرها الفخم و«يسقط معها !» ثم يبدأ يكلم نفسه ! .. ويقرر الهرب منها بأن يأخذ زوجته فى اجازة الى مرسى مطروح .. وهناك فجأة تظهر ميرفت على الشاطئ بعد أن أخبرتها المخابرات المركزية عن مكانه .. وتحول بمعجزة الى صديقة زوجته الروح بالروح .. ويعود فيكلم نفسه ! .. ويبدأ يشك فى زوجته بعد أن تعدد خروجها من المنزل بدون أى مناسبة ولجرد أن الفيلم يريدہ أن يكلم نفسه .. وفى حفل فخم جدا فى قصر العشيقة التى يعود زوجها فجأة .. تحك العشيقة ساقها بساقه تحت المائدة .. فيشك أن زوجته أيضا تحك ساقها بساق زوج العشيقة .. فينزل تحت المائدة «أى والله العظيم !» ليتأكد من الأمر .. ورغم أنه لا يرى شيئا إلا «غابة من السيقان» فانه يرقد تحت المائدة ويرفض القيام

ويصبح فجأة مجنوناً رسمياً .. فيلقى مرافعة عظيمة تحت المائدة يصرخ فيها : - غابة يا حضرات المستشارين .. غابة من السيقان .. أنتوا قاعدين فوق ومش دريانيين باللى تحت .. فوق منظره .. وتحت مسخرة !

ويجئ الرجل نهائياً ويمشى فى الشوارع حافياً وهو يصيح : يحيا العدل .. ويصفق الجمهور !
● أنت تشك بالتركيز فى أن هذه لا يمكن أن تكون قصة حقيقية لفيلم .. وقد تهمنى بالجنون عندما أعرض عليك الموضوع بهذا الشكل .. ولكنك تستطيع أن تذهب الى السينما لتأكد بنفسك من أن هذا فيلم حقيقى يشد الناس الآن ويصفقون بحماس شديد ولا بد أن «يرقد» هو الآخر على قلب سينما راديو عدة شهور .. ولكن لست أنا المجنون الحقيقى عندما أتصور أن رجلاً عاقلاً جداً يمكن أن يصاب بالجنون لسبب كهذا .. فما بالك اذا كان هذا الرجل هو «أحسن محام فى مصر ؟» وهو الشاب الناجح تماماً وعلى كل المستويات والذي ينقذ حياة المجرمين بمذكرته تشكره عليها هيئة المحكمة الموقرة .. وهو زوج لمنظمة تليفزيون وأب لولدين وغنى والمفروض أنه مفتوح على المجتمع وعلى العالم .. ورغم ذلك فيعد أول مغامرة جنسية يتعرض لها يصبح فجأة كمن لم ير اللحم فى حياته .. فيتحول الى طفل ساذج برئء قادم من قريتي سلامون .. فبيداً يكلم نفسه ويقول كلاماً عبيطاً عن «الخطيئة» .. وكأنه لا يعيش فى القاهرة ولا يعرف النساء .. ورغم أن زوجته تبدو عاقلة ومهذبة تماماً فى أول الفيلم .. فانها تتحول فجأة الى سيدة متهتكة وخليعة بحيث يصبح هناك مبرر لأن يشك فيها .. ويحدث يصبح هناك تحول كامل فى سلوكها يتصور به السيناريو المفبرك أنه كاف لإثارة شكوكه .. فكيف اكتشف هذا المحامى العظيم - الذى أشك فى أنه مر أصلاً أمام سور الجامعة - أن هناك شيئاً اسمه الخطيئة .. ؟ وكيف كانت مغامرة جنسية واحدة - مهما كان انضباطه ومثاليته قبل ذلك - كافية لهذه النظرة السوداوية الساذجة للعالم ! وكيف يمكن أن يقتنع بأن وجود امرأة ساقطة واحدة يعنى أن كل النساء ساقطات رغم أن هذه السيدة كانت الساقطة الأولى والأخيرة فى حياته ؟ وكيف يفقد تماسكه الخرافى فجأة ليتحول الى انهيار خرافى رغم كل ما حاول به السيناريو أن يمهد لهذا الانهيار التدريجى الذى ينتهى الى الجنون ؟ وأى رجل عاقل يمكن أن يصاب بالجنون هذه الأيام بسبب مسألة الخطيئة ؟

● يقدم حسام مصطفى واحداً من أرباب أفلامه كمخرج رغم محاولاته المستعينة فى كل لقطة ليؤكد وجوده كمخرج .. وكانت أبشع لحظات هذا «الإخراج» عندما عاودته حمى استخدام «الزيم» من جديد .. حيث يقفز وجه محمود ياسين فى وجهك ويتراجع عدة مرات تعبيراً عن القلق .. وحيث يفقد الفيلم تماماً أى قيمة فنية للتصوير أو الألوان أو حتى القصة على سماع الصوت أو الاحساس بالانقطاع الذى يسير رتيباً مملاً طوال الفيلم حيث لا يحدث شئ أمامك ولا تحس بأزمة على الإطلاق قبل النصف ساعة الأخيرة من الفيلم حين يستيقظ محمود ياسين فجأة وينفجر فى جنونه مفجراً معه كل شئ ليوقظ الجمهور النائم بقدرته الرائعة على الأداء الذى يتراوح بمهارة

بين الاضحاك والجنون وفي أحسن حالاته كممثل ما زال يخزن طاقات كبيرة على التعبير مهما أساء المخرجون استغلالها حين يصرون على «الإخراج» وهو يمثل .. ولو أن حسام مصطفى مثلا ترك محمود ياسين يمثل «لوحة» نون أن يخرج هو لكانت النتيجة أفضل بالتأكيد .. فلا أحد يتصور كيف يمكن أن يكون هذا «الشيء» الذي رأيناه فيلما لولا محمود ياسين الذي جعله الفيلم يخرج في النهاية في مظاهرة من أجل استغلال كل شيء حتى جنون الممثل .. والمتفرجين أيضا! ..

« امرأة عاشقة »

إخراج : أشرف فهمى . سيناريو : مصطفى محرم عن أسطورة فيدرا اليونانية . تصوير : مصطفى امام . مونتاج : سعيد الشيخ . تمثيل : شادية - محمود مرسى - حسين فهمى .
إن أسأل المخرج الشاب أشرف فهمى وكاتب السيناريو الشاب مصطفى محرم عن سر اختيارهما لأسطورة « فيدرا » اليونانية - كما كتب على الشاشة بشجاعة وأمانة على الأقل وهو ما لم يفعله غيرهما من الذين نقلوا الأعلام الأجنبية بجرأة منقطعة النظير ولم يذكروا المصدر - لكى يحولا فيدرا الى شادية ؟ وإن أسألها عن دور الشباب إذن فى السينما المصرية اذا تجاهلوا هم أيضا آلاف الموضوعات التى يمكن أن توحى بها الحياة المصرية وتصلح جدا للسينما .. وهل تسمح ظروف مصر ٧٤ بالعودة الى أساطير الاغريق ؟ وإن أسألها أيضا هذا السؤال السخيف عن علاقة فيدرا بالواقع المصرى أو حتى بالواقع اليونانى اليوم.. فكل هذه أسئلة غبية وبمها ثقيل ومكررة.. وإن تكون لها أجوبة أيضا .. وسأحاول فقط أن أناقش « امرأة عاشقة » كما قدمه المخرج الشاب وكاتب السيناريو الشاب من حيث المستوى الفنى.. ومع محاولة نسيان فيلم « فيدرا » الذى.. مثلته الممثلة اليونانية العظيمة ميلينا ميركورى وأخرجه جول دازان .

● حسين فهمى طالب بكلية الهندسة بالاسكندرية تموت أمه فيعود الى القاهرة ليعيش مع أبيه محمود مرسى رجل الأعمال الناجح والمشغول دائما عن زوجته شادية التى ترحب بابن زوجها الشاب الذى ينفر منها فى البداية.. ولكن عندما يسافر الأب الى لندن تجى الفرصة لتتطور العلاقة بين الابن وزوجة الأب الى حب عنيف .. ينتهى بوقوع الاثنى فى « الخطيئة المحرمة » على شاطئ « الاسكندرية ».. ولأن هذا الحب مستحيل فان زوجة الأب تقتل نفسها فى حادث سيارة !

● يلتقط السيناريو هذه « الתיمة » الرئيسة الشهيرة ويحاول أن يكسبها الطابع المصرى.. ولكنها تبقى أجنبية تماما إلا من حيث مواقع التصوير والممثلين الذين يتكلمون بالعربية.. رغم المشهدين الوحيديين اللذين تصور فيهما كاتب السيناريو أنه يقترب من الواقع المصرى : مشهد

الحفل الذى أقامه الأب رجل الأعمال فى بيته لأصدقائه حيث يتحدث الرجال والنساء معا عن الصفقات المتبادلة وحيث يبدو الحفل سوفا لتبادل المنافع .. وهو مشهد مقم ومقتل تماما وأقل مستوى من نفس المشهد الذى قدمه نفس المخرج والسيناريس فى فيلمهما السابق «ليل وقضبان»..

والمشهد الثانى الذى يبدو «مصريا» هو حفل عيد ميلاد حسين فهمى الذى ألتف فيه أصدقائه الشباب ليتحدثوا عن أحلامهم فى الحب والمستقبل.. والذى يسخر من توزيعات القوى العاملة بشكل فج ومباشر وشديد السذاجة حيث تتحول محاولة النقد الاجتماعى الى نوع من «القافية».. وتبدو كل العلاقات الفرعية فى بناء السيناريو واهية تماما بحيث تعجز عن اضافة أو تعميق القصة الرئيسية أو حتى القرة على تصوير جو خاص.. فكل الشخصيات الثانوية كومبارسات يمكن حذفها بسهولة : توفيق الدقن ونبيلة السيد اللذان بذلا كل جهدهما لتبديد جو الكآبة والرتابة وإشاعة المرح .. مديحة حمدي التى كانت مشروع زواج لحسين فهمى بدأ بلا مبرر وانتهى بلا مبرر .. عايدة عبد العزيز التى قضى معها حسين فهمى ليلة واحد فى الفراش وانتهت مغامرته بالفشل.. إن كل القصص والشخصيات الثانوية فى الفيلم تنتهى بالفشل لأنها لم توظف توظيفا دراميا ولا فنيا مشبعا يمكن أن يحولها الى «خطوط» فرعية عميقة تغذى الخط الأصيل بحيث تحس أنها مضافة بالصدفة وبالقسر من أجل تنويع الممثلين والأحداث ولا أكثر ..

فماذا عن الخط الأصيل نفسه ؟

أن المشاهد المثقف فقط أو الذى يتذكر أسطورة «فيدرا» عندما يراها مكتوبة على الشاشة فى مقدمة الفيلم .. هو الذى يمكنه أن يقتنع بشئ مما يحدث أمامه بعد ذلك .. أو يتصور أن علاقة شادية بحسين فهمى يمكن أن تتحول الى حب فجنس فمأساة.. أن انشغال الزوج محمود مرسى الدائم عن زوجته وحتى بالشكل الذى قدمه به الفيلم .. لم يكن مبررا كافيا لأن تقع الزوجة فى حب ابن زوجها بهذا الشكل الحاد المفاجئ.. وكأنه أول رجل يعترض حياتها.. مع أنها كانت تحب زوجها رغم انشغاله عنها وتبدو سيدة فاضلة أو متماسكة على الأقل .. بينما لم تكن شخصية الابن نفسه أو مشاعره السابقة نحوها ما يمكن أن يمهّد لتحوّله المفاجئ هو الآخر الى حبها هذا الحب المستحيل الذى تقف ضده كل العوائق ..

ويبدو أن السيناريو أحس بفقدان المنطق والتبرير فى رسمه للأحداث والشخصيات فإراد أن ينقذ نفسه فى رسمه للأحداث والشخصيات فإراد أن ينقذ نفسه أو يقدم «إنذارا» بما سيحدث.. فجعل الابن وزوجة الأب يشهدان برفوة مسرحية تتحدث «بالصدفة» عن نفس مأساة «الحب المستحيل» حيث تردد الفتاة : أشمعى حبيبتك أنت بالذات من كل الناس ؟ لكى تتردد نفس الكلمات بعد ذلك فى ذهن شادية عندما تقع فى نفس المأساة فى أشد المشاهد سذاجة وأكثرها افتعلا .. بحيث يكون طبيعيا أن يؤدى الافتعال الى افتعال .. ولا يجد الفيلم حلا للمأزق الذى

صنعه لنفسه نون أن يبرره .. ألا أن يقتل البطلة ليريحها ويريحنا من أشياء تحدث بالصدفة وتنتهى بالصدفة !

● مرة أخرى يؤكد أشرف فهمى قدراته كمخرج جيد استخدام أنواره السينمائية بذكاء من حيث قدرته على توظيف حركة الكاميرا والتكوين وإدارة الممثل .. وهو هنا يستفيد من موهبة المصور الجيد مصطفى امام فى أول فيلم يخرج به أشرف فهمى بالألوان .. وأن كان المخرج والمصور معا يتحملان مسئولية الزوايا والإضاءة الخاطئة «لكلوزات» شادية بالتحديد التى قدمتها فى أسوأ حالاتها خصوصا فى مشهد النهاية الذى انهال فيه نهر مضحك من الدموع وهى تبكى فى طريقها الى الموت .. ويبدو أن المخرج لم يكن «جليدا» بما يكفى ليكتفى بشادية الممثلة .. وربما لأنه أراد أن يكون «فنيا وجماهيريا» معا فقد جعلها تغنى أيضا ثلاث أغنيات .. ولكنه جعلها تغنى نون أن تفتح فمها وكان هذا اكتشافا خطيرا فى السينما .. والأغاني نفسها كانت كارثة .. أن كلماتها تقول : «مال.. مال» و «قدر .. قدر .. مقيش مفر».. ولأول مرة فى تاريخ السينما تقول البطلة قبل أن تنتحر «أهلا بالنهاية» تمهيدا للكلمة «النهاية» على الشاشة بعد مشهد سقوط السيارة الهزيل الذى يبدو فيه الماكيت والتفتيز والإضاء مثيرة للخل .. كما هو مثير للدهشة استخدام موسيقى «الأب الرومى» الذى كان معروضا على بعد مائة متر.. أما التمثيل فقد كان طبيعيا أن تؤدى الشخصيات الباهتة على أداء باهت حتى من ممثل عملاق مثل محمود مرسى الذى لا أدرى ما الذى وجدته فى هذا الدور لكى يمثل .. وهو الدور الذى كان يمكن أن يتبادله مع ممثل موهوب آخر هو توفيق الدقن صديقه فى نفس الفيلم نون أن تتغير الأمور كثيرا!

«ليالى .. لن تعود!»

إخراج : تيسير عبود . سيناريو : محمد عثمان وأحمد محمد الوهاب . تصوير : محمد عماره .
مونتاج : صلاح عبد الرازق . تمثيل : ناهد شريف - نور الشريف - محمد العربي - بوسي .
من المضحك طبعاً أن يحاول أحد مناقشة القصة والسيناريو والإخراج فى هذا الفيلم الذى لا
يمكن أن يزعم أنه قدم شيئاً من ذلك .. وإنما هو فيلم آخر من تلك الأفلام التى لا يدرى أحد كيف
تم انتاجها ولماذا .. ولكن يبدو أن بعض الناس لديهم قدرة عبقرية على أن يصنعوا أشياء لا تعنى
شيئاً وأن يكرروها ألف مرة بلا كلل ولا ملل ! .. إن نور الشريف يلعب لأول مرة دور الشرير
المحترف الذى تخصص فى الايقاع بالنساء .. واحدى ضحاياه ناهد شريف التى قطعت علاقتها
به وتابت وتزوجت صلاح نظمى .. تفاجأ به يقتحم حياتها من جديد ليتزوج بالصدفة بوسي ابنة
زوجها .. وتحاول أن تحميها منه فتقتله .. ثم يختفى نور الشريف تماماً من الفيلم .. وتقول ناهد
لبوسي : روحى اقعدى يومين عند خالتك .. لكى تختفى بوسي تماماً هى الأخرى وتنفرد ناهد
ببقية الفيلم وتحب محمد العربي وتلعب «نراية» عظيمة جداً تيكى فيها وتضحك وتقول :
- أنا ضايعة .. مخنوقة .. مش قادرة .. احضنى يا عادل .. وبينما يحضنها عادل الذى
يريد هو الآخر أن يصبح «أكبر محامى فى البلد» بينما تبدو ملامحه كطالب ثانوى .. نكتشف أن
البوليس يسجل كل شىء ويراقب كل شىء كما حدث فى قضية ووترجيت .. حتى تعترف ناهد فى
النهاية بأنها قتلت نور .. وينتهى الفيلم طبعاً بعد أن نرى أيضاً رقصة لسهير زكى هى الشىء
الوحيد خفيف الدم فى الفيلم .. وهو فيلم جرىء جداً بحيث يحكى هذه الأشياء كلها .. ويجد
منتجاً جريئاً يوافق على انتاجه .. ثم يعهد بإخراجه للمخرج اللبناني تيسير عبود الذى كانت
السينما المصرية بلا شك فى حاجة ماسة الى «إضافاته» الرائعة .. ثم كان فؤاد الظاهرى جريئاً
هو الآخر بحيث يقدم بالحرف الواحد مقطوعة أجنبية معروفة اسمها «ظل أبستمك» مع موسيقى
«أنا لك على طول» لعبد الوهاب .. أنها ليالى لن تعود فعلاً .. أرجو ذلك !

« عريس الهنا »

إخراج : محمود فريد . سيناريو : فيصل ندا . تصوير : وحيد فريد . مونتاج : فكرى رستم . تمثيل : محمد عوض - زيزى البداروى - ناهد شريف - لبلبة - بوسى .

قد تكون صدفة.. ولكن هذا الفيلم «فريد» من نوعه بالفعل.. فمخرجه محمود فريد.. ومدير التصوير وحيد فريد .. والمصور عصام فريد.. واسم بطله فريد. محمد عوض الطالب الفقير فى كلية الطب البيطرى الذى يعيش فوق السطوح ويحلم بالزواج من بنت عمه زيزى البداروى.. ومع ذلك فهو يترك الكلية والدراسة نهائيا ويوافق على الزواج من أربع نساء مرة واحدة : ناهد شريف ولبلبة وبوسى و .. ميمى شكيب أيضا وإذا كان محمد عوض مضطرا للزواج من أربع نساء فى وقت واحد لأنه محتاج للفلوس التى أغريته بها .. فليس هناك سبب واحد مفهوم يجبر السيدات الأربع على الزواج من رجل واحد .. فهن راقصات فى كباريه لابد أن يتزوجن ليسمح لهن بالسفر للعمل مع المتعهد عبد العاطى رح فى بلد اسمها ايموتادا .. ومع ذلك فإن الراقصات الثلاث - ميمى شكيب التى لا أدرى ما هى مهمتها فى الفيلم - لا يجدن من يتزوجهن - تصورا ! - إلا محمد عوض طالب الطب البيطرى الغلبان ويأثع الجرائد ! ومع ذلك فإن الفيلم ينتهى من هذه المشكلة تماما بعد أول ربع ساعة ليتفرغ بعد ذلك لموضوعه الحقيقى.. فرغم أن الزواج من السيدات الأربع هو مجرد زواج صورى بالنسبة لهن من أجل السفر .. فإن عقدة الفيلم كلها تقوم بعد ذلك على عمليات الاستهلاك الجنىسى لـ محمد عوض من الزوجات الأربع اللاتى يتفرغن تماما وطوال الفيلم لاصطياده جنسيا بالنور وواحدة وراء الأخرى.. ولا يمكن أن يحكى لك أحد ما يحدث بالضبط فى هذا الفيلم الذى لابد أن يراه أى مسئول عن الرقابة ليفسر لنا التناقض بين قص أى لقطة عارية موظفة فنيا فى فيلم لبرجمان أو فيليينى.. وبين السماح بساعة ونصف كاملة من الصرخات والتلويحات والقبيلات والأجساد العارية والكلمات الفاضحة والمطارادات على السراير والرجل الذى ينام مع زوجاته الأربع واحدة واحدة ويخرج من كل حجرة زاحفا على الأرض متلويها : آه ياركبى! .. تاركا فى بطن كل زوجة طفلا اسمه «بلاميطه»!!

● ملحوظة : لم يعرض الفيلم التجليزى الخطير : « أيها الرجل المخطوطة » إخراج ليندى اندرسون فى القاهرة لأن الرقابة اعترضت على عدة أشياء منها مشهد لبطل الفيلم مأكول يتنوق القهوة من فم امرأة !

« العصفور »

● نبذة سياسية !

إذا كان يوسف شاهين واحدا من أهم مخرجى السينما المصرية فى الخمس وعشرين سنة الأخيرة تقريبا - أى منذ أول أفلامه «بابا أمين» - وأكثرهم قربا من الواقع المصرى إحساسا به والتزاما بالتعبير عنه رغم الكنتة الأجنبية التى تشوب «لغة» وليس مضمون أفلامه أحيانا والتى لا تنتقص من مصرية هذه الأفلام رغم ذلك.. فإن «العصفور» هو بلا شك أهم أفلام يوسف شاهين .. وواحد من أهم الأفلام المصرية جميعا.. ولعله أول نموذج حقيقى ومباشر للسينما السياسية فى مصر .. مع عدم التعرض لكل محاولات السينما المصرية السابقة «للاقتراب» من الموضوعات السياسية من قريب أو بعيد .. وطبيعى أننى أعبر هنا عن تقديرى الخاص الذى قد يختلف البعض معه ويتفق البعض .. ولكننى أعتقد - وهذا تقديرى الخاص أيضا - أن الأفلام المصرية التى حاولت من قبل أن تتناول موضوعات سياسية كانت تقدم السياسة من خلال الأشخاص.. بينما «العصفور» يقدم الأشخاص من خلال السياسة.. وقد يبدو أن كل الأفلام السياسية فى العالم كله بما فيها كل موجة الأفلام السياسية الأوروبية الأخيرة وأكثرها مباشرة - مثل «قضية ماتيه» على سبيل المثال أو حتى «ساكو وفانزيتى» لابد أن تقدم أخطر قضاياها السياسية من خلال أشخاص.. وهذا ما لا يمكن أن ينكره أحد.. ولكن لا أعرف فيلما مصرية قبل «العصفور» طرح قضيته السياسية بهذا الوضوح والحسم والمباشرة.. نون أن تبلى الظروف السياسية للمجتمع المصرى فى «خلفية» الحوادث الشخصية الباهتة لأبطاله.. والنون لا تخرج فى مضمونها النهائية عن نفس حلقات الحب والميلودراما المغلفة.. والنون تعتقد حتى على المستوى السياسى نفسه.. وضوح الرؤية والفهم الكامل للقضية المطروحة من خلال التحليل العلمى الواعى لظروف المجتمع المصرى فى فترة أحداث الفيلم ..

ولكن المسألة مختلفة تماما فى «العصفور» .. فالمضمون السياسى هو المقدمة والخلفية معا .. وكل الأحداث والشخصيات لا تتحرك فى فراغ وإنما فى إطار مرحلة تاريخية محددة.. وعلى أساس صحيح تماما من التحليل للظروف السياسية والعسكرية والاجتماعية والاقتصادية جميعا

.. ويوعى كامل وجرة كاملة فى التعبير.. بمعنى أن «الشخصيات» ليست «أبطالاً» - وهناك فرق كبير - فليس فى الفيلم نجم واحد حتى على مستوى الشهرة أو الشباك. لأن المقصود فى بناء «العصفور» الأساسى ليس «الأبطال» كأفراد أو شخصيات مجردة لها ملامح وهموم ومشاكل خاصة .. وإنما تصبح الشخصيات فى «العصفور» مجرد «أنوات» لنقل رسالة .. أو هى وسيلة المخرج فحسب لطرح قضيته.. ولا أريد أن أقول أن شخصيات «العصفور» هى مجرد «رموز» لأن هذا قد يدخلنا فى متاهة التفرقة بين الرمز والشخصية الحية.. وإن كان يوسف شاهين ولطفى الخولى نفسيهما قد دخلا فى هذه المتاهة دون أن يحسا وهما يكتبان الفيلم .. فقدت الشخصيات دلالتها الحقيقية بين أن تكون رموزاً أو شخصيات حية وتعلق على الشعرة الواهية بين الاثنين فلم تصبح لا هذا ولا ذاك .. وهذا أحد عيوب الفيلم الأساسية ..

وأن كانت نفس هذه الشخصيات رغم اضطرابها الشديد هذا قد نجحت - فى حدود فهمى لها كمجرد أنوات للتعبير عن قضية سياسية - قد نجحت تماماً فى طرح هذه القضية.. بدليل هذا التواصل الكامل بين الجماهير وبين الفيلم .. فرغم المستوى التكنيكي المكتمل «للعصفور» - مع التحفظات العديدة التى سأذكرها بعد قليل - فليس ما يجذب الجماهير الى الفيلم ويحقق كل هذا التواصل والفهم الكامل بينها وبينه هو المستوى الفنى للفيلم وإنما قضيته السياسية التى يطرحها بجرأة ووضوح كاملين ..

والقضية السياسية فى «العصفور» هى ببساطة : أن هزيمة ٦٧ لم تكن هزيمة عسكرية فقط .. وإنما هى هزيمة سياسية واجتماعية أساساً.. بمعنى أن الأوضاع الاجتماعية والسياسية التى كانت سائدة فى بلادنا قبل ٦٧ كان لابد أن تؤدى إلى ٦٧.. ولقد أصبح هذا كله واضحاً الآن ويتحدث عنه الجميع ويواجهونه بشجاعة.. ولكن ميزة «العصفور» الأولى أنه قاله فى وقت مبكر نسبياً كان من الصعب خلاله طرح هذه الحقائق بصراحة قبل التفتح المقيى الذى حدث منذ حرب أكتوبر والى الآن.. وأنه قاله أيضاً بالسينما .. وهى مسألة كانت تبدو مستحيلة بالنسبة لمسار السينما المصرية الذى لم يكن ممكناً أن ينتهى إلا إلى «بمبة كشر».. وبالأذات فى ظروف السينما المصرية الصعبة التى بلغت أوجها لحظة اعداد «العصفور»..

وفى بناء «العصفور» تسير الأمور ببساطة ووضوح كاملين : فهناك خطان متوازيان منذ أول لقطة : خارجى وداخلى .. ضابط جيش وأخوه ضابط البوليس.. يتركان نفس البيت والعائلة ليتركبا نفس العربة .. الأول ليشارك فى معركة ٦٧ ضد العدو الاسرائيلى والثانى ليشارك فى حملة للقبض على مجرم خطير من مجرمى الصعيد التقليديين.. أى أننا منذ أول لحظة فى مواجهة خطرين يهددان مصر : العدو الخارجى والعدو الداخلى.. وسرعان ما ينكمش الخط الأول فوراً ليتم التركيز كله على الخط الثانى (يظهر محمود قابيل ضابط الجيش فى لقطات معدودة جداً متناثرة على بناء الفيلم) .. لأن الفيلم يريد أن يقول بوضوح شديد جداً أن القماد الداخلى

هو المسئول الأول عن الهزيمة العسكرية .. وأن مجتمعنا بالتركيب المزدوج لاجتماع مصر ما قبل ٦٧ لم يكن قادرا على الانتصار في أى معركة.. وأنه لا انفصال حقيقى بين الجبهتين الداخلية والخارجية .. وأن هزيمة يونيو كان لابد أن تحدث لأن البعض فى ذلك الوقت تصوروا أن المعركة يمكن أن تكون عسكرية فقط يتولاهما العسكريون فقط ليس فقط فى معزل عن الجماهير بل ومع «تجميد» هذه الجماهير .. مع أن الجنود فى النهاية ليسوا سوى أبناء هذه الجماهير .. وأنهم لا يمكن أن يتمصروا إلا اذا كان أباؤهم منتصرون أولا فى الداخل (يشير الفيلم الى الأصول العائلية للمقاتلين الوحيدين اللذين رأيناها فى الفيلم : ضابط الجيش الشاب ابن صلاح منصور ضابط البوليس الكبير .. والجندي الصغير ابن عبد الوارث عسر صاحب المطعم الفقير فى الحى الشعبى ..) .

وطوال الفيلم يستمر هذا التركيز على الوضع الاجتماعى فى مصر قبل ٦٧ .. أى على العدو الداخلى الذى لابد من الانتصار عليه قبل مواجهة العدو الخارجى.

ولكن من هو هذا «العدو الداخلى» ؟ فى البداية يوهنا الفيلم – وحتى من خلال مانششتات الصحف مع العناوين – أنه «أبو خضر» هذا المجرم القوى فى الصعيد .. ونفهم أن أبو خضر هذا ليس مجرما عاديا يقتل الناس بدافع الهواية.. أو حتى بالنوافع المعروفة لمجرمى الصعيد .. أنه على العكس مجرم سياسى من البداية .. رغم أن أبو خضر نفسه – الذى لا نراه أبدا طوال الفيلم لأنه لا نفتينا – ربما لم يكن يترك أنه جزء من لعبة سياسية .. ولكنه يحمى عمليات سرقة آلات المصنع الذى تم وضع حجر أساسه منذ ست سنوات .. وهو يقتل الخفير الذى يحاول التصدى لحراسة الآلات .. والمصنع هنا رمز لعملية تحول اجتماعى كامل يرفضه البعض لأن التصنيع – وهذه بدئية – يغير الملامح والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية فى مجتمع زراعى قبلى متخلف (يذكرنا الفيلم بين وقت وآخر بعدد العمال الذين كان يمكن أن يعملوا فى المصنع) .. وسرقة آلات المصنع تصبح بهذا المعنى ليس فقط مجرد عملية نهب منظمة بقصد الاثراء.. وانما أولا وأساسا عملية تعطيل لتحول اجتماعى يمكن أن يؤدى إلى تقدم الشعب المصرى ورفاهيته .. والذين يسرقون المصنع هم الذين كانوا يريدون منع تقدم الشعب المصرى..والذين كانوا يخشون حرته لهذا الهدف وبالتحديد .. والذين كان لابد أن يصنعوا له نتيجة لذلك ويسبب ذلك أيضا هزيمة فى حجم ٦٧.

وهذا ما يقوله «العصفور» بوضوح ونكاء شديدين ..

ولكنه لا يقول ذلك ويهرب .. أنه يضع أيدينا على الجناة أيضا .. ليحذرننا منهم أولا .. ولنكتشفهم ونتحرك ضدهم ثانيا .. وعبقريه «العصفور» فى تصوؤى أنه كان «نبوءة» أكثر منه فيلما .. لأن الحوار السياسى الحر والمفتوح الذى يدور فى بلادنا الآن يؤكد أن «العصفور» كان على حق .. وهذه هى القيمة الكبرى لهذا الفيلم العظيم الذى تشاهده جماهيرنا الآن وبالتحديد ..

ولكن مثل أى فيلم آخر.. فإن القيمة السياسية الكبيرة «العصفور» كنموذج السينما المصرية المطلوبة لبلادنا فى ظروفها الحالية بالذات..والذى لابد من حمايته من جانب كل الشرفاء ليستطيع مواجهة «بمبة كثر».. إلا أنه لابد من مناقشته فنيا ..

● اذا كان يوسف شاهين هو أكثر مخرجينا قدرة تكتيكية بلا جدال - وهذا رأى الشخصى بالطبع - فانه يصل فى «العصفور» الى قمة نضجه التكتيكي.. إن خبرات هذا المخرج العظيمة كلها خلال عمله الطويل المقاتل بلا كلل خلال ربع قرن .. تتركز كلها وتنتظر فى هذا الفيلم الذى نحس فيه أننا أمام مخرج لا يفهم حرفته جيدا فقط .. وإنما وصل فيها أيضا الى القمة حتى بالقياس الى المستويات العالمية .. وإن أحدث هنا عن قدرته على تحريك الكاميرا والممثل أو عن التكوينات الرائعة التى جعلت من كل كادر عملا جماليا قائما بذاته وبأن تتحول الجمالية هنا إلى هدف فى ذاته فى معزل عن الحدث أو الواقع أو مفروضا عليه وليس نابعا منه .. فهذه كلها بديهيات بالنسبة لمخرج فى خبرة يوسف شاهين.. ولكن العاملين اللذين لا يمكن انكارهما فى هذا الجانب هما تصوير مصطفى امام الذى يلعب اسمه بسرعة كواحد من أفضل مصورينا.. بحيث يمكن أن نقول أن مصطفى امام ورمسيس مرزوق بالإضافة الى معلمها الكبير الفنان عبد العزيز فهمي يحققون الآن أفضل مستويات التصوير فى السينما المصرية ويقفون بكفاءة كاملة الى جانب المستويات العالمية .. أن الضوء واللون فى «العصفور» يتحولان الى شعر وخيال بون أن يفقد أيضا قدرتهما على تذكيرك دائما بالواقع.. فى المشاهد الخارجية بالصعيد بالذات تصبح الصور اكتشافا مثيرا لجماليات الواقع المصرى..

والعامل الثانى فى تحقيق تفوق عنصر اكتمال الصورة فى «العصفور» هو ديكور نهاد بهجت.. إن هذا الفنان الشاب الموهوب الذى يعمل منذ سنوات قليلة ويلعب بسرعة هو اضافة حقيقية للسينما المصرية الجديدة المتقدمة.. إنه يملك حسا مرهفا شديد الرقة والأناقة يمكن أن يرتفع بمستوى المناظر فى الفيلم من السوقية والقيح وفقدان الذوق الى مستوى آخر متحضر.. ولكنى كنت أقول لنهاد بهجت دائما أن المشكلة فى ديكوراتها هى أنها اكتشافا مثيرا لجماليات الواقع المصرى، أناقتها تبدو دائما مفروضة على الواقع وعلى مستوى الشخصيات المعيشى .. وكان نهاد بهجت يقول دائما أيضا أنه يعمل فى أفلام لا يعرف مخرجوها شخصياتهم ولا مستواهم المعيشى.. وأن كل ما كان يبقى له هو أن يتخذ هو عمله الخاص فى محاولة تحقيق شيء من جماليات وذوق الصورة على الأقل .. وهى قضية صحيحة على أى حال .. وإن كانت مشكلة الفيلم المصرى ليست الديكور بالتأكيد .. إلا أن النيكور فى «العصفور» ليس مجرد «المنظر» الذى تدور فيه الأحداث .. بل هو جزء أساسى من بناء الفيلم .. فهو اطار لتكوين الشخصيات والأحداث ولأن نهاد بهجت يعمل هذه المرة مع مخرج يعرف ماذا يريد أن يقول فانه يقدم فى «العصفور» وفى «زائر الفجر» أفضل مستوياته .. وكان غريبا أن يقدم تصويره لى بين

السرايات (بيت بهية والمطعم) بهذا الاحساس الواقعي المتقنع الذى لا يفقد الجمال أيضا .

● يملك يوسف شاهين الشجاعة ليقدم فيلما بلا نجوم .. ولا تحذله الأسماء المغمورة التى اختارها لتحمل عبء العمل كله .. إن محسنة توفيق فى «العصفور» شىء مذهل .. إنها ممثلة عظيمة فى هجم ايرين باباس وجان مورو وسيمون سينوريه .. وطبيعى جدا أن تتجاهلها السينما المصرية التى تهرب من المواهب الحقيقية خوفا من أن يرتفع مستواها وتصبح سينما جيدة .. وهناك أيضا على الشرف هذا الكنز الهائل من الحيوية والتدفق والصدق والقدرة على التعبير عن شخصية بخشونة وحرارة الشيخ أحمد .. ولكن من غير يوسف شاهين يمكن أن يكتشف طاقات على الشرف ؟ .. ويتفوق صلاح قابيل فى دور هو أفضل أدواره بلا جدال .. فأين كانت مختفية هذه القدرة الرائعة عند صلاح قابيل .. وما مصيرها أيضا ؟

● ولكن يظل فى «العصفور» شىء يقلقك طول الوقت .. ويجعلك تخرج من دار العرض لست راضيا تماما .. أنك تحس أنه كان يمكن التعبير عن هذا الموضوع الهام واستغلال هذه القدرات المتفوقة بشكل أفضل .. إن الخلل الرئيسى فى «العصفور» هو بناء السيناريو .. إن يوسف شاهين يبدو مهتما جدا باستخدام تكنيك السيناريو الجديد فى السينما الأوربية .. ولكنه إذا كان قد طبقه من قبل بنجاح نسبى فى «الاختيار» فلأن الموضوع كان يحتمل ذلك .. ولكن القضية التى يطرحها «العصفور» لم يكن يناسبها أبدا هذا التكنيك فى بناء السيناريو .. لأن القضية السياسية وبالذات فى فيلم مصرى عن هزيمة ٦٧ يجب أن تصل الى الناس وبشكل أبسط .. فنحن لا نصنع أفلامنا للنقاد والمهرجانات .. والنتيجة المؤسفة أن ثلثى «العصفور» بالضبط يسيران بتخبط وغموض شديدين من خلال الخطوط العديدة المتداخلة والقطعات السريعة والقفزات غير المترابطة ولا المفهومة .. وساعد على ذلك أيضا المونتاج العصبى المتوتر الذى لم يحقق لا التتابع الزمنى المتدفق .. ولا حتى الاشباع فى كل لقطة وبالتالي فى كل مشهد .. وبالتالي تبدو المواقف والمعانى مبتورة ومتوترة فى لعبة تكنيكية بحتة .. بحيث لو أعيد مونتاج الفيلم بشكل أكثر هدوءا ومنطقية لأصبح «العصفور» العظيم شيئا أعظم !

« بمبة كشر » والصمت المريب !

انتهى عرض فيلم «العصفور» بعد أربعة أسابيع استطاع أن يكافح خلالها من أجل البقاء وسط ظروف بالغة الصعوبة لم يكن مقنرا له خلالها أن يقاوم أكثر من ذلك.. خاصة بعد أن لعق به «بمبة كشر» ليجهز عليه تماما.. بحيث يمكن اعتبار صمود «العصفور» لأربعة أسابيع انتصارا كبيرا لم يكن يتوقعه أشد المتفائلين .. رغم أنه على مستوى آخر يمكن اعتباره هزيمة لا شك فيها .. إذ أن هذه الأسابيع الأربعة أصبحت الحد الأدنى لبقاء أى فيلم مصرى فى دار العرض فى الفترة الأخيرة.. بعد أن أصبحت أربدا الأفلام وأسخطها فكراً وتكنيكا تستمر بالشهور .. ويعد أنبقى فيلم فى مستوى «أنسات وسيدات» عشرة أسابيع كاملة..

وليس هنا بالطبع مجال تحليل أسباب هذه الظاهرة التى قد يكون معظمها واضحا للجميع .. والتى تتركز جميعها ببساطة شديدة حول تركيز معظم أفلام الفترة الأخيرة على إعطاء المتفرج البسيط شحنة شديدة الاغراء من المشهيات الحسية الفجة التى تصنع له عالما وريدا تستيقظ فيه أدنى غرائزه وتتبدل أنفاه وأكثرها وعيا .. بحيث تتحول السينما الى عملية تخدير ملونة للانسان مكود يريد أن ينسى متاعبه ويحلم .. ويجهىء «العصفور» ليقدم سينما مختلفة تماما .. يمكن اعتبارها نوعا من «سينما الصدمة» التى توقظ المتفرج فجأة ليواجه نفسه وواقعه.. وتأخذ قسرا ويلا سابق انذار ويعيدا تماما عن التيار السائد .. ليقترح مأساته ويتذكرها ويعى دروبها ليحوز تكرارها .. ومن هنا قيمة «العصفور» الأساسية كما سبق أن قلت حين تعرضت له بالتفصيل .. فرغم أنه ليس فيلما ثوريا بالمعنى النقي للكلمة .. إلا أنه جاء شيئا منفردا تماما بمستواه السينمائى وبمضمونه وبالذات فى الظروف التى عرض فيها بعد الموجة الهائلة من أفلام الجنس والفناء والميلودراما والكوميديا الغليظة والفناء.. التى عولت المتفرج على نوع شديد الانحطاط من السينما تصور معه أن هذه هى السينما الوحيدة فى العالم.. ولو أن «العصفور» عرض وسط ظروف سينمائية أكثر صحة ونقاء.. ووسط تيار متكامل ليس حتى من الأفلام السياسية أو «الهائفة» أو حتى الجادة.. بل مجرد «النظيفة» حتى فى مستواها التجارى .. فلربما كان

«العصفور» شأن آخر .. ولربما استطاع أن يبقى عشرة أسابيع على الأقل مثل «آنسات وسيدات» ..

ومع ذلك فإن مجرد صمود «العصفور» أربعة أسابيع هو انتصار أكيد كما قلت .. فلقد كنت شخصيا أكثر تشاؤما من ذلك .. ولعلنا مخطئون .. ولعل تجربة «العصفور» تؤكد أنه ما زالت هناك بقية من أمل .. وأن الجمهور لم تتم مصادرتة نهائيا لحساب «بمبة كشر» وسوابقها .. وقد لا تكون خسرنا المعركة تماما .. وقد ينجح أربعة أو خمسة أفلام فى السنة من مستوى «العصفور» فى الحفاظ على البقية الباقية من الأمل فى السينما المصرية والمتفرج المصرى معا ..

وإذا كان «العصفور» يمثل هذا التيار الخاص من السينما المصرية الذى ما زال يناضل من أجل التعبير عن الواقع المصرى ويكثر الأساليب السينمائية تقدما رغم كل العيوب .. فإن ظروف عرضه شاعت أن تقدم فى مواجهته وفى نفس الفترة فيلم «بمبة كشر» الذى يمثل نقضه الكامل فى أقصى تطرفه فى تجسيد التيار السائد ..

ففى «بمبة كشر» يعود حسن الامام مرة أخرى - لعلها الخامسة أو السادسة أو العاشرة - الى عالم الرقصات والفوازى والكباريهات الذى تخصص فيه وحقق نجاحه المكتسح حتى أصبح «مدرسة» متكاملة قائمة بذاتها هى أقوى مدارس السينما المصرية الآن وأكثرها رواجاً وأشدها تأثيراً على المستوى التجارى والمعنوى شأننا أم أبينا .. ومع ذلك فلم يكن يخطر ببال أشد المتشائمين أن يصل الانحدار والابتذال والرخس الفنى والفكرى معا الى ما وصلت اليه «مدرسة العوالم» هذه فى «بمبة كشر» .. فهو شيء لا يمكن وصفه أو نقده أو التعرض له بمجرد الإشارة .. حيث تبقى الكلمات مجرد أدوات تعبير عاجزة عن نقل كل إيماءات الصوت والصورة والتأوه والفحيح والقبح والبشع على كل المستويات الفنية والأخلاقية جميعا ..

فمرة أخرى يجد المتفرج المصرى نفسه مطالباً بأن يجلس فى السينما ليأخذ درساً فى التاريخ من خلال حياة وآلام وصعود وهبوط وغراميات وبموج راقصة .. تحب ابن الباشا وتتجب منه بنتا .. ولكن «العائلة» تجبره على طلاقها .. بينما الباشا نفسه يعشق الراقصة .. ومن الصراع بين الباشا وابن الباشا حول الراقصة يموت الباشا وينتهى الفيلم بمصالحة بين كل الطبقات حيث يتنسم الجميع ببلاهة ..

وإذا كان هناك مخرج معجب بالراقصات ويقدمهن ويعتبرهن أشرف نساء العالم وقائدات النضال الوطنى ومحركات التاريخ .. فهو حر فى روايته تلك .. ولكنه ليس حراً فى أن يفرض علينا هذا الموضوع الى الأبد فى أفلام تمولها هيئة السينما .. وإذا كان معقولا أو مقبولا أن نرى هذه الموضوعات عشرات المرات لأنها أرخص الوسائل لاجتذاب الناس فى غيبة السينما الجيدة .. فإن هذا كان يجب أن يتوقف - ولو مؤقتا - ومن باب التظاهر بالحياة - بعد ٦ أكتوبر لننتج فيلما عن عساكر أكتوبر ..

ولا يمكن أن يتحدث أحد عن المستوى السينمائي «بمبة كشر».. فان مفردات السينما التي يستخدمها المخرجون من أيام لوميير تصبح أدوات مبتذلة ومهانة لتقدم أحط الأفكار والمعاني والدلالات الجنسية والتلوثات والراقصات وكميات اللحم البشري المترهل التي تملأ الشاشة والامتهان المخجل للتاريخ والرقص والفن والصراع الاجتماعي والأخلاق والذوق المتفرج المصري ونقوده من أجل مزيد من تحويل السينما الى كباريه رخيص .. ينقصه حتى لمسة الفن في الكباريه !

ولكن الظاهرة المخيفة أكثر من «بمبة كشر» نفسها.. هي العملة الاعلانية القريبية التي صاحبت هذا الفيلم من كل أجهزة الاعلام المقروءة والمسموعة.. بحيث تبو كل كلمة كتبت أو قيلت اعلانا مدفوعا.. إن هناك حملة مريبة لتكريس هذا الفيلم بالكثرة مما حدث ربما في تاريخ السينما المصرية كله .. ولقد أصبح «النقاد» الزائفون يبيعون كلماتهم بأرخص الأثمان وبلا خجل .. فأتين النقاد «الآخرين»؟ لماذا يهريون من قول كلمتهم المريحة في وقت تصبح مطلوبة فيه أكثر من أى وقت آخر .. إذا كانوا أمناء حقا لرسالتهم ولدعواهم الكثيرة .. أليست مؤامرة الصمت والتجاهل والتعالى هذه هي جزء من حملة التستر على «بمبة كشر»؟

الرصاصة .. لا تزال فى جيبى !

الانطباع الإيجابى الأول عن فيلم «الرصاصة لا تزال فى جيبى» هو اقدم القطاع الخاص على إنتاج فيلم ضخم وشديد التميز بالنسبة للمستوى التقليدى لسينما هذا القطاع التى كانت قد وصلت الى مستوى شديد التخلف.. وعندما يعرض «الرصاصة» فى مواجهة «بمبة كشر» وفى نفس الوقت ولا يفصل بينهما إلا مائة متر.. فأننا لابد أن نصفق «لرصاصة» بلا تحفظ.. فلعل أكثر ما نطمح فيه من القطاع الخاص هو أن يحاول الارتفاع الى مستوى البلد واهتماماتها الحقيقية.. وأن يقدم أفلاما جادة ونظيفة ولها علاقة بعالمنا.. حيث يصبح وجود هذا الاتجاه لمجرد صنع أفلام «نظيفة» خالية من الابتذال والمتاجرة بقصص كفاف الراقصات وأجسادهن.. مكسبا كبيرا وسط الاتجاهات المريضة الأخرى المسيطرة على سينما القطاع الخاص..

ولكن ليس لهذا بالطبع علاقة بالتقييم الموضوعى لفيلم «الرصاصة لا تزال فى جيبى» من الناحية السينمائية.. فالنوايا الطيبة لا تكفى لصنع فيلم جيد.. ومحاولة الحديث عن حرب أكتوبر فى فيلم لا تشفع وحدها للفيلم أو تعفيه عن المناقشة..

أن ما علينا أن نتحدث عنه الآن هو الفيلم كما شاهدناه بالفعل على الشاشة حيث نجد أنفسنا أمام محمود ياسين الجندى العائد من كابوس حرب ٦٧ حيث لم يحارب أحد ولكن انهزم الجميع .. وفى «فلاش باك» جيد التنفيذ نرى هذا الجندى هائما فى الصحراء منسحبا تحت طلقات هليكوبتر العدو بينما تنتشر حوله جثث رفاقه الذين بيعوا بلا شئ .. وهو خيط جيد تماما كان يمكن للفيلم أن يستفيد منه أكثر وأعمق من ذلك ليصبح سر أزمة البطل الحقيقية بدلا من تلك الأزمة الغرامية المفتعلة التى غرق فيها الفيلم وأغرقنا معه بعد ذلك .. ولكن الفيلم يبتز هذه البداية الجيدة نهائيا بعد ذلك ويكتفى بمشهد الجندى العائد فى القطار الى قريته .. وبقيّة الركاب يسخرون منه، باستخفاف وابتذال شديدين دون أن يتعمق الفيلم الأسباب الحقيقية وراء هذه السخرية أو وراء هذه الهزيمة .. فالفيلم لا يشغل نفسه من البداية للنهاية بأن يفسر لماذا لم يحارب هذا الجندى عام ٦٧ وهو نفسه الذى حارب بعد ذلك فى عام ٧٣.. ولو تخيلنا عن الرموز

الواضحة جدا الى حد الافتعال السطحي.. فان هزيمة ٦٧ كان سببها عباس مشرف الجمعية التعاونية .. وهو سبب هزيل ومضحك الى حد البكاء !

وهذا «الرمز» الذى اسمه عباس (يوسف شعبان) هو الشرير التقليدى فى السينما المصرية .. الذى لا يختلف فى ملامحه عن أى شرير آخر كل قضيته سرقة البنت من البطل .. فهو لص وكاذب وفاسد تماما استطاع أن يسيطر على القرية سيطرة كاملة بمجرد خطبة رأيناها بلقيها على ثلاثة فلاحين.. وسواء على المستوى الرمزي أو الحقيقي فان التحليل «السياسي» لسيطرة هذا «العباس» على مقدرات القرية كلها يبدو تحليلا رومانسيا شديدا السذاجة .. فكيف خدع عباس القرية كلها وسلب الفلاحين عقولهم ؟ وكيف خضعوا له بهذه البلاهة ؟ وما هو سر قوته الخارقة سوى اشتراكه فى السرقة مع أحد أعيان القرية وزجاجة الويسكى التى رأيناها يشربها فى بيته ؟ وما هى حقيقة العلاقات الطبقية والاجتماعية التى تحكم هذه القرية بحيث تجعل هذا الاتفاق المخادع يرتبط بهذا الثرى الجالس طوال الوقت على كنية فى قصره الفخم ليقهر الفلاحين بهذا الشكل الذى تتسحق فيه ارادة الفلاحين تماما ؟ .. وماذا كان دور محمد (محمود ياسين) الشاب الجامعى الوحيد الذى رأيناها لا يصنع شيئا أبدا سوى القراءة ببلاهة وهو يفسف كل شيء حتى حبه المفتعل لبنت عمه ؟ هل يريد الفيلم بهذا الاستخفاف العابر أن يدين سلبية المثقفين ومسؤوليتهم عن هزيمة ٦٧ ؟ ..

ويقولنا هذا الى الشخصية المحورية الثانية : فاطمة (نجوى ابراهيم) التى يقول البعض - أو يقول الفيلم - أنها ترمز الى مصر .. حتى أننا نراها تلبس فساتين شيك جدا وقاهرة تماما ولكن لونها أخضر .. وبعد أكتوبر تلبس فستانا أبيض .. فى أشد محاولات الرمز سذاجة وشكلية .. فمن هى فاطمة بالضبط ؟ ما هى حقيقة تكوينها الشخصى أو الأخلاقى ؟ أنها تكون كارثة لو كانت ترمز الى مصر حقيقة.. فهى من ناحية بنت ثرى القرية اللص الذى يتحالف مع عباس السفاح .. وبالتالي ليست طبقيا ولا فكريا من الفلاحين .. بل أنها مشبوهة حتى أخلاقيا .. لأننا بعد أن نتصور أنها على علاقة حب مع محمد ابن عمها .. نفاجأ بها تستجيب بانحلال غريب لمغازلات عباس .. بل أنها تلعب بعواطف محمد لعبة حقيرة عندما تلوح له بطلب عباس الزواج منها .. ويظل موقفها العاطفى نفسه غامضا : فهل هى تحب محمد أم تستجيب لغرام عباس وسطوته المادية ؟ .. أننا على العكس نراها تتحاز لعباس باختيار كامل .. بل أننا نفاجأ بها تذهب الى بيته بحريتها الكاملة لتنظفه كالخادمة «وتنفذ» السجاجيد .. بحيث يكون طبعيا جدا أن تمنحه جسدها بلا مقاومة حقيقية.. فإين عنصر «الاغتصاب» هنا ؟ وماذا كنت تفعل أنت لو كنت مكان عباس وجاعتك فاطمة «برجليها» لتنفذ لك السجاجيد ؟

ويصل الرمز الى قمة سذاجته بعد ذلك حينما تقع فاطمة فى الوحل .. ليمد محمد يده لياخذ بها وقد تلطخ وجهها بالعار .. فمسئولية من هذا العار ؟ .. إن سلبية محمد «رمز المثقفين» تستمر

حتى بعد هذا الموقف المأساوى الذى «اغتصبت» فيه حبيبته دون أن يحرك ساكنا لا قبل الاغتصاب الوهمى ولا بعده . بل إن كل ما يفعله هو أكثر الأشياء غرابة وافتعالا .. تصوروا شبابا جامعييا يترك دراسته ليلتحق بالجيش لا ليدافع عن وطنه وإنما لمجرد أن يتعلم إطلاق الرصاص ليقتل الرجل الذى اغتصب حبيبته !! فحتى القطوع فى الجيش يصبح لعبة شخصية لحل مشكلة غرامية كان لا يمكن أن تحدث أساسا ..

المهم أن كل الناس يتفرجون على هذا كله وقد اختفى أهل القرية - أو الشعب - تماما .. إن الناس لا وجود لهم فى هذا الفيلم على الإطلاق.. ولكننا نفاجأ بهم يحاربون بضراوة فى أكتوبر وكأنهم جاؤا من فراغ.. ولا يمكن للرموز ان تقدم اجابات لأى أسئلة .. لأن الرمز يفقد قيمته فى العمل الفنى لو لم يكن قابلا للإسقاط على الواقع بمنطقية تامة نتقنعا بتطابق الشخصية فى مستواها الرمزي ومستواها الواقعى بلا انفصال .. وهو ما لا يتوافر فى شخصيات أو أحداث هذا الفيلم الذى يجد نفسه فى مأزق فيحل المشكلة كلها حلا سماويا يختفى فيه عباس فجأة ونهاينيا وبالصدفة البحتة دون أن يفسر لنا الفيلم هذا اللغز: أين اختفى عباس وكيف .. وكيف أصبح ممكنا بعد ذلك أن تحل كل مشاكل القرية ويتجاوز المقاتل المصرى كل حواجز الخوف والوهم ليحارب بهذه الشجاعة ؟

ان الاطار الدرامى لهذا الفيلم هو أسوأ ما فيه .. حيث تبدو الأحداث الشخصية متخبطة بين الرمز والواقع فلا تقنع أحدا .. وحيث تظل تحت مستوى الجزء الخاص بالمعارك الذى لا أتصور كيف كان يبدو الفيلم بونه .. وفى المعارك التى يقدمها الفيلم نحس بمستوى آخر تماما .. فواضح أن القوات المسلحة قدمت امكانيات هائلة للفيلم ولم تبخل بشيء .. ورغم أن المعارك هى أفضل معارك قدمتها السينما المصرية الى الآن .. فقد فشلت الصياغة السينمائية استغلالها بحيث تعكس روح وتلاحم أكتوبر البطولية .. فكل الأسلحة تضرب بمفردها وعلى التوالي ومن جانب واحد .. والعبور العظيم بدا كما لو كان نزعة خلوية لاجتياز القناة .. وأفضل مشاهد القتال هو اقتحام وتحرير مدينة القنطرة من حيث التنفيذ الجيد والحى والشديد الاقتناع .. وحيث بدت المواجهة الحقيقية بين العدو والجندى المصرى الذى حارب كما لم يتصور أحد .. وكانت هذه هى النهاية المناسبة تماما للفيلم .. بدلا من أن يعود بنا الى قصة الغرام المضحك بين محمد .. وفاطمة التى لم يغتصبها أحد !!

«عجايب يا زمن» .. فعلا!

وهذا نموذج آخر للعمل الأدبي العالمي عندما يصبح فيلما مصرية ..

أن رواية الكاتب الأمريكى جون شتاينبيك «شرق عدن» تصبح فيلما من إخراج حسن الامام باسم «عجايب يا زمن».. وهى نفس الرواية التى أصبحت فيلما أمريكيا أيضا أخرجه ايليا كازان فى بداية الخمسينيات وقدم فيه اكتشافه الأسطورى الممثل الراحل جيمس دين .. وفى الفيلم المصرى فإن جيمس دين يصبح حسن يوسف .. وأمه جوفان فليت تصبح هند رستم وهيبته جولى هاريس تصبح ميرفت أمين .

وباستثناء الشخصيات والعقدة الرئيسية فلا علاقة للفيلم المصرى بالأصل الروائى ولا بالفيلم الأمريكى من قريب أو بعيد .. فإن كل شىء من الملامح الموضوعية والسينمائية الرائعة يدخل فى «طاحونة» السينما المصرية التجارية ليتحول الى ميلودراما سوقية رتيئة المستوى وشديدة الافتعال والتسطيح ..

ولقد شهد الموسم الحالى عودة السينما المصرية الى اقتباس القصص أو الأفلام العالمية الناجحة وتمصيرها فى ثلاثة نماذج شهيدناها على التوالى هى «امرأة عاشقة» المأخوذ عن «فيدرا» و «الاخوة الأعداء» المأخوذ عن « الاخوة كارامازوف» ثم «عجايب يا زمن» المأخوذ عن «شرق عدن» ورغم أن هذه الظاهرة تعكس فى حد ذاتها افلاس السينما التجارية وعجزها عن تناول موضوعات مصرية رغم كل الامكانيات السينمائية الهائلة التى تمنحها حياتنا لكل من يحاول أن يفكر وأن يلمس واقع بلده أولا قبل أن يقلب فى الدفاتر القديمة للسينما الأجنبية.. إلا أننا يمكن أن نتفاهسى عن هذا الهروب لو أن هذه الطبعات المصرية قدمت جديدا على المستوى السينمائي.. أو نجحت على الأقل فى خلق علاقة من قريب أو بعيد بالواقع المصرى .. ولكن ما الذى أضافه «عجايب يا زمن» الى «شرق عدن»؟

إن الفيلم المصرى لا يلتقط من الفيلم الأمريكى - وبعد عشرين سنة كاملة - إلا الخيط الميلودرامى الذى استهلكته السينما المصرية فى عشرات الأفلام الابن الذى يبحث عن أمه .. وفى النصف الأول من الفيلم يعانى حسن يوسف نفس الازمة التى عاناها رشدى أباطة فى فيلم

«الطريق» عن رواية نجيب محفوظ عندما كان يبحث عن أبيه المجهول .. ولكن «عجائب يا زمن» يركز كثيرا على خيط واحد من القصة الأمريكية .. وهو تقصيل الأب يحيى شاهين لابنه صلاح قابيل على ابنه الآخر حسن يوسف كنوع من الانتقام من أمه الراقصة هند رستم .. ولكن بينما يبدو كل شيء مدروسا ومنطقيا في العلاقة المركبة بين هذه الشخصيات الثلاث والتي تتراوح بين الحب والكراهية .. فان تسطيط هذه العلاقة في الفيلم المصرى يحول موقف الأب من ابنه الأصغر الى مجرد كراهية عنيفة مبالغ فيها وقائمة على الضرب أحيانا .. بينما يضطرب الخيط الرئيسى الثانى تماما وهو علاقة الفتاة ميرفت أمين بالأخ الأكبر صلاح قابيل الذى يطعم فى الزواج منها بينما تهجره هى فجأة لأنها تحب حسن يوسف .. وتضيق تماما ملاصق عواطفها الحبرى تجاه هذا الأخ كما قدمها ايليا كازان والتي تتراوح بحساسية فائقة بين جبهها الكامن له وخوفها من جنونه وتمرده كما جسده الممثل العبقري جيمس دين الذى لا يمكن أن يتكرر .. أما الخيط الرئيسى الثالث وهو عقدة جيمس دين من ماضى أمه المجهولة جوفان فليت التى يبحث عنها ويحبها ويخشأها ، والتي تصل الى قمتها فى المشهد الرائع الذى يقابلها فيه لأول مرة فى البيت المشبوه الذى تعمل فيه فانها تتحول الى هذا المشهد الهزيل الذى يكتشف فيه حسن يوسف أنه أمه هند رستم راقصة تملك كاباريه يتردد عليه الابن لكى تصبح هناك فرصة هائلة بالطبع لتقديم عدة رقصات وأغان تؤذيها ليلية وهند رستم .. التى يصير المخرج على أن ترقص وتغنى دون أن تملك القدرة على ذلك .. فهى تقضى بصوت مؤنية أخرى.. وترقص بفساتين طويلة ويلا رقص بحيث يبدو ان الكل يرقص من حولها ما عدا هى .. وهو نفس ما فعلته من قبل فى فيلم «ملكة الليل» .. فاذا لم تكن ظروفها تسمح لها بمثل هذا الدور .. فلماذا توافق على أدائه ؟

وإذا كانت الشخصيات تفتقد الأعماق والمبررات الحقيقية .. والصراع يتحول الى مجرد مواقف ميلودرامية فان من الطبيعى أن ينهى الفيلم كل أزماته بتوبة الجميع وعقد نوع من «المصالحة» التى تفتقد المنطق . ففي السينما المصرية فقط يمكن أن يكره الناس بعضهم الى حد الموت .. ثم يحبوا بعضهم فجأة الى حد البكاء !

وتبقى فى النهاية ملاحظة لابد منها حول محاولة المصور الموهوب رمسيس مرزوق لصنع شيء جيد ينجح فيه الى حد كبير فى مشهد رقصة ليلية التى جدد فيها فى استخدام الإضاءة واللون .

.. ولكن على رمسيس مرزوق أن يتوقف ليسأل نفسه : ما الفائدة .. وإلى أين ؟

أفلام عام : ١٩٧٥

الحفيد

إخراج: عاطف سالم - سيناريو: أحمد عبد الوهاب وعاطف سالم. - قصة وحوار: عبد الحميد جودة السحار. - تصوير: كمال كريم - مونتاج: عبد العزيز فخري - موسيقى: فؤاد الظاهري. - تمثيل: ميرفت أمين - نور الشريف - عبد المنعم مديبولي - منى جبر - كريمة مختار.

إذا أُتيحت لنا الآن فرصة إعادة رؤية فيلم «أم العروسة» الذى أخرجه عاطف سالم عن قصة عبد الحميد جودة السحار وسيناريو عبد الحى أبيب - عام ١٩٦٤.. فإننا نكتشف أن هذا الفيلم هو بالفعل واحد من أفضل أفلام السينما المصرية من حيث تناوله لمشاكل الأسرة المصرية المتوسطة تناولاً واقعياً وبسيطاً وشديد الصدق.. وبأسلوب يقترب من الكوميديا النقدية رغم جنوح الفيلم أحياناً إلى بعض المواقف الملبورامية التى قد تكون مبهرة رغم ذلك بالظروف الاقتصادية الصعبة التى تدفع رب الأسرة - عماد حمدي - الموظف المصرى العادى إلى اختلاس مبلغ من أموال الشركة أو المرفق الذى يعمل فيه.. ليواجه نفقات زواج إحدى بناته.. وهو الزواج الذى لابد من إقامته باحتفالات مرتبطة بالتقاليد المظهرية المقدسة بالنسبة للبرجوازية المصرية الصغيرة أبداً كانت ضائقها المادية.

ولقد قدم «أم العروسة» هذا الواقع الصريح بأمانة شديدة: البيت المزدهم بأطفال أسرة تصفض تحديد نسلها طبقاً للإعتقاد المصرى الثقيل - بأن الأطفال ينزلون من السماء وأزواجهم معهم.. والأب عماد حمدي والأم حبة كاريوكا فى محبولتهما المستميتة لتدبير مطالب أولادهما المادية بالقدر المحدود جداً من الدخل الشريف.. ثم مواجهة مطالب الأبناء العاطفية أيضاً التى يواجهها الآباء عندما يكتشفون فجأة أن الأبناء تفتحت قلوبهم أيضاً للزواج.. ولقد كان «أم العروسة» واحداً من محاولات عاطف سالم الأولى لصنع ما كان يمكن أن يكون سينما مصرية واقعية.. لولا أن أجهضت محاولاته تلك بعد ذلك تحت عجلة السينما التجارية الرديئة التى انتهت بواحد من أفضل مخرجينا إلى «الملكة وأنا».

وفى «الحفيد» يعود عاطف سالم إلى نفس الموضوع محاولاً أن يكرر نجاح «أم العروسة»

وصدقه وواقعيته ومستواه الجيد ومع نفس كاتب القصة والحوار عبد الحميد جودة السحار.. ولكن إذا كان يقال إن «الأب الروحي» - الجزء الثاني - دليل على أن «تكملات» الأفلام يمكن أن تكون أفضل من البدايات.. فإن «الحفيد» هو دليل على العكس على خط مستقيم.. رغم انتفاء أى عنصر للمقارنة بالطبع مع «الأب الروحي».. ويظل «أم العروسة» عملاً رائعاً - بمقاييس السينما المصرية - يصعب تكراره..

إن «الحفيد» يبدأ من حيث انتهى «أم العروسة» بمشهد وداع الأسرة لابنتها ميرفت أمين التي تترك البيت ليلة زفافها إلى نور الشريف.. حيث تنتقل الكاميرا بعد ذلك إلى بيت العروسين في مشهد سخيف بالغ الطول يحاول أن يقنعنا بأن العروس «مكسوفة» إلى أقصى حد مما سوف يحدث لها مع زوجها في ليلتهما الأولى.. وبسذاجة شديدة يحاول الزوج إقناع عروسه التي تتذلل بما يتناقض تماماً مع منطق فتيات اليوم.. خصوصاً عندما نكتشف أن العروس طالبة جامعية.. يقدم الفيلم زميلاتها في الجامعة في ملابس وماكياج بنات الليل المدرجات جداً على هذه الأشياء.. ويقطع الفيلم هذا المشهد مع مشهد الأسرة نفسها وقد انتهى الفرح وأصبح على الأب أن يواجه نفاقته بمفرده..

ويحاول الفيلم أن يستكمل خطه الأول في «أم العروسة» بمتابعة مشاكل البيت المزدهم بالأطفال الأشقياء.. والأم الطيبة - التي تلعب هنا كريمة مختار بدلاً من تحية كارويكا العظيمة التي يفقد الفيلم الثاني كثيراً من مذاقه المصرى الحار بغياها.. كما يحاول السيناريو أن يقدم بعض الخلوط المتوازية للأختين - ميرفت أمين ومعنى جبر - اللتين تزوجتا وتركتا البيت.. مع العودة دائماً إلى الأب عبد المنعم مدبولي الذي أدى باقتدار كبير نور الأب المصرى الذى يحاول مواجهة مطالب زوجته التي لا تنقطع بكل ما يمكن فى شخصية الأب المصرى من طيبة وعجز أمام عواطفه الأسرية التي لا يستطيع منها فكاً.

ولكن الأحداث تتوالى بلا مشاكل حقيقية رغم ذلك.. خصوصاً بعد أن استهلكنا الفكرة الأساسية في الفيلم الأول.. فما هو الجديد الذى يطرحه الفيلم الثانى؟

إن المشكلة تبدو هنا مشكلة تحديد النسل.. إن نور الشريف وهو المهندس الشاب المثقف يرفض بعقل شديد أن تنجب زوجته ميرفت أمين فى بداية زواجهما على الأقل.. وهى مسألة منطقية تماماً ومتفقة مع الدعوى السائدة فى مجتمعنا كله الآن.. ولكن الزوجة تحمل نتيجة خطأ ما مما يؤدي إلى غضب زوجها وهجرها هي لبيت الزوجية.. وهو موقف مقفل من الأساس لكن يخلق الفيلم لنفسه مشكلة يدور حولها.. بينما تتركز معظم الأحداث فى النصف الثانى من الفيلم حول حمل الأخت الثانية - المتزوجة مع مهندس أيضاً.. لأن كل أبطال السينما المصرية الآن مهندسون! - ويستغرق مشهد الولادة - الذى أنهى منى جبر بإجادة غير متوقعة - كل الفيلم الأخير كله.. ويفقد المونتاج سيطرته تماماً على مشهد الولادة هذا الذى يقدمه بإسهام ممل.. كما

يفقد سيطرته على الفيلم كله الذى تطول كل مشاهدته بلا مبرر كوسيلة للتغلب على فقر المادة المروية..

وفى احتفال «سبوع» المولود الجديد حيث يفنى الأطفال أغنية محشورة فى الفيلم لتكسر أسلوبه غير الغنائى من البداية... يصبح الجميع سعداء بالطبع.. ويعود الزوج الغاضب نور الشريف إلى زوجته الحامل وكأنه اقتنع بمجرد غناء الأطفال للمولود الجديد.. بضرورة أن ينجب هو أيضاً.. وكأن هذه هى الفلسفة التى أراد أن يؤكد بها الفيلم!

إننا إذاً تغاضينا عن المستوى الفنى «للحفيد» الذى يعتبر خطوة للوراء من كل الزوايا بالنسبة «لأم العروسة».. وإذا تغاضينا حتى عن فقدان الجس الكوميدي الذى حاول الفيلم افتعاله ببعض المواقف والشخصيات الكوميدية التى لم تضحك أحداً - وحيد سيف مثلاً - والتى لم يتقدها إلا أداء عيد المنعم مدبولي.. فإننا لا ندري كيف يمكن أن نتغاضى عن الدعوة إلى الإنجاب - لأن الأطفال يهبط رزقهم معهم من السماء - فى فيلم يخاطب جماهيرنا المختنقة فى البيوت والشوارع والأتوبيسات فى منتصف السبعينيات!!

«أريد حلاً».. والبداية الجديدة!

يكشف فيلم «أريد حلاً» جانباً مخيفاً من جوانب التخلف الاجتماعى فى حياتنا.. ففى الوقت الذى تتعلم فيه المرأة المصرية وتعمل وتتحدث كثيراً عن حقوقها.. تفقد مجرد حقها فى الحب والرفض.. أن تحب هذا فتعيش معه بملء إرادتها.. أو أن ترفضه فتتملك حقها فى الخلاص والحياة من جديد.. وقد كنت أتصور أن هذا هو أبسط حقوق المرأة وأكثرها بدها.. ولكنى اكتشفت فى هذا الفيلم أن المرأة يمكن أن تختلف مع زوجها وتكتشف استحالة الحياة معه.. فيظل القانون يكبلها عشرين عاماً كاملة فى سجن ما يسمى «بيت الزوجية» بكل الامتھان الممكن لكرامتها وعواطفها وأدميتها نفسها..

وأعترف بأننى أصبت برعب شديد بعد مشاهدتى لهذا الفيلم لأول مرة.. فلم أكن أتصور أن المسألة يمكن أن تكون كابوساً حقيقياً إلى هذا الحد... ولكن المسألة أن الفيلم أقنعنى تماماً من خلال بناء السيناريو الجيد والواقعى أن هذا كله قانونى مائة فى المائة..

وتبقى قيمة الفيلم البعيدة فى أنه لا يحكى مجرد قضية «أحوال شخصية» خاصة بالسيدة نرية أو غيرها.. وإنما يكشف عن ارتباط هذه القوانين الشخصية ببناء المجتمع ككل.. بحيث تصبح النتيجة التى يطرحها الفيلم هى أن تغيير هذه القوانين الشخصية أو العائلية ليست سوى تغيير للمجتمع كله وتطوير له وإطلاق لحريات وطاقات نساء ورجال جميعاً.

وأنكى ما فى الفيلم هو اختيار نموذج بطلته نرية صحفية من الطبقة الراقية.. فهذه هى المسألة الحقيقية.. فحتى هذه الطبقة الراقية التى تصنع القوانين الآخرين.. يبلغ من عسف هذه القوانين وجُمودها أنها تقتصر حتى صانعيها إلى درجة الامتھان.. إن نرية الصحفية القادرة بسهولة على مقابلة وزير العدل.. تتسلل إليه كالصمة هرباً من سلاحة البوليس الذى يطلبها لبيت الطاعة الذى ينتظرها فيه زوجها اللبؤماسى لتعيش كالجارية.. وهذا فى تصوورى ما يكسب الفيلم بعده النقدي المريع.. ولو أنه اختار بطلته امرأة عادية من قاع المجتمع لفقد كثيراً من قيمته.. لأنه لن يكون غريباً أن تتعرض امرأة فقيرة لهذا الامتھان وهى التى تتعرض يومياً لكل أشكال القهر الأخرى.. ومع ذلك فإن أفضل ما فى سيناريو سعيد مرزوق إنه ربط قضية المرأة

الارستقراطية بنساء قاع المجتمع في ربهات المحاكم التي تصبح مصايد لادمية الناس... بحيث ينهار الجلال الطبقي للارستقراطية صانعة القوانين وتجذ نفسها في نفس القفص مع ضحاياها.. إن الجديد في هذا الفيلم هو قصة حسن شاه التي استطاعت بحسها كأمراة وبرؤيتها النقدية الشديدة المראה أن تقتحم موضوعاً شائكاً كهذا كان الجميع يخشون مجرد الاقتراب منه.. ثم أن تقدمه أيضاً بهذا الجرأة والموضوعية التي تضع أيدنا على خلل خطير في بناء المجتمع. ورغم أن العيب الرئيسي في أفلام سعيد مرزوق السابقة كان دائماً هو السيناريو الذي يفسد كثيراً من قيمته هو كمخرج متمكن.. إلا أن عثوره في «أريد حلاً» على الموضوع الجيد مكنه من أن يقدم سيناريو جيداً أيضاً ومحكم البناء وشديد التدفق والترابط بين الخط الأصلي والخطوط الفرعية التي أجاد اختيارها من قاع المجتمع حيث يمكن أن تموت المطلقة العجوز قبل أن تأخذ حقوقها.. وحيث لابد أن تنتهي المطلقة الفقيرة إلى الدعارة.. ويضيف حوار سعد الدين وهبة للفيلم كثيراً من معانيه النقدية اللاذعة والموظفة بذكاء واقتصاد.

وبينما تؤكد فاتن حمامة أن الممثلة العظيمة يمكن أن تحمل فيلماً على كتفها.. وتتألق أمينة رزق في دقائق قليلة إلى حد معجز.. تبقى الأوار الأخرى باهتة أو تصل إلى حد الكارثة.. أما سعيد مرزوق المخرج فهو يقدم هنا أفضل أفلامه على الإطلاق.. لأنه أخيراً يعرف كيف يوظف قدراته الكبيرة في خدمة الواقع.. باستثناء تأثير واحد بقي فيه من ليلوش.. حينما استخدم العنسة الواسعة في لقطة في ممر المحكمة تنبجج فيها الصورة كما حدث في «الحياة الحب الموت».. ولكن مرحباً بهذه البداية الجديدة لسعيد مرزوق!!

زائر الفجر.. نجاح له معنى

ما الذى يعنيه نجاح «زائر الفجر» هناك دلالات وراء نجاح هذا الفيلم أخطر من مجرد بقائه فى دار العرض سبعة أسابيع أو ثمانية أو أكثر أو أقل.. فى الوقت الذى تحاصره أفلام أصبحت تتسول النجاح بالحديث فقط عن الحب وكأنه مشكلة مصر.. وتتصور أنها يمكن أن تضحك على الناس إلى الأبد بالملابوهات والضحكات الكاذبة وطريقة القبلات وبيع لحم النساء الأبيض فى علب الأكلات.

إن «زائر الفجر» يخاطب الناس فى عيونهم.. لا يخدعهم ولا يساومهم ولا يضحك عليهم بأغنية أو رقصة أو صدر امرأة.. إنه على العكس يخاطبهم فى قسوة ليفتح عيونهم على واقعهم ويحدثهم عن الشر الذى يأكل حياتهم وحريتهم.. والشرير فى «زائر الفجر» ليس فريد شوقى أو توفيق الدقن وعصابة المخدرات القابعة فى الكبارية.. إنما هو شيء أكبر من هذا وأكثر صدقاً.. إنه عصابة حقيقية من مراكز القوى والإرهابيين والتجار الكبار والمرتشيين والانتهازيين وتجار الكلمات والنسوة الدامرات.. وهى عصابة حقيقية لا تقبح فى كبرياء وهى وإنما تمسح فى مراكز أكبر من هذا طوال سنوات العرب والظلام التى كانت تقتل الشرفاء وتلوثهم وتسلب حريتهم وحقوقهم فى التفكير وفى حب مصر بدلاً من سرقتها وهزيمتها.. ومجرد عرض «زائر الفجر» هو انتصار للحرية.. وقيمة ممنوح شكرى العظيمة إنه بعد أن رحل اكتشفنا جميعاً أن ما حاول أن يقوله منذ ثلاث سنوات فى هذا الفيلم كان حقيقياً.. وأتينا أصبحنا نقوله جميعاً الآن علناً وعلى كل المستويات.. وإقبال الجماهير على هذا الفيلم يؤكد أن الناس وجدت فيه نفسها بالفعل.. وأنها وجدت أخيراً من يقول لها وباسمها شيئاً لم تكن هى تعرف كيف تقوله.. وبعد أن مات ممنوح شكرى يؤكد فيلمه الأخير أنه كان سينمائياً عظيماً.. وإنه كان أفضل مخرجى جيل الشباب موهبة وأكثرهم وعياً ورفضاً للمساومة وتقديماً للتنازلات من أجل مزيد من الأفلام ومزيد من الفلوس.. وقيمة فيلمه ليس فقط أنه قدم موضوعاً جيداً وإنما قدم أيضاً سينما جيدة.. والدلالة الأخطر من هذا كله أن جمهورنا إذن لا يرفض السينما الجيدة.. وأنه مازال جمهوراً يقطاً يطلب سينما يقطلة لا يقدمها له أحد.. إن هناك أملاً إذن.. والصورة ليست قاتمة تماماً كما يزعم تجار السينما.. ومطلوب بعد «زائر الفجر» أن يعيد شباب السينما المصرية حساسياتهم وأن يحاولوا أن يبدؤوا تياراً.. فلم يكن ممنوح شكرى إلا واحداً منا.. ولا يمكن أن يكون الوحيد!

● مجلة «الإبلاغ» ١٩٧٥/٤/٣٦

يوم الأحد الدامع

قد يكون طليعياً أن «يستعير» فيلم مصرى قصة فيلم أجنبى بالكامل.. ولكن الغريب هو أن يعجب مخرج مصرى بمجرد اسم فيلم أجنبى فيستعيره.. بل لاه بصنع فيلماً خصيصاً من أجل الاسم.. و«الأحد الدامى» اسم فيلم إنجليزى من إخراج جون شلسنجر وتمثيل جليندا جاكسون وببتر فينش وعرض فى بيروت من سنتين ولاشك أن أحدأ شاهده هناك فأعجبه الاسم وقرر نقله بلا خجل وبون أن تكون هناك علاقة للفيلم المصرى بالفيلم الإنجليزى ولا حتى بالاسم نفسه.. إن الإفلاس فى الأفكار يمكن أن يقود أيضاً إلى إفلاس فى الأسماء.. وإلا فما علاقة «الأحد الدامى» بما رأيناه فى هذا الفيلم الذى يمكن أن يحدث فى الاثنين الدامى أو الخميس الدامى.. إن أفضل اسم لهذا الفيلم هو «الجمعة الحزينة».. لأن كل ما يقدمه هذا الفيلم يدعو للبكاء.. فغير معقول أن يصنع أحد فيلماً لمجرد صنع فيلم.. وبون أن يملك شيئاً يقوله.. وغير معقول أن نعود مرة أخرى لنشاهد فى أفلامنا تقليداً وتكراراً لأسوأ ما فى الأفلام الأمريكية البوليسية الرديئة.. ثلاثة مجرمين هاربين من السجن يقتحمون بيتاً هائلاً ليسيطروا على عائلة مسالمة بقوة السلاح.. ومحاولات البوليس من الناحية الأخرى للقبض على المجرمين وإنقاذ الأسرة البريئة.. إن الفكرة مستهلكة بالطبع فى الأفلام الأمريكية من الدرجة الثالثة.. ومع ذلك فالأمريكان عندما يقدمون هذه الأفلام فإنهم على الأقل يستطيعون تقديمها بشكل حرفى جيد يشد الناس.. فما قيمة أى فيلم بوليسى لا يشد الناس ولا يقنعهم بما يحدث على الشاشة؟.. إن هذه الطبعة المصرية من قصة رأيناها ألف مرة ويبدو كل ما فيها غريباً على حياتنا.. هى طبعة رتيئة على كل المستويات سيناريو وإخراجاً وتمثيلاً.. إن السيناريو المكتوب فى «كلفتة» شديدة يقوم على تليفق الأحداث والمصادفات المنطلقة أساساً من أشياء مفتعلة يمكن أن تحدث أو لا تحدث بون منطق أو ضرورة.. وإذا كان من السخف محاولة تطبيق قواعد الدراما على مثل هذه الأفلام المتهاكمة.. إلا أن هناك قاعدة بدائية نقول إن الدراما الجيدة - أو حتى الصحيحة - هى التى تقوم على حدث لا يمكن الغاؤه.. وليس فى هذا الفيلم حدثاً واحداً لا يمكن الغاؤه.. ابتداء من اقتحام المجرمين

الهاربين من السجن لبيت هذه الأسرة بالذات.. التي تكون «بالصدفة» صديقة لأسرة ضابط البوليس (رشوان توفيق) الذي يطارد المجرمين.. والذي هربت العصابة خصيصاً لتنتقم منه.. ويمكن قياس كل الأحداث بعد ذلك على هذا.. إن البناء الواهي للدراما البوليسية يقوم على مجموعة مشاهد مفتعلة وتحدث بالصدفة ويمكن ألا تحدث حسب الرغبة الخاصة لكاتب السيناريو الذي يجلس ليكتب «على راحته» ويمد في حبال الفيلم لكي لا ينتهي بسرعة.. لقد كان يمكن مثلاً الإبلاغ عن هذه العصابة في أكثر من فرصة.. وكان يمكن أن تجيء النقود التي ينتظرونها في أي وقت لكي يتركوا البيت وعندئذ ينقض هذا المولد كله.. بل إن النقود تصل في النهاية ويتسلمها رشدي أباطة فيرفض أن يترك البيت لمجرد أن السيناريو يريد أن يضاعف التوتر ويقود الأحداث إلى نهاية جاهزة في ذهنه من البداية.. وهي وصول الأطفال فجأة إلى البيت لكي يخطفهم رشدي أباطة في العربية ويهرب.. ويلعب السيناريو لعبة الأطفال هذه أكثر من مرة.. فهو يضع الأطفال دائماً في مواجهة المجرمين لكي يثير أشفافنا.. ومع ذلك فعندما يصل الفيلم إلى ذروته المفترضة حينما يحجز المجرم عدداً من الأطفال كرهائن.. فإنه يتحول إلى فيلم كوميدى يثير ضحك الناس في الصالة بدلاً من أن يثير رعبهم وإشفافهم.. ثم يحل المشكلة حلاً مضحكاً آخر حين يجعل نور الشريف يتذكر طفولته البائسة فيقتل شقيقه الأكبر رشدي أباطة ليخلص الأطفال ويخلصنا جميعاً.. ورغم أننا نحس أحياناً بأن الفيلم يستهدف الدعاية للبوليس وسهره على أمن الناس حتى ليقولها مباشرة في عبارة على لسان رشوان توفيق: «إحنا مش وحوش.. الشرطة موجودة عشان تمصيك وتحمى أسرتك».. إلا أن السيناريو يقدم خطة البوليس القبض على المجرمين بشكل متخبط ومرتبك ومثير للسخرية لأنه لا يفتنك بالأزمة من أساسها.. ويساهم المونتاج في ضياع عنصر التوتر الذي تقوم عليه أساساً الأفلام البوليسية وذلك بالإيقاع البطيء للثرثار الذي يقتل أي رغبة في المتابعة.. وبينما يتميز أداء نور الشريف الذي بدأ يسترد أرضاً جديدة في «صراع النجوم» بتتويجه في الشخصيات التي يقدمها في أفلامه الأخيرة وتتويجه في أساليب الأداء.. إلا أن رسم الشخصية رسماً كاريكاتيرياً مضحكاً فشل بإقناعنا بأنه الأخ الصغير البريء الذي أفسد أخوه الأكبر مستقبلاً وقاده إلى الانحراف.. بحيث تحولت نوازع الخير والخوف والتردد في الشخصية إلى شيء مضحك - عكس ما هو مقصود منها - وساعد في ذلك شيء من المبالغة أيضاً في الأداء.. بينما يتفوق على الشريف مؤكداً - بعد «العصفور» إنه ممثل ممتاز بالفعل - وخصب القنرات.. ولكن يشوب الشخصية المكتوبة أيضاً نفس العيب.. المبالغة وعدم التبدير.. فلماذا كان على الشريف قاسياً وشريراً إلى هذا الحد ولا أى تعميق أو تفسير للشخصية إلا مجرد الاعتماد على ملامح وأداء الممثل؟

وإذا كان الإخراج هو مجرد التنفيذ الميكانيكي التقليدى لأشياء تحدث بالصدفة وبلا منطق.. فإن ما يثير الدهشة هو مستوى النسخة المعروضة في السينما حيث يبلغ مستوى تسجيل

الصوت حداً لا يمكن معه سماع شيء.. ثم مستوى الألوان التي يبدو بوضوح أنها خرجت من
المعمل بلا تصحيح.. وإذا كان مصور جيد مثل رمسيس مرزوق حراً في تبديد موهبته الكبيرة في
أفلام رديئة.. فإن ما لا يمكن أن نغفقه له هو سماحه بعرض نسخة رديئة ومظلمة كهذه لابد أن
تتمصف بصيده كمصور جيد وتضعه أمام اختيار صعب: الفن أم العمل؟

أميرة.. حبه هو!

هل يمكن تكرار «روزو»؟ لقد تصور منتجوه أن هذا ممكن.. فجاءوا بنفس «بريتة» روزو وحاولوا أن يصنعوا شيئاً مشابهاً يحقق نفس الضربة بنفس النجمة ونفس المخرج ونفس المؤلف والممثل.. ولكن النتيجة - بالمستوى التجارى - ستكون مختلفة بالتأكيد.. لأن «روزو» لم ينجح لأنه كان فيلماً فذاً.. بل لأنه كان يحقق احتياجات معينة عند الجمهور فى ظروف خاصة.. ونجاح كل فيلم فى الدنيا أو فشله مرتبط بظروف إنتاجه فى وقت معين يسوده واقع اجتماعى وفكرى معين.. ولم تكن هناك خطة مسبقة لنجاح روزو.. بل أن صانعيه أنفسهم لم يكن يخطر ببالهم أن يستمر مرضه عاماً كاملاً.. والذين صنعوا «قصة حب» لم يخطر ببالهم بالتأكيد أن يحقق هذا النجاح الخرافى.. و«قصة حب» لا يمكن تكراره.. بل إن كل الأفلام التي حاولت تقليده فشلت فشلاً ذريعاً.. وليس السبب أن «قصة حب» كان نحفة سينمائية.. بل أنه على العكس كان عملاً ميلودراما سخيفاً.. ولكنه صادف شيئاً معيناً عند الناس فى لحظة معينة.. وليست هناك «أسباب سينمائية» لنجاح الفيلم أو فشله.. بمعنى أن السينما وحدها ليست كافية لنجاح فيلم.. فهناك لحظات من «السعار الجماهيرى» تجعل الناس تقبل كالمجانين على هذا الفيلم أو ذاك لأسباب مرتبطة بال لحظة التى يعيشونها.

وهذا ما لم يدركه صانعو «أميرة حبي» أنا الذين تصوروا أنه يكفى أن يقدموا مرة أخرى سعاد حسنى وحسين فهمى وحسن الإمام وصلاح جاهين وكمال الطويل ليضعوا «روزو» أخرى.. والنتيجة هي أن أميرة لم ينجح تجارياً مثل روزو.. والكارثة الحقيقية هي أن أميرة أفضل من روزو على كل المستويات - لعل هذا هو السبب! - فهو على الأقل لا يقدم طالبة الجامعة كمناضلة عظيمة وطالبة الجامعة المثالية لمجرد أنها تكافح برقص البطن.. وهو لا يلجأ مثل روزو إلى كل الأساليب السوقية التى تستثير فى المتفرج أحقر مشاعره وتغرقه فى عالم الكباريات والعوالم حيث يتلهف الجميع على رؤية سعاد حسنى ببدة الرقص الشرقى.. وغلطة سعاد حسنى فى «أميرة» أنها لم تقدم رقصة هز بطن.. وغلطة حسن الإمام أنه لم يقدم توابله الشهيرة التى يعرف

هو جيداً أنها سر نجاح أفلامه.. شفيق جلال مثلاً وجيش الراقصات بكميات اللحم الأبيض التي تهتز أمام الكاميرا طوال الفيلم.. ولكن الكارثة الحقيقية أنه عندما لم يجد لهذا الجيش من اللحم الأبيض مكاناً في الفيلم.. حشروهم بجرأة مخيفة في استعراض وطني يغنى فيه الجنود المنتصرون وراء سعاد حسني «أحسن جيوش في الأمم جيوشنا».. ويعد أن فعل المستحيل ليحشر سيد درويش بصورته الكبيرة وألحانه التي تم ابتذالها تماماً في فيلم لا يجد موضوعاً ولا أسلوباً ولا وسيلة يكرر بها نجاح زوزو!...

والمهم الآن أن تعي «بريتية» زوزو هذا الدرس جيداً.. وتعلم أنها لن تستطيع خداع الناس بنفس الكلام الفارغ أكثر من مرة.. وأن نجمة واحدة مهما كانت لا تستطيع أن تصبح دجاجة تبيض الذهب.. وأن تدرك سعاد حسني نفسها أنها ممثلة رائعة بالفعل ولكنها رائعة لأنها سعاد وليست زوزو.. فاخلعي بدلة زوزو يا عزيزتي سعاد.. لأنك خسارة فعلاً!...

ما الذى تصنعه السينما بـ«الطلقات»

عندما يتحدث فيلم عن «الطلقات» فإننا يمكن أن نتوقع دراسة جادة لموضوع مهم.. فالطلقة سيدة تواجه ظروفاً معقدة خصوصاً فى مجتمع مغلق يواجه كل شيء بحساسية مرضية ويسوء تفسير كل شيء ويوقف بضرارة ضد حق المرأة فى الحب والحرية والعمل.. ولكن المسألة تتحول إلى شيء آخر فى الفيلم الذى يكتبه كامل الحفناوى ويخرجه إسماعيل القاضى.. فهناك إشارات إلى كل هذه المشاكل كما تواجهها شمس البارودى المطلقة الشابة الحسنة التى تقر من حياتها مع زوجها صلاح قابيل الذى يقدمه السيناريو كشاب فاسد وشرير بلا سبب وبلا أى محاولة لتعمق أسباب إنحرافه.. وطبعى بالمنطق التقليدى لدراما السينما المصرية أن يسير الخير فى جانب والشر فى جانب.. فتمتص قصة حب مقتلة وبلا سبب مقنن بين شمس البارودى وشكرى سرحان المهندس الذى تعلم فى إيطاليا ومع ذلك فهو يسمع كلام أمه وزوزو نبيل التى ترفض بفرمان عثمانلى أن يتزوج ابنها من مطلقة «خرج بيت».. فيخضع الابن ببساطة شديدة.. ثم تسوقه الصدفة ليرى شمس هابطة من بيت مطلقتها فيعطىها قلماً.. وبالصدفة أيضاً تصدمه سيارة.. وبالصدفة مرة ثالثة تفاجأ أمه بأن ابنتها طلقت فى نفس اللحظة.. لكى يكون هناك مبرر لتقنن الأم بأن المطلقة تصلح للزواج.. ويتوافق!

وبهذا التسطح الشديد يتناول السيناريو الرديء موضوعاً حساساً وخطيراً كهذا يمكن أن يعطى مادة سينمائية درامية هائلة.. ولكى يغطي الفيلم فقره الشديد فإنه يغطى نسيجه الملىء بالثقوب.. برقع شديدة الابتذال من الجنس والكوميديا السخيفة.. حيث تتلوى شمس بجسدها الجميل على السرير ليصرخ جمهور الصالة المسعور، بينما أمها ميمي شكيب وأبوها عماد حمدي يمارسان الجنس فى الحجرة المجاورة.. ويأشد الأساليب إثارة للفتنة.. وحيث يقفز صلاح قابيل فوق نجوى فؤاد طول الوقت.. ويصنع نبيل الهجرسى كل شيء فى محاولات مستميتة لإضحاكنا.. فلا يبقى شيء لإبراهيم سفعان إلا أن يسقط بنظولونه عشرين مرة فى الفيلم ليضحك الناس فى كل مرة.. ويضحك المنتج!

«يا رب توبة».. الفيلم من خلال جمهوره

الظاهرة الغربية فى السوق السينمائى الآن هى النجاح الكبير الذى يحققه فيلم «يا رب توبة» من إخراج على رضا وتمثيل سهير المرشدى ورشدى أباظة ونور الشريف وحسين فهمى.. فالطواوير التى تتزاحم على دار السينما لتتشاهد هذا الفيلم لابد أن تثير دهشة البعض ولأكثر من سبب: فبعد أن كنا قد تصورنا أن عصر مسرحيات يوسف وهبى الفاجعة قد انتهى.. وإن كل ما كانت تقدمه هذه المسرحيات من فواجع ميلودرامية من شرف البنت الذى هو زى عود الكبريت.. وعن جرائم الشرف وحب الأغنياء للفقراء أو العكس والباشوات المستبدين الذين تنبع منهم كل شرور العالم والمومس التى تتبع جسدها لتطعم ابنتها.. كل هذا لم يعد يقبله متفرج السبعينيات الذى أصبح يرفض كل هذه المشكلات الخرافية لأنه أصبح يواجه مشكلات حقيقية ليس وراءها أى باشا.. بعد أن تغير المجتمع كله واختفت طبقة الباشوات كلها وتغيرت طبائع الناس وأخلاقياتهم نفسها.. وتقدم المجتمع!

ومع ذلك فإن هذا الفيلم يقول بشجاعة ووضوح كاملين أنه مأخوذ عن مسرحية «أولاد الفقراء» التى قدمها يوسف وهبى من أربعين سنة.. ويقدم القصة كاملة.. بكل مأسيتها وفواجعها وشخصياتها وفى نفس زمنها القديم.. فيقبل عليها الناس كل هذا الإقبال ويوافقون على كل العالم الوهمى الذى تنقلهم إليه.. وليذهب كل كلام النقاد وفلسفتهم إلى الجحيم!

والظاهرة المدهشة الأخرى أن هذا الفيلم يكسر كثيراً من قوانين السينما التجارية نفسها التى زعم البعض أنهم خبراء بها.. فهو ليس من تمثيل سعاد حسنى.. وليس من إخراج حسن الإمام.. ولا يعتمد أساساً على الرقصات والأغاني.. بل وليس به مشهد جنسى واحد.. بل وأنه من تمثيل معلة لا يمكن اعتبارها نجمة شباك.. ومن إخراج مخرج قدم من قبل أربعة أفلام حاول أن يقدم فيها تجربة جديدة فى الفيلم الاستعراضى التنظيف.. وفشلت جميعاً.. ولكن يبدو أنه استوعب الدرس جيداً وأدرك ويذكاء كل الظروف المحيطة بالسوق السينمائى وبالجمهور.. وتعلم من «أسطوانات» الأربعين والخمسين أسبوعاً.. وقرر فجأة أن يجد نفسه.. ووجدوا وينجاح ساحق! إننى لم أكن أتكهن أن «يا رب توبة» يمكن أن يكون اسماً لفيلم.. رغم أن أسماء

أفلامنا عودتنا أن تكون جزءاً من بناء وتفكير هذه الأفلام بكل سوقيتها ورخصها.. وعندما قرأت الأخبار الأولى عن هذا الفيلم منذ عام تصورت أنه اسم مؤقت وأنهم لا يد سيمدون عنه.. وإلا أصبح ممكناً أن نسمع عن فيلم باسم «عشانا عليك يا رب».. وما المانع مادام الإفلاس وفقدان النوق وتملق عواطف الجمهور قد وصل إلى هذا الحد؟

وعندما علمت أن الفيلم مأخوذ عن مسرحية «أولاد الفقراء» تصورت أن الناس عام ٧٥ لا يد أن ترفض أن يشغلها أحد مرة أخرى بعد أربعين سنة باليت الفقيرة التي رر بها ابن الباشا فاشتغلت موس تبيع جسدها وهي تبكى.. ومع ذلك فقد قدم الفيلم كل هذا بحذاميره بل و«بتطور» فواجهه ومضاعفتها.. محتفظاً حتى بطرايبها.. ونجح هذا النجاح الخطير عند متفرج ..٧٥

ومع ذلك فالمسألة ليست لغزاً.. ولأيمكن قياس أو محاولة فهم نجاح أو فشل أى فيلم إلا من خلال مشاهدته مع جمهوره.. ثم دراسة هبط الجمهور نفسه.. ومدى تفاعله مع كل مشهد بل بكل جملة فى حوار الفيلم.. ويعيداً عن أى محاولة للترفع النقدى والفلسفة النظرية فوق المكاتب..

وعندما نرى طوابير السيدات البسيطات والفتيات الصغيرات والرجال المكويين الذين يقتطعون ثمن التذكرة من لضمهم ليشاهدوا هذا الفيلم الذى يفجر كل جبال الحزن المتراكمة فى أعماقهم.. يمكن أن نتكشف اللغز.. فلا يصعب لغزاً.

نحن فى البداية أمام أخين.. أحدهما باشا شرس يضطهد الفلاحين.. والآخر «ناظر دايرته» الفقير.. وهذه أول مفارقة فى تقسيم الأرزاق.. ثم يفر ابن الباشا ببنت عمه الفقير.. ورغم أن البنت تبدو «جاهزة» من البداية ولا تحتاج لأى تفرير.. فإن الناس تتعاطف معها جداً حين تحمل فيتخطى عنها الشاب النذل ويرفض أبوها الباشا تزويجها منه.. هنا يجد الناس إشباعاً لكرهيتهم التقليدية للباشوات - رمز الثروة والسلطة - الذين يكرهونهم.. ويتعاطفون فى نفس الوقت مع شقيق البنت المظلومة الثائرة رغم أنه يقول كلاماً مضحكا عن الظلم وحقوق الفلاحين ثم يتشجن ويضرب المائدة بيده صارخاً: إذا كان سعد زغلول مات.. فمصر عايشة.. فالناس يعثرون هنا على ثائر بالنيابة عنهم.. وعندما يزوجون الفتاة لنور الشريف الفلاح الساذج الشهم.. فإن شخصية نور تتوحد مع كل الأعماق الطيبة فى الإنسان المصرى فيتحمس له جداً.. وعندما يقتل نور وحسين فهمى من أجل غسل العار تنتصر كل أخلاقيات الأصيلة التى فشلت أشياء كثيرة فى إفسادها.. وتضيق الفتاة المظلومة بابتنتها فى الشوارع بلا طعام ولا مأوى فتصبح قديسة تبكى من أجلها نساء طبيبات يسخن السينما من أجل البكاء على أى أحد.. وعلى أنفسهن.. وحتى حينما تتحول البنت إلى موس يبدو هذا مشروعاً تماماً مادامت تريد أن تحقق على ابتنتها المريضة.. إن جمهورنا الطيب بطبيعته يملك الوعي ليفرق بين الخطيئة المجردة.. والخطيئة المبررة اجتماعياً.. وهنا يكون السيناريو نكياً بحيث يدخل فى اللحظة المناسبة نبيلة السيد وسيد زيان

كمنصرى إضحاك وفك أزمة.. لابد منهما.. بعد أن يكون أشبع الجانب الجنسي أيضاً بمحاولات نور الشريف البريئة لأخذ حقه في ليلة البخله.. وتتصاعد المأساة إلى حد لا يمكن أن ينتهى براحة المتفرج الغلبان الذى لابد من اعتصار آخر قطرة حزن وبكد مكبوت فى أعماقه.. إن السبل تضيق فى وجه البنت المظلومة.. يشتد المرض بابنتها ولا تجد الفلوس لعلاجها فى الخارج.. وتطالبها «المعلمة» بضرورة النوم مع الزبائن.. وعندما تلجأ للباشا سبب كل المصائب، يطردها بوحشة فتصرخ فى وجهه بالعبارة التي يبيع بها هذا الفيلم:

- تعرف بنت أخوك دمك واحمك بتشتغل إيه يا باشا.. بتشتغل موس! فتجن الصلاة بالتصفيق عندما تبصق الموس فى وجه الباشا.. ولولا هذه البصقة لعاد كل متفرج إلى بيته محبطاً ومهزوماً.. ولكن هذه البصقة انتقمت لكل متفرج من كل «باشا» صغير أو كبير فى حياته! ومع ذلك فلا يمكن أن ينتهى الفيلم بانتصار السعادة.. ففي نفس اللحظة التى يخرج فيها الأخ والزوج من السجن ليعوضا البنت المظلومة شيئاً مما فاتها.. تكون هى قد خنقت طفلتها المريضة فى لحظة يأس وانتقام من العالم.. ويضيع كل شىء.. حتى هذا السؤال الذى أراد الفيلم أن يوجهه للمتفرج: مين اللى قتل البنت؟

هل يكون صعباً بعد ذلك.. ومن خلال هذه المحاولة لربط الفيلم بطبيعة متفرجة وتكوينه المادى والنفسى.. أن نفهم لماذا يقبل الناس على فيلم يقدم لهم فى ٢٠ كيلو و ٧٠٠ جرام قصتى حب وتفشلان.. وحادثة اغتصاب.. ومحاولة إجهاض.. وليلة زفاف.. وطفلة بنت حرام.. وجريمة قتل.. وسبع سنوات سجن.. وأب يموت.. وبيت سرى.. وأغنيتين.. وورقتين.. وبصقة فى وجه باشا.. وأم تخنق طفلتها.. ثم شاب ثورى يتحدث عن موت سعد باشا؟

بنت.. واسمها «محمود».. أيضاً!

يبدو أنه لا حدود لذكاء شطار السينما الرديئة.. فكلما تصورنا أنهم استهلكوا كل الأفكار القديمة والمبتذلة.. وأنهم قالوا كل الأشياء السخيفة والمكررة والتي لا يقولها إلا شخص لا يجد ما يقوله.. فاجأنا هؤلاء التجار - العباقره بحق - بقدرتهم الفائقة على أن يجدوا شيئاً «يلزقونه» فى صور متتابعة ويقدمونها للناس.. فيعجبهم ويتزاحمون على دار السينما.. وهذه هى الكارثة.. إن كل قصص الحب والغرام والزواج والطلاق والحرامى والشجيع والراقصة والكباريه.. قد تم تقليبها على كل وجوهها حتى حُبست السينما نفسها فى طريق كنا نظن - لفرط سذاجتنا - أصبح مسدوداً!..

ولكن هناك دائماً هذا العبقري القادر دائماً على أن يشغل الناس بأى كلام يحكيه لهم.. والعبقري الآخر القادر على تبدير هذه الأنثى أو تلك.. التي تحب هذا الفتى «الملمع» أو ذاك من فتيان الشاشة المصرية العظام الذين يضطهدونها كل يوم بملامحهم الوسيمة وشعورهم اللامعة المتهدلة وبدلهم أو قصصانهم الشيك.. ولو أضفت - حسب كتاب «أيلة نظيرة» فى فن الطهى - إلى هذه «التسبيكة» نجمين ثلاثة من نجوم الكوميديا يقولون أى شيء ويضربون بعضهم على قفاهم أو يهزؤون وسطهم.. زائد ملعقتين من الرقص والغناء وأنغام الأورج والجيتار والديكوير الفخم بالألوان الطبيعية، فإنك يمكن أن تحصل على فيلم «البشاميل» يدر عليك ذهباً..

وإذا كان الناس قد شاهدوا سهير رمزى وسمير صبرى ومحمد رضا وسمير غانم ألف مرة يصنعون نفس الأشياء فى كل فيلم - كل حسب اختصاصه - فإنك يمكن أن تجمع نفس الأسماء مرة ثانية وثالثة وعاشرة حتى لو لم تكن لديك فكرة على الإطلاق قبل بدء التصوير.. وبعد «البيت التي اسمها مرمز».. أصبح ضرورياً الآن أن نعرف قصة «البيت التي اسمها محمود».. وإذا كان يصح إن تحكم على الفيلم من مجرد نواقص صناعية فى اختيار اسمه.. فقد كان ممكناً أن نندهش جداً لجرد جرأة أحد على أن يسمى فيلمه بهذا الاسم.. ومع ذلك فنحن نرفض هذا المنهج فى نقد الأفلام من أسمائها.. ونحاول أن نحلل هذا الفيلم من خلال ما يقدمه للناس.. بنت عظيمة الجسم جداً يحاول الفيلم أن يقتنعنا أنها طالبة فى الثانوية العامة.. سهير رمزى.. ولكن

أباها محمد رضا الحمش جداً يرفض فكرة الحاقها بالجامعة.. ولكنه لا يرفض أبداً أن تظهر بنته العذراء البتول بفساتين قصيرة جداً بحيث تكشف عن ملابسها الداخلية.. وهى نفس البنت التى تتبادل القبلات طول الوقت على السلم مع حبيبها طالب الطب.. سمير صبرى.. والتى تعوم بالمياه العظيمة جداً فى هذا الحمام الشهير فى النادى الشهير الذى لا أعرفه والذى يظهر عادة فى الأفلام المصرية.. ولأن البنت تناضل - مثل كل البنات فى أفلامنا - من أجل هدف شريف.. فإنها تقرر بالاتفاق مع حبيبها الطريف أن تخدع أباها بأنها تحولت من حميدة إلى محمود لكى تكمل تعليمها فى الجامعة.. بس.. وتبدأ كل مواقف الفيلم من هذا الاختراع الجديد المفتعل.. ويمكك الفيلم العبقري القدرة على أن يستمر - بهذه الفكرة الهائكة طوال ٢١ كيلو من «البورتيف» الذى لا يجده أحد فى السوق إذا حاول أن يصنع فيلماً جاداً!

وإذا كنت متفجعاً ساذجاً وسالتي: كيف يمكن بناء فيلم كامل مدته ساعتين على شيء كهذا.. فإنت بالتأكيد لم تشاهد أفلاماً مصرية منذ سنتين على الأقل لكى تعرف أن هناك نجماً كوميدياً خفيف الدم فعلاً اسمه محمد رضا يمكن أن يقول أى شيء فيضحك الناس.. وأن تعرف أن هناك نجماً كوميدياً آخر جيداً اسمه سمير غانم مازالت أفلامنا تعجز عن استغلال قدراته الحقيقية.. وأن هناك حالة فاحر ليحبها المعلم رضا.. وسيد زيان.. وسهير البارودى لترقص وتغنى فى نور أقل من موهبتها بكثير.. وأنت يمكن أن تملأ الفراغ الباقي باستعراض غنائي راقص تهتز فيه نفس الفتيات المسكينات اللاتي يرقصن فى كل فيلم ووراء كل بطل أو بطلة.. أسوأ رقصات يمكن أن تتخيلها.. وبلا مناسبة دائماً!

هل يمكن بعد ذلك أن نتناقش مستوى السيناريو أو الإخراج أو التصوير فى «البنت التى اسمها محمود»؟ كلا بالطبع.. ولكنك مع ذلك لا تستطيع أن تتجاهل فيلماً كهذا بحجة الترفع من الحديث عن فيلم هابط.. فأيا كان رأيي ورأيك ورأي كل الفلاسفة الذين يقولون إن هذه ليست سينما.. فإن جمهورنا يشاهد هذا ويتزاحم عليه لأن الجميع أقتنعه أن هذه هى السينما.. وعلينا نحن أن نتحدث دائماً وإلى حد الملل.. لنحاول أن نقنعه بالعكس!!

صابرين .. «الكترا» من الأنفوشي!

عندما تنزل عناوين الفيلم على لوحات نيات «الصبار».. ثم يكون اسم البطلة «صابرين».. يصبح واضحاً أن المعنى الذي يركز عليه الفيلم هو الصبر.. وتصبح المسألة كلها أن نجلاء فتحي صبرت على أعضائها الذين تسببوا في موت أمها حتى تخلصت منهم جميعاً واحداً بعد الآخر.. إن نجلاء (صابرين) تعيش مع أبويها في سلام في الإسكندرية.. وتهبط عليهم خالتها (هدى سلطان) كالقضاء المستعجل.. لتتصب شباكها على الأب (عماد حمدي) وتخطفه من أختها المريضة.. بينما يهبط معها أبنائها الثلاثة الذين لا تفهم ما الذي كانوا يفعلونه بالضبط قبل ذلك.. بل أننا لا نفهم ما الذي يفعلونه حتى بعد ذلك.. هل هم صيادون أم بحارة أم أبناء نوات.. إننا نراهم على ظهور المراكب باستمرار دون أن يصنعوا شيئاً على الإطلاق سوى مجرد المراكب مع بعضهم البعض أو مع الآخرين.. وطبيعياً جداً أن يكون بينهم شاب مثالي متعلم (نور الشريف) لكي تحبه نجلاء فتحي ويحبها.. ومن أجل تنويع الشخصيات فلا بد أن يكون يوسف شعبان شاباً عنيفاً جداً وعدوانياً إلى درجة تحويله إلى شخصية شريرة بلا أسباب درامية أو نفسية واضحة.. ثم أن يكون الشاب الثالث عادل إمام ضعيف الشخصية جداً وإلى حد «الهبل» وبلا أسباب منطقية أيضاً سوى مجرد الإضحاك.. ولكي تتحقق عناصر «التوليفة» الناجحة في السينما التجارية: عنصر الفواجع تحققه حادثتا وفاة الأم ثم الأب ويؤس ابنتهما الشديد التي تتعرض لكل أنواع القسوة والامتهان من زوجة أبيها رغم أنها خالتها في نفس الوقت والتي تحقق أيضاً عنصر الجنس.. وعنصر العنف والمجذبة يحققه يوسف شعبان.. وعنصر الحب والرومانسية يحققه نور الشريف.. ثم عنصر الكوميديا يحققه عادل إمام.. وبعد ذلك لابد بالطبع أن ينجح الفيلم! وفي بطن شديد وعبر ثرثرة طويلة لا حد لها نتابع هذه الأحداث.. هدى سلطان خلفت عماد حمدي من زوجته التي هي أختها المريضة.. فتموت بحسرتها.. البنات صابرين تتعرض لذل بعد سيطرة الزوجة الجديدة وأبنائها الثلاثة على حياتها.. صابرين تحب الابن المثقف نور الشريف الذي يصبح ضابط بوليس بالذات من بين كل المهن الأخرى لأسباب يستخدمها الفيلم بعد ذلك.. ولكن ضابط البوليس هذا لا يتحرك على الإطلاق رغم أنه يحبها عندما تستجد به لينع تزويجها

من أخيه الأهل.. ويترك المأساة تتم ببساطة شديدة وبأن يشرح لنا السيناريو سر ذلك.. لقد كان ضرورياً على الأقل أن يعمق السيناريو شخصية نور الشريف لنفهم مثلاً أنه انتهز أو وصولي وأن وضعه الجديد منعه من التمسك بفتاته الفقيرة.. رغم أن السيناريو بعد أن ألقى تقريباً هذه الشخصية طوال الفيلم.. يعود فيتذكره في الثلث الأخير لنكتشف بعد كل هذه الكوارث أن ضابط البوليس مازال يحب صابرين وعاد ليطلب الزواج منها.. طيب.. لماذا لم يصنع أى شيء ليتزوجها من البداية؟ لسبب بسيط جداً.. أنه لو كان تزوجها في الوقت المناسب لما كان هذا الفيلم أصلاً!

ولكن صابرين تخضع في استسلام غريب وتتزوج عادل إمام. الذى يوافق ببلاهة شديدة أيضاً على ألا يمارس معها حقوقه كزوج.. كيف تتجج هى فى ذلك كل مرة؟ يضيع الجواب بالطبع وسط ضجة التهريج الكوميدي.. ولأن صابرين ترسم مخططاً عبقرياً للإنتقام من هذه الأسرة الشاذة التي حرقت قلبها.. فإنها ترمى شباكها على الأخ الأكبر يوسف شعبان الذى تتحول فجأة كراهيته الشديدة لها إلى حب شديد ولجود أنها ضحكت له ضحكتين وبخلاعة شديدة ويقمصان نوم حمراء ملطعة.

ويعد كمية هائلة من الصراخ والشتائم والتشنجات يقتل الأخ أخاه ليذهب إلى السجن.. ويبقى الأخ الثالث ضابط البوليس الذى يفتعل له السيناريو نهاية مضحكة.. تصورا زوجة تاجر مخدرات تذهب إلى ضابط بوليس لتبلغ عن زوجها المعلم الذى تزوج عليها.. «أول مرة اكتشف فيها أن طلبات ضبط الجرائم تذهب إلى ضابط البوليس فى منازلهم» ويعد أن يسمع ضابط البوليس بلاغ زوجة تاجر المخدرات يقول لها: «طيب استئني أما أغير هدمى وأفوت على النيابة أجيب إذن تفتيش» هكذا كاته ذاهب إلي جرووى!

والأدهى من ذلك أن تتمكن صابرين من تدبير جريمة رشوة لعبيبها الذى هجرها نور الشريف ضابط البوليس.. وتتجج فى إبلاغ البوليس بأرقام الأوراق المالية التي ضبطت فى بيته.. كيف نجحت هذه البنت البسيطة الأمية فى تدبير هذا؟ لا يشغل السيناريو نفسه كثيراً بتفسير ذلك؛ ويعد أن تجن الأم تكون صابرين قد نجحت فى التخلص من الأسرة كلها.. ولو أن الفيلم انتهى هنا لكان شيئاً معقولاً.. ولكنه من أجل النهاية السعيدة يقول لنا فى لقطة واحدة أن ضابط البوليس «طلع براءة».. كيف.. لا أحد يدري! لكى نرى بعد ذلك المشهد التقليدى الخالد فى السينما المصرية.. صابرين تركب قارباً بلا سبب.. نور الشريف يجرى على الشاطئ صارخاً: صابرين.. صابرين.. ويعد كل هذه البلاوى التي سببتها لأسرته يعود فيطلب منها الإفراج.. وينتهي الفيلم نهاية مفتوحة.. ربما تمهيداً لفيلم آخر بعنوان «بنت صابرين».

إن الفيلم محاولة رديئة جداً لصنع طبعة مصرية من «الليكترا» أو من فيلم «العروس تليس الحداد» الذى نتقم فيه جان مورو من خمسة رجال قتلوا زوجها.. أو من أى فيلم «كاويوى»

يطارد فيه الشجيع ثلاثة حرامية قتلوا أمه.. ولكن الجو والأحداث والصراع نفسه غريب على الحياة المصرية.. والشخصيات كلها مفتعلة ومبالغ فيها إلى أقصى حد: شخصية الأم هدى سلطان فى قمة الشر والتهتك.. ونجلدها فتحن فى قمة الدماء.. ويوسف شعبان فى قمة العنف والشر والصراخ بلا سبب.. ونور الشريف فى قمة السلبية.. وعادل إمام فى قمة الهيل.. وكلها شخصيات متطرفة إلى أقصى حد.. فليس هناك وسط.. والشئ الوحيد الذى يجعل الفيلم محتملاً هو عادل إمام الذى يعطينا نتابع مشاهدته ونحن «صابرين».. إن قدرته الفذة فى تفجير الضحك من لا شئ تؤكد الموهبة غير العادية لهذا الفنان الخطير.. وقد كان يمكن أن يحقق مشهداً هائلاً حين تحول فجأة إلى الأداء التراجيدى وهو يواجه أخاه الذى يطلب منه أن يتنازل له عن زوجته.. لولا أنه أفسد أداءه الرائع لهذا المشهد «بأفيه» واحد سخيف حين قال: بس لو ما كانوش شالوه من فوقى!.. أما حسام الدين مصطفى فلا أحد يلومه فى هذا الفيلم الذى قدمه بقدر كبير من المعقولية وتخلّى فيه عن كثير من عيوبه باستثناء اثنين ثلاثة «زوم».. فلم يكن الذنب لننبة هذه المرة!

«الجبان والحب» أو غراميات الدكتور مجدى بوند!

ينتهي فيلم «الجبان والحب» بمشهد تصرخ فيه شويكار فى وجه حسن يوسف التى تخون زوجها محمد رضا معه والذى قرر قطع علاقته بها لأن ضميره استيقظ فجأة: يا وسخ.. يا جبان.. يا حقير.. بينما يهرب حسن يوسف صاعداً سلم عمارة تلتقطه الكاميرا من أسفل وهى تترنح.. وتبوء عبارات شويكار غير مبررة.. لأننا لا نفهم لماذا تعتبر حسن يوسف جباناً.. بل لا نفهم - بافتراض أن المتفرج لم يقرأ الرواية - لماذا كان اسم الفيلم «الجبان والحب».. فهناك حب كثير جداً فى الفيلم.. ولكن ليس هناك جبان على الإطلاق.. بل إننا على العكس نرى حسن يوسف من البداية شاباً شجاعاً قوى الإرادة يصمم على إكمال تعليمه فى كلية الطب رغم فقر أسرته الشديد وعجز أبيه عن الإنفاق عليه ورفض أمه الشرسة - وإن كانت خفيفة الدم - لفكرة إكمال تعليمه.. وحسن يوسف كما يقدمه الفيلم نموذج لشاب شجاع ومكافح ينجح فى الانتصار على ظروفه الصعبة ويصبح بالفعل «أحسن دكتور فى البلد» ويغرق فى الفلوس والنساء والعربية البيجو ٢٠٤.. وهو لم يلجأ فى صعوده هذا إلى أية وسائل لا أخلاقية ولم يكن جباناً أو قذراً فى أى موقف من مواقف فيلم اسمه «الجبان والحب».. حتى وهو يوافق على علاقته الأولى مع زوجة أستاذه فى الكلية التى تستأجر له شقة خاصة يلتقيان فيها.. فإن هذا يبدو تصرفاً طبيعياً لا يمكن أن يرفضه شاب فى مثل ظروفه وتجربته المحدودة.. ثم عندما يرفض الاستمرار فى علاقته بزميلته اللعوب فى الكلية.. يصبح تصرفه هذا أخلاقياً تماماً فى مواجهة سلوك الفتاة المتهتك.. وعندما يقطع علاقته بمهلبية زوجة المعلم عيد ربه الحديق تاجر الخردة حفاظاً على صداقته بزوجها الطبيب.. فإنه يكون شأياً مثالياً تماماً.. فأين هو الجبن فى مثل هذا الفيلم؟.. وكيف يدن السيناريو شخصية أخلاقية ومثالية كهذه عندما يضع هذه الشتائم فى الخاتمة - التى تركز فيها عادة حكمة الفيلم أو مضمونه النهائى - على لسان مهلبية المرأة الشبهة الضائنة «سوابق المخدرات» بحيث تبدو وكبتها تحمل رأى الفيلم فى بطله.

والمسألة ببساطة أن حسن يوسف يدخل كلية الطب، ويتخرج منها بعد أن تكون قد وقعت فى حبه نساء البلد كلها إلى حد الجنون والانتحار ولأسباب غير معروفة.. فلا أحد يدري ما هى هذه

الجانبية الخارقة التي تجعل النساء يتهافتن عليه واحدة بعد الأخرى وكأنه الرجل الوحيد في البلد؟.. إن الفيلم يصيب في هذه الحدود مجرد «غراميات طالب جامعة».. أو «كيف استطاع الدكتور مجدى بوند أن يوح نساء العالم».. وليست هناك أية أعماق أو معان أخرى وراء هذه الشخصية الغريبة سوى مجرد استعراض غزواته الجنسية مع ثلاث نساء متن فى بدابديه.. بل إن الذكّة أو الخدمة التي شربها حسن يوسف نفسه رغم أنه منتج الفيلم ومخرجه.. هى أنه كان فيه مجرد كومبارس.. فرغم أنه يظهر تقريباً فى كل لقطة فقد كان مجرد وسيلة نتعرف من خلالها على ثلاث شخصيات نسائية وقعن فى حبه وكانت هى الشخصيات الرئيسية التي لها عمق ودافع أو مبرر لسلوكها.. بينما كانت شخصيته هو نفسه أضعف الشخصيات بناء وأكثرها تسليماً وتخبلاً.. فنحن نسمعه فى البداية يشكو من احتياجاته لحنان الأم لى نكتشف بعد قليل أن مشكلته على العكس هى حب أمه الجنونى له.. ثم تلتقطه زوجة أستاذة هند رستم من بين كل شباب الأرض لى تحبه «زى ابنها» بينما لا سنه ولا جمالها يجعلانها أمأ له على الإطلاق.. ولكى نفاجاً بامرة فى مثل تجربتها وخبرتها هذه تنتحر لمجرد أنه كتب لها خطاباً يبدى فيه شكه فى أن لها علاقات أخرى.. ثم تتخطى علاقته مع زميلته فى الكلية (شمس البارودى) بين الحب ومجرد الرغبة الجنسية ثم القليمة التامة المفاجئة لى تظهر فى حياته مرة أخرى فى نهاية الفيلم وبلا مناسبة أو هدف درامى واضح.. ولكى نكتشف أيضاً أنها بالصدفة تزوجت أستاذة (عمر الحريرى) بالذات الذى كان زوجها لعشيقته المنتحرة.. وفى النهاية وبالصدفة البحتة أيضاً يدعى لعلاج مهلبية (شويكار) فتقع فى حبه من أول «كشف».. بل وحتى قبل أن تراه.. وبعد أن نعرف أنها كانت مومساً محترفة ومدمنة مخدرات تزوجت عبد ربه الحق (محمد رضا) وتاب وتخنه طوال عشر سنوات.. فإنها تنهار فجأة وتقطع نوبة السنوات العشر بمجرد وقوعها فى حب هذا الدكتور العجيب «مجدى بوند» وكأنه أول رجل فى حياتها.

وهكذا يحفل الفيلم بأشياء كثيرة غير منطقية ومفككة وغير مفهومة ولا يربطها رابط سوى أنها تحدث بالصدفة لرجل واحد.. واعترف مثلاً بأننى لم أفهم معنى مشهد الخاتمة الجميلة جداً والأنيقة جداً والخليعة جداً التى استأجرتها فجأة عائلة هذا الشاب الذى عمل مسمى يقال ثم مساعد دكتور بستة جنيهات فى الشهر.. فلماذا هذه الخاتمة فجأة؟ ومن أين أجرها؟.. لمجرد أن يحدث مشهد محاولة الجنس بينها وبين الشاب الذى ترفضه الخاتمة للعب فى نوبة شرق غريبة أيضاً.. ولمجرد أن تكون هناك مناسبة لمشهد العادة السرية الذى يقدمه حسن يوسف المخرج والممثل بشكل ردىء.

كما اعترف بأننى لم أفهم حتى الآن - وبعد ٢٤ ساعة من التفكير - معنى مشهد القبض على محمد رضا بتهمة إحرار مخدرات.. إن شويكار زوجته تنهمم بأنها التى أخفت المخدرات فى المنزل.. كيف؟ ثم من الذى أبغ البوليس؟ وما هو الهدف الدرامى للقبض على محمد رضا أصلاً؟

إن الأسطة العديدة التي يثيرها هذا الفيلم ليس لها سوى جواب واحد... هو أن كل شيء محسوب حسابه بذكاء تجارى شديد... ولبن أندھش لو استمر عرض الفيلم مائة أسبوع.. لقد كانت عين صانعي الفيلم على الشباك وهم يكتبون كل حرف ويصورون كل لقطة.. لقد أصبحت قواعد «التوليفة» الناجحة معروفة بحيث يمكن تحقيقها بطريقة هندسية محكمة.. وأصبح معروفاً ما هو «الافنية» الذي يمكن أن يفرقع في الصالة ومتى.. وجمهور السينما المصرية أصبح كتاباً مفتوحاً يمكن قراءته بسهولة.. وإذا كان الموضوع الرئيسى في هذا الفيلم هو شاب تنهاقت عليه النساء.. فهي مادة ناجحة جداً يمكن أن تصبغ «فرشة» مناسبة لكل ما يمكن أن يبهر الجمهور طوال ساعتين.. ويمكن بالتالى حشر مشهد الخالمة.. وحشر أغنية (للريس بيرة).. وقعدة حشيش فى بيت محمد رضا.. ورقصة لشويكار.. وموقف يشد أنفاس الجمهور حينما يذهب محمد رضا إلى جرسونيرة صديق حسن يوسف بينما زوجته شويكار مختبئة فيها.. بحجة أنها تريد أن تعطيه «علبة عنبر» لزوم الجنس.. وهكذا يصل مستوى تملق الجمهور وإثارة غرائز إلى حد المتاجرة بالعنبر وبالريس بيرة!

وهذه الجرعات التى يمنحها الفيلم لمتفرج سينما ميامى الذى يريد أن يضحك ويصرخ وينفعل ويهتاج.. جرعات تتصاعد بنكاء شديد فيبعد أن يبدأ الفيلم معقولاً وهادئاً لتتابع قصة حسن يوسف مع هند رستم.. تبدأ جرعة الإثارة فى قصته مع شمس البارودى الطالبة الجامعية التى تصنع كل شيء من أجل الفلوس.. ثم تتوقف هذه القصة تماماً لتبدأ قصته الأكثر إثارة مع شويكار.. حيث يغرق المتفرج نهائياً فى عالم المخدرات والدعارة والخناقات الجنسية.. بحيث يخرج المتفرج وقد فقد آخر خلايا وعيه ويقلقه بحيث لا يسأل نفسه: ما الذى يريد هذا الفيلم أن يقوله؟ وما الذى استفدته فى النهاية من هذه النوشة كلها، وكيف استطاع هذا الفيلم أن يقنعنى أن كل مشاكل أبطاله وهى مشاكل مادية أساساً مرتبطة بالفقر.. تحولت هكذا ببساطة إلى مشاكل جنسية؟ وأن هى هذه العائلات المصرية التى تعيش الجنس وتنفسه كما تنفّس الهواء إلى حد أن يصيب سلة يومية يتبادلها كل الناس.. وإلى حد أن تمارس شمس البارودى الطالبة الجامعية الفقيرة هذا النوع من الحياة فى بيت مصرى صميم وفى حى شعبى وعلى مرأى من أمها وأختها..؟

صحيح أن هذه الصور الاجتماعية موجودة فى حياتنا.. وصحيح أن الرواية فيها مادة جيدة بالفعل وشخصيات واقعية لو أن الفيلم تعمق ظروفها الاجتماعية - ومن أفضلها شخصية الطالبة الجامعية نفسها - بدلاً من أن يمر بها مروراً سطحياً ويستخلص منها فقط كل ما هو لاذع و«حراق» من أجل الشباك.. إن العمق الاجتماعى ليس هو النزول إلى الشارع والحقى الشعبى والبيت الفقير.. وإنما هو استخلاص النوافع والحقيقة لسقوط الناس وتبتكهم بدلاً من المتاجرة بهذا التهتك الذى يحولنا فى النهاية إلى مجموعة من المصابين بالسعار الجنسى والمخدرات..

● الإخراج: فى فيلمه الثانى كمخرج يتقدم حسن يوسف كثيراً ويقدم مستوى أفضل بكثير من مستوى عباقرة الإخراج عندنا الذين يعملون من ثلاثين سنة.. وأتحدث هنا بالطبع عن الإخراج فى حدوده التقنية للفيلم المصرى..

● السيناريو: يقصد التلاحم والترابط بين شخصيات الرواية وأحداثها.. بحيث يمكن تقسيمه ببساطة إلى ثلاث قصص منفصلة تقريباً لا تربطها إلا شخصية البطل.. بحيث يتخلص من هند رستم بالموت ليبدأ مع شمس البارودى.. ثم يتخلص منها فجأة «بالاختفاء» ليبدأ مع شويكار.. وهكذا.. بحيث لا يصبح البطل هو البطل فى الواقع بل النساء الثلاث اللاتي يرن من حوله.. وفي القصة الأولى مثلاً مع هند رستم تختفى تماماً شمس البارودى مع أنها زميلته فى الكلية.. بل وتختفى حياته كطالاب تماماً.. ثم تظهر شويكار فجأة وبلا مقدمات لينسى السيناريو شمس.. وفى النهاية يعجز عن جمع هذه الشخصيات مرة أخرى ويقع فى الثرثرة مما يؤدي إلى هبوط إيقاع الفيلم.. ويلعب الحوار البطولة الحقيقية للفيلم.. فهو حوار «حراق» يعرف كيف يثير المتفرج ويدغدغ حواسه طوال الوقت..

● التصوير: يقدم رمسيس مرزوق مستوى أفضل من أفلامه التجارية الأخرى ويقدر ما يسمع له هذا النوع من الأفلام.. وخصوصاً فى مشاهد النهار الخارجية.. ولكنه يسقط سقطة كبيرة فى مشهد شقة شمس وهي تقف فى الباب لتفرى حسن يوسف بقميص النوم.. كان النور قظيماً فى هذا المشهد..

● التمثيل: رغم أننى أعتقد أن حسن يوسف ممثل جيد فى حدود أنواره الشخصية التى يلعبها دائماً.. إلا أنه لم يقدم شيئاً ذا بال فى هذا الفيلم الذى يخرج نفسه.. لأن السيناريو لم يمنحه حقاً أو عمقاً.. بينما تقدم شمس البارودى أفضل شخصيات الفيلم وأفضل أنوارها.. وتقدم روزو نبيل دوراً رائعاً بالفعل بحيث تتحول إلى نجمة شباك.. إن جزءاً كبيراً من نجاح هذا الفيلم تجارياً يعود إلى روزو نبيل ويا للعجب!!

«جفت الدموع»

أن تقع مطربة في حب صحفي.. فهذه مسألة معقولة جداً يمكن أن تحدث كل يوم.. ولكن سيناريو فيلم «جفت الدموع» يحولها إلى قضية قومية.. ورغم أن السيناريو لم يحدد بالضبط الفترة التي وقعت فيها هذه الواقعة.. إلا أن من يرى الفيلم يخرج بانطباع وحيد.. هو أن مصر كلها في تلك الفترة لم يكن لديها شاغل يشغلها سوى قصة المطربة هدى نور الدين (نجاة الصغيرة) حين وقعت فجأة في حب الصحفي سامي كرم (محمود ياسين).. فالجميع يتابعون قصة الحب السرية هذه.. والجميع يراقبون مقابلات العاشقين يرصدونها أولاً بأول ويبلغون هذه الجهة أو تلك.. بل إن الفيلم يوحى بأن قصة الحب العادية قد تحولت أيضاً إلى صراع سياسي تركز في انتخابات نقابة الصحفيين.. حيث كان محمود ياسين مرشحاً ضد يوسف شعبان الذي يبادله الغداء من أول الفيلم لآخره لسبب غير مفهوم.. وإن كنا نسمع يوسف شعبان ذات مرة يقول لخصمه إنهما مختلفان في اتجاهاتهما.. ولكننا لا نعرف اتجاهات أو أفكار هذا أو ذاك.. وهل الصراع بينهما هو صراع سياسي أو مبدئي أو مجرد صراع شخصي.. بل إننا لا نعرف شيئاً على الإطلاق عن أفكار شخصيتنا الرئيسية نفسها: سامي كرم رئيس التحرير المهم جداً والخطير جداً.. الذي سمعناه في أول الفيلم يقول جملة واحدة عن ضرورة الاهتمام بمشاكل الأغلبية وليس الأقلية.. ثم اختفت ملامحه تماماً كصحفي طوال الفيلم ولم تعد المجلة التي يعمل بها سوى مجرد ديكور.. وذلك لكي يتفرغ تماماً – مثل شخصيات السينما المصرية – القصة الحب.. وكان أبطال السينما المصرية عندما يجوبون أن يأخذوا «سنة تفرغ» للحب.. يلتقون فيها بالسيدة حبيبتهن ويجرون وراءها في الجناين أو في بعض العواصم الأوروبية.. وفي الفراش أحياناً! إن الملامح الاجتماعية بل والمهنية للبطل تختفى تماماً بمجرد أن تلتقطه السينما المصرية في حالة حب.. فلا نعود نذكر ماذا يعمل البطل بالضبط وكيف يعيش بعد أن نكون سمعنا في أول الفيلم أنه صحفي أو مهندس..

وفي «جفت الدموع» نعرف أن محمود ياسين رئيس التحرير الخطير جداً، متزوج وله طفل.. ولا يشغل السيناريو نفسه أبداً بأن يذكر لنا شيئاً عن حياته العائلية التي نراها في لقطتين فقط:

هل هو تعيش فى زواجه أو سعيد؟ هل يفتقد شيئاً فى البيت ليبحث عنه فى الخارج؟.. ورغم أننا نسمع أنه لا يحب الغناء ولا الحفلات.. فإنتا نراه يذهب إلى حفلة المطربة هدى نور الدين فجأة وكأن هذه نقطة تحول فى حياته.. لكى يجىء بعد ذلك هذا المشهد الساذج الذى تعبر به أفلامنا عن خرافة «الحب من أول نظرة»: يلتقى محمود ياسين الصحفى فى الحفلة بنجاة الصغيرة المطربة.. يصالحها.. لقطة كبيرة «كلون» لوجه كل منهما وهو ينظر للأخر فى وله وقد أحبه فجأة وبالسكينة القلبية.. بينما ترتفع موسيقى هانى مهنى!

وقد يحدث الحب فى حياتنا يومياً وبهذا الشكل.. ولكن التفاصيل التى قدمها السيناريو بعد ذلك لتطور العلاقة لا يمكن أن تقنع طفلاً صغيراً بأن صحفياً كبيراً كهذا لم يدخل تجربة واحدة قبل ذلك بحيث يكتسحه هذا الحب الجارف بعد مجرد لقاءين مع مطربة.. ولا بأن مطربة مشهورة كهذه لم تحب مرة واحدة فى حياتها وليست لها أى تجارب وإنما تكتفى فقط بالإهتمام فى البروفات ثم الذهاب إلى السينما مع صديقتها.. أى أنها «من البيت للجامع».. رغم أننا فهمنا أن هناك علاقة مريبة وغير واضحة بينها وبين محمود المليجي الذى فتح لها شركة إسطوانات والذى لابد أن يكون عشيقها.. ومع ذلك فإن الفيلم يقدم لنا قصة حب بين الصحفى والمطربة كما لو كانت لتلمنين فى الثانوى.. وحتى ذلك الجزء من الفيلم كان واضحاً أن نجاة الصغيرة تريد أن تقول بالسينما عدة أشياء كان المفروض أن تتلى بها فى تصريحات صحفية.. فهى تتحدث عن الجهد الشديد الذى تبذله فى البروفات وفى البحث عن كلمات صالحة لأغانيها لكى يجىء صحفى ليهاجمها لجرد أنها رفضت أن تغنى أغنية من تأليفه.. وقد يكون هذا صحيحاً أيضاً فى حياتنا الصحفية.. ولكن نجاة الصغيرة لا تقدم فيلماً كل عشر سنوات لكى تشكر لنا ما تعانينه من مطاردات المؤلفين.. لاسيما أن الفيلم يقدم الصحفى مؤلف الأغانى (إبراهيم سغفان) بشكل كاريكاتيرى شديد المبالغة والمهانة من أجل إضحاك الصالة.. ثم يقع السيناريو فى غلطة تحويل هذه الشخصية الكوميدية إلى شخصية شريرة.. فلم يكن مقتناً أبداً ولا صحيحاً درامياً أن يتحول ممثل خفيف الدم مثل إبراهيم سغفان تحولاً مفاجئاً إلى هذا الشرير المتفرغ تماماً لمراقبة قصة الحب بين المطربة والصحفى ولكى يصبح مخلب قط فى مؤامرة ضخمة ضد هذا الحب من خصوم الصحفى والمطربة.. ولكن النكتة المضحكة بالطبع هى أن يطارد إبراهيم سغفان العاشقين حتى إلى باريس.. فهذه أول مرة أسمع فيها عن «مخابرات عاطفية» ترسل عمالها لمتابعة قصص الحب فى باريس.. ولابد أن منظمة اليونسكو شخصياً هى التى يمكن أن تتول عملية كهذه!

وهناك عشرات الأمثلة كهذه.. تؤكد رداة السيناريو وركاكته وعجزه عن رسم الشخصيات وتبرير الأحداث ومحاولة تعميق أى شىء.. فالصحفى ساذج جداً وكأنه رأى أول امرأة فى حياته.. والمطربة مراهقة ومثالية جداً وتحب على طريقة «تحت ظلال الزينفون».. والصحفى

المنافس يوسف شعبان هو الشرير التقليدى فى السينما المصرية.. وعبد النعم إبراهيم هو «السنيذ» التقليدى صديق البطل وهو مدير تحرير مجلة خطيرة جداً لا يصنع شيئاً سوى السؤال عن رئيس التحرير وهل جاء من عند حبيبته أم لا.. والمجلة التي يعملان بها مجلة مضحكة جداً واضح أنها لا تصدر أبداً.. ومحمود المليجى يذهب لزيارة نجاة فى بيتها فيجد أنها تركت له جهاز التسجيل على الترابيزة ليسرق منه شريطاً يسجل قصة حبها.. ومصر كلها تتحدث عن قصة الحب هذه التي تتوقف بأغنية وتعود بأغنية.. ولكن لابد أن يتم جزء منها فى أوروبا من أجل أن تصور الكاميرا تلك الصور البلهاء فى باريس وأثينا.. وحلمى رفلة يقدم مشهداً لمحمود ياسين ونجاة فى مقهى فى باريس هو نفس المشهد بالضبط فى فيلمه المعروف فى نفس الوقت «حبى الأول والأخير» حيث يجلس رشدى أباطة ومحمد العربى على نفس المقهى.. وفى المشهد يقدم حلمى رفلة شخصياته فى المقدمة بالألوان ووراها باك بروجكشن (عرض خلفى) لشوارع باريس باللون الأزرق.. نفس المشهد مكرر فى الفيلم بنفس الحيلة ونفس الزوايا.. ومحدث واخذ باله.. ولكى ينتهي الفيلم فإن نجاة الصغيرة تضحى بحبها مثل «غادة الكاميليا» وتترك مصر من أجل أن ينجح حبيبها فى انتخابات نقابة الصحفيين.. والحياة الصحفية فى مصر كما يقدمها الفيلم حياة مضحكة جداً من فرط تفاهماها.. ولأن السيناريو شديد الفقر والتعاسة فإن كل شئ يبدو بطيئاً مملاً وباعثاً على التثاؤب حتى الأغاني الطويلة جداً التى لا تلتقط من بينها لحنأ واحداً يشدك ويدفعك للاستيقاظ!!

محاولة لفهم فشل

فشل فيلم «هذا أحبه وهذا أريده» فشلاً عظيماً إذ لم يستمر عرضه أكثر من أربعة أسابيع وهي مسألة لم تعد تحدث الآن لأي فيلم مصرى أياً كان مستوى سفافته.. وما يثير الدهشة ليس فشل فيلم لهاني شاكر.. فهذا الفتى حظّه سيء جداً في السينما وسبق أن حقق فيلمه السابق «عاشيقين للحب» نفس القدر الرائع من الفشل.. رغم أنني ما زلت أراهن على الصوت القوي والأداء الجميل لهذا الشاب.. وحتى بعد هذا الفيلم الجديد الفاشل لهاني شاكر فإنني ما زلت أراهن أيضاً على صلاحيته التامة كوجه سينمائي أفضل بكثير من الكوارث ثقيلة الدم التي نراها على الشاشة كل يوم.. وفي السينما العالمية كلها ليس هناك ممثل واحد يمكن أن ينجح فيلماً.. ومارلون براندو نفسه لم يكن يكفى لينجح «الأب الروحي» لولا العوامل الأخرى التي أدت إلي نجاح الفيلم.. فما بالك بمطرب شاب يبدأ خطواته الأولى في السينما ولا يمكن أن تطالبه بإنجاح فيلم.. إن مسؤولية فشل الفيلم إذن لا تقع بالتأكيد على هاني شاكر.. خصوصاً وهو يعمل مع ثلاثة من آلهة السينما: رمسيس نجيب وإحسان عبد القويس وحسن الإمام.

وهذا ما يثير التساؤل الغريب: كيف يفشل فيلم لحسن الإمام هذا الفشل الذريع؟

والجواب مع ذلك بسيط جداً ظللنا نردده طويلاً نون أن يصنقنا أحد.. إن أفلام حسن الإمام تنجح لأنه يقدم عالماً متكاملًا يحقق لدى الجمهور احتياجات خاصة في لحظة معينة.. وعندما يحاول حسن الإمام أن يخرج من هذا العالم ليصنع شيئاً «نظيفاً» أو بالتحديد «ليس مبتذلاً» فإن الجمهور يرفضه على الفور لأنه يذهب إلى أفلام حسن الإمام وفي ذهنه تصور جاهز عما يمكن أن يراه..

وفي «هذا أحبه.. وهذا أريده» لا نجد شيئاً على الإطلاق من عالم حسن الإمام.. بل لا نجد شيئاً إطلاقاً مما يمكن أن يصنع فيلماً.. فغير معقول أن نظل سلعة كاملة نتابع مشكلة فتاة بين شاب يكلمها بالتليفون وشباب آخر يرسل لها خطابات.. إن فتاة اليوم تجاوزت هذه المشاكل الغريبة بمراحل وأصبحت تضحك عليها بالتأكيد.. وبناء السيناريو نفسه ممل وفارغ تماماً من الحدث أو الأزمة أو الموضوع.. ولذلك فهو يغطي فقره التشديد هذا بالاعتماد على الحوار الطويل

المكرر الساذج عن الروح والجسد والخيال والأمل وهو حوار يصلح لتسمعه فى الإنذاعة أو لتقرأه فى كتاب قبل النوم.. وهى صور رومانتيكية من الجيل السابق أصبح الجيل الحالى أكثر نضجاً منها بالتأكيد.. ويعد ذلك لا يمكن بالطبع لكل أغانى ورقصات حسن الإمام أن تصنع شيئاً لتمنع الكارثة التى كان ضحيتها الوجهان الشابان هانى شاكر وحمدي حافظ.. إن خبرة رمسيس نجيب فى الإنتاج إذن لا تكفى.. ورقص وغناء حسن الإمام لا يكفى.. فالسينما بالتأكيد شىء آخر كما أكد لكم المتفرج نفسه!

«أبدالن أعود»

لم يكن هناك ناس كثيرون في الصلاة رغم أنهم يقولون أن الفيلم ناجح.. كانت هناك مجموعة من ستات البيوت وأولاد البلد وبعض الفتيات لبسن أحسن ما عندهن من فساتين وسرحن شعورهن ليذهبن إلى السينما.. يستأشر قرش ونص فقط يمكن أن يقضى هؤلاء البسطاء ساعتين من الطم: أغاني ورقصات وألوان وبيوت فخمة وجناين وسيارات.. ونادية لطفي ورشدي أباطة.. وأمل باللعب والراحة من البيوت الضيقة في الحواري المزدهمة التي جاوا منها.. ساعتان بعيداً عن الهم والكتابة والخروج إلى عالم آخر.. في الصلاة محطمة الكراسي وحيث يصرخ الجميع من حولك ويدوس بائع الكازويزة على قدمك وتحدث أشياء غريبة في الظلام.. يمكن أن تجد الجمهور الحقيقي للأفلام.. هنا فقط يمكن أن تفهم الفيلم من خلال جمهوره الذين يصنعون نجاحه أو فشله.. هنا يمكن أن تفهم كل شيء.. وليس من خلال النقاد وصانعي النظريات الذين يقولون كلاماً كثيراً غير مفهوم من مكاتبهم المكيفة.. إن الناس هم الذين يصنعون أفلامهم.. وإلى حد ما يمكن للأفلام أحياناً أن تصنع الناس..

في البداية كانت هناك جامعة تحتفل بوداع أستاذها الذي قرر تركها ليعمل بالتجارة.. رشدي أباطة رجل عاقل جداً طبعاً في هذا الموقف.. في المدرج هناك زوجته الجميلة نادية لطفي وبخالها التقليدي عماد حمدي وابنها الطفل.. والكل سعداء جداً والحمد لله.. ويطول المشهد جداً في الخطب المكررة.. ولكن غير معقول أن يصيبك الملل من أول الفيلم.. مازالت أمامك ساعتان ويجب أن تربط الحزام وتتوقف عن التدخين.. في اللقطة التالية مباشرة نذهب إلى الفيللا بإيها ذات السقف الهرمي كبيوت أوروبا وتلك الحديقة الدائرية التي تدخلها السيارة من ناحية وتخرج من الناحية الأخرى.. إنهم يصورون كل الأفلام في هذه الفيللا واسمها «فيللا هانو» فيما أعتقد.. العيلة سعيدة جداً والحمد لله لأنها غنية جداً.. وعندهم خادم - محمد نجم - المفروض أنه أهبل لأن المفروض أن يضحكنا.. اللقطة التالية مباشرة في إسكتلندية.. أجساد عظيمة جداً في المايوهات.. والأسرة السعيدة على البلاج.. مستوى تنفيذ المخرج للقطات واختياره لزاويا الكاميرا وحركة الممثلين مستوى بدائى طبعاً.. ولكن لا أحد يشغل نفسه بهذه المسائل غير ناقد سخيف يتدخل بين المخرج وجمهوره الذي يفهم جيداً.. المشهد التقليدي في كل بلاجات السينما المصرية:

الدكتور أحمد (رشدى أباطة) يدهن جسد زوجته بالزيت.. سعاد (صفية العمرى) جالسة على نفس البلاج مع صديقتها هالة الشواربى والكاميرا تختار الزاوية جيداً هذه المرة بحيث تكشف عن الساق البيضاء الموضوعة فى ميزانين دقيق جداً على الساق الأخرى.. تلمع سعاد رشدى أباطة فتستيقظ حاستها الجنسية على الفور.. تقول لصديقتها: ياختى عليه.. شافيه عينيه.. شفافه.. جسمه اللي يجن.. متهيألى لو حضنى حنوب بين أيديه.. أنا أنقل هذا الكلام بالحرف علي أوراقي فى الصفوف الامامية من ظلام الصالة.. هالة الشواربى تقول لصديقتها سعاد: حلال عليكى.. عيني عليكى باردة.. ابتدى انتى الشغل بس.. نكون طبعاً قد فهمنا نوع (الشغل) الذى تمارسه الصديقتان.. وهو ما يفسر مستوى الشقة التى تسكنها ومستوى الملابس.. رغم أن الفيلم بعد ذلك يتذكر أنه لابد من البحث عن مهنة شريفة لسعاد فيقول أنها تعمل فى العلاقات العامة فى الشيراتون.. ولكننا لا نقتنع طبعاً..

● حتى هذا الجزء من الفيلم نكون قد لاحظنا أن تركيب الحوار على شفاه الممثلين غير مطابق (دى سينكرون) وأن الممثلين قالوا أثناء الدوبلاج كلاماً مختلفاً عما قالوه أثناء التصوير.. لا يهم.. المهم أن نبداً الحنوة.. لكى يكون هناك سبب لتعرف سعاد بعائلة رشدى أباطة.. يوشك ابنه على الفرق فتنقذه سعاد.. نلاحظ أن صفية العمرى جالسة على الشاطئ وتحرك نراعيها فى محاولة من المخرج لإقناعنا بأنها تركب قارباً وتسرع فى الماء لإنقاذ الطفل.. والحيلة مكشوفة جداً ومضجلة ولكن المخرج لا يريد أن يصور فى الماء.. طبعاً تصرخ نادية لطفي: ابنى.. ابنى.. وتتعرف سعاد على العيلة التى تعزمها على مشاء فى فندق فلسطين لكى تكون هناك فرصة لرقصة بطن على الموسيقى البلدى جداً والمستهلكة فى كل أفلامنا والتي تشبه الموسيقى التى تدور طول النهار فى محلات عصير القصب.. ورغم أنها موسيقى منمطة جداً إلا أنها كافية لجعل جمهور الصالة يصفق معها على الواحدة والراقصة تكشف عن لحم صدرها العارى والكاميرا تستقر على بطنها وعلى مؤخرتها تماماً كما كان يحدث فى أفلام الأربعينيات.. نكتشف أن حفلة فندق فلسطين هى عيد ميلاد سعاد.. أعياد الميلاد جاهزة دائماً فى السينما المصرية.. تورتة وشموع وضحكات ثم رقصة أخرى صعيدية هذه المرة.. الفيلم يريد أن يتاجر فى أكبر كمية من اللحم الأبيض ويبحث عن أى فرصة.. نسمع صفية العمرى تصف عماد حمدي بأنه: مختار بيه الصحفي العظيم الذى كل الناس بتحبه وتقدره.. الصحفيون موضه الآن فى كل الأفلام.. ولست أدري أين هذا «الصحفى العظيم الذى يحبه كل الناس» فى الواقع.. نلاحظ أيضاً أن الحوار طويل جداً وغبى ولكنه ممطوط من أجل أن يصبح الفيلم ٢٤ كيلو.. لأن الناس الآن تدخل الأفلام بالوزن.. حاول أيضاً أن تتأمل الكومبارس الذين يظهرون دائماً فى كل الحفلات ليرقصوا رقصات بلهاء ويمسكوا أكواباً فارغة ليقفوا خلف البطل والبطلة ويقولوا كلاماً غير مسموع.. المفروض أنهم أولاد نوات ولكنك ستلاحظ أنهم جميعاً بوهجية أو هريانين من تخشبية قسم عابدين..

تصور نفس الوجوه الصغراء بنفس البذل والغساتين الجريانة هم أولاد النوات في كل الأفلام الذين لا يقترب منهم النجوم ولا يحدوثونهم أبداً باعتبارهم جرابيع مع أن المفروض أنهم أصنعاؤهم.. هل لاحظت أيضاً كيف يرقص هؤلاء الكومبارس الرقصات الأفرنجي؟

● في حديقة القصر الفخمة تجلس الأسرة السعيدة وال خادم محمد نجم يشوى «فراخ» على النار.. ولأن محمد نجم ممثل كوميدى فلا بد أن يحرق الفراخ.. يقول رشدى أباطة (الدكتور أحمد) حبيب لك فراخ غيرها يا سعاد.. واضح أنه ليست هناك إطلاقاً مشكلة وقوف فى طابور الجمعية.. التمهيد الطبيعى لوقوع الدكتور أحمد فى حب سعاد هو أن تتظاهر بأن ساقها تؤلمها.. فتجلس بالمبايره ليداك لها فخذا العارى والكاميرا تتابع أصابعه من أسفل إلى أعلى وهى تتأوه حوالى ثلاث دقائق بصوت خافت يثير جنون عدد من الشباب فى نهاية الصالة.. فيصرخون وهم يدقون الأرض بأقدامهم ويقولون كلاماً لا أستطيع تكراره لكيلا أسجن.. بعد ذلك تذهب إلى الشقة التى تسكنها مع صديقتها هالة الشواربى التى تقول لرجل فى التلفون: أنت كل نكتك بالشكل ده؟ ويصبح واضحاً جداً نوع الفكته.. ونوع المهنة التى تحترفها الانستان..

هنا يكون قد جاء الوقت لأغنية.. محمد نجم.. يركب دراجة وسط معالم الإسكندرية السياحية الملونة ويعنى وهو ياكل الورد كما كان يفعل إسماعيل يس من ثلاثين سنة.. تغنى صفية العمرى أيضاً وترقص.. والولد الصغير.. ونادية لطفي وزوجها رشدى أباطة.. وتقفز الكاميرا فى نفس الأغنية من مكان إلى مكان وتتغير الملابس فى لمح البصر.. ويبنو الجميع سعادة بشكل أبه وغير مفهوم.. لكن المشكلة التقنية التى لم يحاول المخرج حسن رمزى أن يحلها هى إننا سمعنا ناساً يرون على الأغنية نون أن يكونوا موجودين فى الكادر.. مش مهم.. صفية العمرى مازالت تحاول باستماتة أن ترقص.. ومحمد نجم مازال يغنى بخلاعة ويقول أشياء مثل: «أركب الهوا...!!» بينما تغنى صفية: «أنا حبيت أبوى هدى وعصام.. أخلص حب وأقوى غرام..» هنا تحس أنك أمام فيلم هندى.. وأن الناس هنا سعاداء جداً كما هم فى الهند ويفنون فى الشوارع وفى الجنائن من فرط الانبساط.. شعوب طريفة جداً!

● كاتما قال المخرج فجأة: كفاية كده على إسكندرية.. فعاد الجميع من المصيف إلى القاهرة.. أول شىء حدث بعد العودة عيد ميلاد الطفل عصام.. نصف أفلامنا بالضبط أعياد ميلاد.. الفتاة اللعوب سعاد مازالت تنصب شباكها حول الدكتور أحمد.. تتظاهر بالإغماء.. الدكتور يقول لابنته.. هات الكولونيا من فوق.. «فوق» هذه معناها أن فيه «تحت».. لأن الفيلما طبعاً من بورين.. جرسون سينما ريفولى يحوم حولى عندما رانى أكتب فى الظلام أحس أنني جاسوس.. وأشعل البطارية فى وجهى ثم لم يجد شيئاً يبلغ عنه فأنصرف.. على الشاشة يظهر أحياناً عماد حمدي ليقول كلمتين ويمشى.. صلاح نظمي أيضاً كل مهمته أن يجلس مع رشدى أباطة ليشعل سيجارة ويقول: انت غلطان يا أحمد.. ظل يقولها طول الفيلم وأشعل نحو مائة سيجارة نون أن يعدل

أحمد عن خطئه.. شخصيات زائدة عن الحاجة وكاميرا كسيحة تتحرك بالعافية أولاً تتحرك على الاطلاق.. حرام طبعاً أن تحاسب التصوير على شيء في فيلم كهذا.. نادية لطفي تغير باروكاتها باستمرار نون أن تجد شيئاً آخر تصنعه في فيلم لا يليق أبداً بممثلة لعبت «المومياء» وقاع المدينة.. أحسست بالاختناق.. فكرت أن أشعل سيجارة ولكني خفت من عسكري السجائر الذي يتمشى بين الصفوف.. نظرت خلفي فرأيت الصالة كلها معبقة بالدخان.. أشعلت سيجارتي ونظر لي العسكري ببلاهة واستند على الحائط ووقف يتابع الفيلم.. العودة إلى لقطة مكبرة (كلوز) لسيقان سعاد البيضاء.. رشدي أباطة أيضاً يشرب سيجارة.. صلاح نظمي يقول له شيئاً جديداً هذه المرة: انت بتلعب بالنار يا أحمد.. واضح أن هناك مشكلة الآن.. الدكتور أحمد وقع في حب سعاد رغم أنه يحب زوجته وطفله وسعيد جداً معهما.. مشكلة خطيرة فعلاً يقدم لها عماد حمدي تفسيراً فلسفياً عبقرياً: «الرجالة من سن أربعين لخمسين ييمروا بالمرافقة الثانية».. لكن الزوجة الملائكية «مش وأخدة خوات».. إنها تلعب الطولة في حديقة الفيلا في سعادة قصوى.. الإيقاع بطيء جداً ولا شيء يتحرك أمامك والتكيف عطلان وعرقك يشر.. فكرت أن أخلع قميصي وأخرج عارياً إلى الشارع لأتنفس.. تذكرت أن مهنتي هي بالضبط أن أحتمل هذه الأفلام للنهاية وأكون آخر من يخرج.. كيف وافق كمال أبو العلا على عمل مونتاغ هذا الفيلم.. ولماذا لم يلق ست بكرات على الأقل في صندوق «الشبهات»؟ سعاد تلقي بصديقتها ألفت (هالة الشواربي) في الشيراتون والتي تخبرها بهذا الخبر الذي جاء على وكالة رويترز: منحت عازم الشلة كلها عنده في العزبة يوم الجمعة.. مثل عادة الكاميليا تقول سعاد بلهجة مأساوية: أنا حبيت أحمد يا ألفت.. اللعبة اللي ابتديتها انتقلت لجد.. يسير الناس كثيراً في صالة السينما ويروحون ويجيئون ويحدثون بعضهم ويعقدون صفقات.. لا تدري ما الذي يفعلونه بالضبط.. ولكن أشياء غريبة تحدث طوال العرض.. لن اندهش لو رأيت ترامواي ١٧ يمشي في الصالة.. الآن هناك مشكلة حب وعذاب بين سعاد والدكتور أحمد.. تقول له: انت صديق لأعز صديقة لي.. تكتب له خطاباً: «أتوسل إليك أن تتساقى.. وسأبذل جهدي أن انساك.. وسأرجو الله أن يساعني على ذلك»..

● وكان المخرج يقول: كفاية كده على مصر.. نروح بقى لبنان.. صفية العمري تقرر الهرب من حبيها إلى لبنان.. بشي كالسحر يلحق بها رشدي أباطة ولا يدري أحد كيف عرف عنوانها في ثوان.. الصيحة التقليدية.. أحمد.. وتبدأ موسيقى السعادة.. وتنزل فوراً من الفندق لتحضن أحمد.. وبلا كلمة واحدة ترقص وتغنى على الفور وكأنها كانت مستعدة بالحن: «بالحزن يا أجمل أيامي.. ياللي مابتجيش غير في منامي».. جولة سياحية في لبنان مع الأغنية التي تتغير فيها الملابس من لقطة إلى لقطة في نفس المشهد.. ومثل الأغنية الأولى تنور سعاد حول الشجر وبحول حبيبها أحمد ويرد عليها كورس غير موجود في الكادر. لأن المخرج بعد أن سجل الأغنية بالكورس في القاهرة استخسر أن يصورهم في لبنان على سبيل الوفر.. بعد أن أخذتنا الكاميرا

إلى الجبل والتفريك وصخرة الروشة يجلس رشدي أباطة بالجلابية البلدى على الأرض ويرص زجاجات الخمر على المائدة ثم يضع اسطوانة على البيك اب.. أراهن أنا بيني وبين نفسي على أننا سنتسمع موسيقى محلات عصير القصب التي تجعل الجمهور يصفق على الواحدة.. وأن صنية العمرى سترقص.. يحدث هذا بالضبط يصب أحمد الخمر ويقبل سعاد.. صاح متفرج بأعلى صوته: يا رب! ضجت الصالة بالضحك.. يربط أحمد وسط سعاد وتبدأ الرقص.. يصفق الجمهور على الواحدة.. أحمد يقبل مؤخرة سعاد.. حالة هياج جنسى شديد فى الصالة.. يرقص رشدي أباطة فيزداد الهياج.. نفس المشهد بحذافيره قدمه رشدي أباطة فى فيلم «العاطفة والجسد» من إخراج حسن رمزي أيضاً ولكن مع نجلاء فتحي «أقول لكم ماذا سيحدث بعد هذا المقال: حسن رمزي رئيس غرفة صناعة السينما سيرسل خطاب احتجاج يتهمني فيه بتخريب صناعة السينما الوطنية».. الدكتور أحمد يميل بجسده فوق سعاد.. صفارة عالية من متفرج خلفي.. وحركات سرية متشنجة من متفرج قابع فى الصقوف الأمامية.. أحمد وسعاد يعودان للقاهرة.. يصبحها خلصة إلى الإسكندرية.. المايوهات والرقص مرة أخرى.. سعاد تحس بدوخة، الدكتور يقول لأحمد: مبروك ولّى العهد!.. سعاد حزينة ولكن أحمد مصمم على الزواج: ربنا عمل كده عشان يربطنا أكثر بيععض.. الزوجة نادية لطفى مازالت آخر من يعلم.. تخرج من الحمام نظيفة و«متوضئة» وتستلقي فى السرير بجوار زوجها أحمد فى دعوة صريحة ولكنه يعتذر بأنه تعب من السفر.. فى الصباح يقرر الاعتراف لزوجته:

- انتى طبعاً عارفة إن الإنسان مسير مش مضير.. أنا بحب واحدة ثانية يا هدى!.. ترتفع الموسيقى: طام.. طام.. تذهب الزوجة لمعانة صديقتها بمنتهى الأدب.. تعتذر العشيقة بابب أيضاً:

- غصب عني.. الظروف هي اللي خلقتنا بحب راجل واحد احنا الاتنين.. امرأة بعلاية لف تنور فى الصالة كأنما تبحث عن شيء.. عندما تجدني أكتب تندesh قليلاً ثم تحس أنني لا أصلح.. لأن الفيلم لايد أن ينهى مشكلته حلأ أخلاقياً يرقص فيه الرذيلة لينتصر الخير فإن سعاد تسقط فجأة من السلم لتفقد الجنين.. وتسوء حالة سعاد جداً بعد أن استيقظ ضميرها فجأة وتحاول إلى ملاك عاشق.. لكنها فى حفلة غريبة تسكر وتغنى وسط الشلة: املاي الكاس املاء تاني.. تلقى الى قلبى على لسانى.. اشرب ويايا.. الدنيا رواية.. بصراحة كده مش عاجبانى!..».

نادية لطفى قررت أخيراً أن تثور.. تهجر زوجها وترفض مقابلته.. تقرر السفر إلى أوروبا مع ابنها.. فى المطار يحدث الشيء الذى لايد أن نتوقعه.. يلحق بها الجميع.. ويرجوها الدكتور أحمد أن تعود له فقد تاب.. تؤكد لها سعاد نفسها أنها تتنازل لها عن زوجها.. الجميع تابوا فجأة.. تقرر نادية لطفى أن تعود على عكس عنوان الفيلم.. لكن أقرر أنا أن لا أعود.. إلى سينما ريفولى!

«الكذاب».. رؤية سياسية

إذا كان أى فيلم يكتسب قيمته أساساً من القضية التي يثيرها بالنسبة لمجتمعه فى لحظة تاريخية معينة.. وبون فصل قيمة هذه القضية عن الأسلوب الذى يطرحها فنان الفيلم به.. فإن الانطباع الأول الذى نخرج به من آخر أفلام صلاح أبو سيف «الكذاب» هو أنه فيلم جيد.. دون أن يصبح هذا تقييماً مطلقاً بالطبع.. بل مع ضرورة وضع الفيلم فى إطار ما وصلت السينما المصرية الآن.. ثم فى إطار ما وصلت إليه سينما صلاح أبو سيف نفسها فى المرحلة الأخيرة.. وفى هذه الحدود كلها نتكشف لنا أوجه جودة فيلم «الكذاب» كما نتكشف لنا نقاط الضعف.. إن صلاح أبو سيف يعود فيذكرنا فى هذا الفيلم ببعض ملامحه القديمة فى أفضل أفلامه التي عبر بها عن رؤيته النقدية للواقع المصرى.. ولقد كانت القيمة الأساسية لسينما صلاح أبو سيف دائماً هى انشغالها بقضايا الواقع المصرى.. أيا كان مدى توفيقها فنياً فى صياغة هذا الواقع سينمائياً.. وهو ما نلمسه اليوم فى «الكذاب» الذى يطرح إحدى أخطر مشكلاتنا الاجتماعية الآن.. وهى انحراف بعض إدارى القطاع العام بالمرافق التي يديرونها عن الوظيفة الحقيقية لهذه المرافق كأدوات للإنتاج من أجل الجماهير الفقيرة.. وتحويلها إلى أنوات استغلال لهذه الجماهير والإمعان فى إفقارها من أجل مزيد من الثروات المنهوية لهذه القطاعات المحدودة المتسلطة على قمة الإدارة.. بحيث لا تصبح المسألة مجرد انحراف فى هذا المصنع أو ذاك.. بل تكتسب خطورتها الحقيقية ضمن عمليات التخريب المتعمدة لفكرة القطاع العام نفسه ويهدف ضرب وتزييف التجربة الاشتراكية أساساً.. وهو ما حدث بالضبط فى كل التطبيقات الاشتراكية فى بلدنا فى العقبة الأخيرة والتي فرغت الاشتراكية من محتواها ومن شكلها معاً.. ولست أدرى إذا كان صلاح أبو سيف يقصد ذلك فى فيلمه أم لا فليست أملك أن أتحدث باسمه.. ولكن تصعيد الحالة التي قدمها فى «الكذاب» - وهى انحراف مدير أحد مصانع النسيج (جميل راتب) وتسليمه للإنتاج الشعبى الرخيص لمصنعه إلى كبار تجار القطاع الرخيص لتحويله إلى أقمشة غالية الثمن تستأثر بها الطبقات القادرة - لابد أن يصل بنا التصعيد السياسى لهذه الحالة أو الواقعة الإجرامية إلى نتيجة منطقية واضحة: هى أن الاشتراكية لا يمكن أن يطبقها مديرون

وتكنوقراطيون بورجوازيون.. وإن هذا بالتحديد هو ما ضرب تجربة القطاع العام وليست فكرة القطاع العام في ذاتها.. فإذا أضفنا إلى ذلك ما أشار إليه الفيلم بوضوح من تجريب الإدارة الفاسدة لأخلاقيات الطبقة العاملة نفسها.. وتحويل العمال - بالضغط المعيشي أو الإغراء بالمناصب - إلى أنوات للتستمر على الجرائم التي توجه لهم أساساً باعتبار انتمائهم للطبقات الكالحة التي يقع عليها الاستغلال في النهاية.. أدركنا أن فيلم «الكذاب» - سواء أدرك صانعوه ذلك أو لم يدركوه - يطرح قضية سياسية خطيرة في المقام الأول.. ويطرحها بجرأة ووعي أيضاً..

● إن الموضوع الأساسي لهذا الفيلم في تقديري الخاص هو أزمة العاملين (حمدي أحمد ومدحت مرسى) وأحدهما عامل والآخر أمين مخزن بالتحديد.. أمام المؤامرات المخبوكة لمدير المصنع الذي ورطهما بخبرته المخيفة في جريمته الشخصية.. وخطورة الأمر أن الاثنين يمثلان العمال في مجلس إدارة المصنع.. أى أنهما لابد أن يكونا من العناصر القيادية للعمال وإلا لما تم انتخابهما لعضوية المجلس.. وهكذا يمكن تخريب حقوق العمال النقابية والديمقراطية.. ويمكن عزل قيادات عمال المصنع عن قاعدتها كما حدث بالفعل في الفيلم.. وإن كانت أحد عناصر الوعي في السيناريو أنه لم يرجع انحراف العاملين عن دورهما القيادي إلى فسادهما الشخصى.. وإنما أكد بوضوح تعرضهما لضغوط معيشية ومهنية عديدة لابد أن تؤدي بهما إلى الجبن وفقدان القدرة على المبادرة.. لا سيما أنهما يملكان كل أسباب ضعفهما وخوانتهما الداخلي من البداية بحيث يمكن ضربهما بسهولة.. فإذا استطاع مدير المصنع بوسائله الخاصة أن يسرق الشريط الذي صرحا فيه بكل شيء للصحفي.. يكملان هما المؤامرة بإنكار أقوالهما.. ولكن لأنهما ليسا عنصرين فاسدين بالطبيعة فإن أزمتهما النفسية تتضح من أول الفيلم.. خصوصاً لدى العامل (حمدي أحمد) الذي يكتسب نقاء الطبقة العاملة وإحساسها الفطري بالخاطيء والصحيح.. ولذلك فإن تمزقه يبدو أكبر ورغبته في تفجير الحقيقة ومحاولته لكشفه زملائه العمال لا تتوقف رغم ازدرائهم له.. بينما يبدو أمين المخزن (مدحت مرسى) أقل تمزقاً بل وأكثر ميلاً للاستمرار في المؤامرة من أجل حماية نفسه فقط إلى حد التورط في محاولة قتل الصحفي.. لأن أمين المخزن موظف وليس عاملاً.. فهو يحمل أخلاقيات «الافتدى» وجبنه وأنانيته ورغبته في حماية «مكاسبه» الشخصية المظهرية كواحد من قاع الإدارة على أى حال..

● وفي مواجهة الانحراف تقف الصحافة حسب «الكليشه» الشائع.. ونجد أنفسنا مرة أخرى أمام هذا الصحفي المثالي الذي يتصدى لكل صور الفساد من تهريب الأقمشة إلى الأفلام الرديئة.. وهى شخصية نمطية مرسومة فقط في أفلامنا.. فليس هناك هذا الصحفي الذي «يحترف» الثورة علي الفساد بلا هوادة والذي لا يلين ولا يخطئ أبداً..

وفي حالة وجوده فهو لا يمكن أن يكون كاتب تحقيقات مثيرة عن انحرافات المصانع وناقداً سينمائياً في الوقت نفسه.. وهذا ما كان يجب أن يدركه كاتب السيناريو صالح مرسى وهو

صحفى أساساً.. ولكنه أراد بمشهد الجدل العنيف بين الصحفى و«مخرج الروائع» أن يضيف بعداً نقدياً جديداً لفيلمه حين يقضح الدور الذى تلعبه السينما التجارية الرديئة فى تخدير الناس والهائهم عن واقعهم.. فهناك ربط لاشك فيه بين سيادة قيم السينما المنحطة.. وسيادة قيم الإنحراف والسرقة والفساد فى المصنع فى ظرف موضوعى واحد.. فالعيلتان - فى السينما وفى المصنع - هما نوع واحد من سرقة الجماهير وخداعها وإن اختلفت الأدوات.. بل إن مشهداً حوارياً لاحقاً يشترك فيه سيد زيان وفايز حلاوة يشير بعد ذلك بوضوح إلى العلاقة بين الخمر والحشيش والأفلام الرديئة كتلاتة أنواع من المخدرات التي يهرب إليها الناس من واقعهم.. وقد لا يكون هذا الكلام اكتشافاً.. وقد يكون من السهل أن يكتبه النقاد كل يوم على الورق.. ولكن قيمته الجريئة هنا أنه يجئ هذه المرة من السينما المصرية نفسها.. أى أن نقد السينما وقضح وتثقيفها التخديرية يجئ من داخلها.. ومن خلال نجوم تصل كلماتهم بالفعل إلى الجماهير البسيطة - التي هى جماهير السينما الرديئة نفسها - بأفضل وأبسط مما تصلهم كل كلمات النقاد التي لا يقرأونها أصلاً.. وهذه إضافة جديدة لاشك فيها لصالح صلاح أبو سيف..

● وإذا تفاوضنا عن شخصية الصحفى الشريف (محمود ياسين) النمطية والمبالغ فى مثاليتها.. فلإننا نجد أنفسنا أمام شخصية من الواقع الصحفى بالفعل هى شخصية رئيس التحرير (سعيد عبد الغنى).. فنكتشف أولاً العلاقة الوثيقة بينه وبين مدير المصنع كزملاء دراسة.. وأن الاثنين يربطهما فى الواقع انتماء طبقي واحد.. ولهذا فسرعان ما يخضع رئيس التحرير لرغبات أو تهديدات صديقه القديم.. وحتى عندما يعود رئيس التحرير ويقرر تقجير قضية المصنع من جديد ويرفض نشر تكتيب المدير ويطلب نشر الحلقة الرابعة.. فإنه لا يفعل ذلك إلا بدافع من الدفاع الشخصى عندما يعلم أن المدير رفع قضية على الجريدة.. وربما أيضاً بدافع من البحث عن مادة للإثارة الصحفية.. وهذا تحليل صحيح لواقع القضايا الصحفية المثيرة التي تنتقد بها بعض الصحف أوجه الخلل هنا أو هناك.. لا بدافع من إرادة التغيير فى الواقع بل لجرد الإثارة المظهرية فى الغالب..

● ولكن بدلا من أن يقيم السيناريو بناءه الرئيسى على هذه القضية - الإنحراف فى المصنع وأزمة العاملين وموقف الصحفى - فإنه يقلب الموازين ليجعل من هذا الخطيب الجيد شيناً باهتاً فى خلفية الحدث الفرعى الذى لا يلبث أن يدفعه إلى المقدمة ليختل البناء كله.. ولو أن الفيلم ركز على موضوعه الحقيقي وعمقه لكان فيلماً سياسياً جيداً بكل المقاييس.. ولكن الذى حدث أنه قلب الموازين كلها ليندفع بقصة الصحفى الذى تنكر فى زى قهوجى إلى المقدمة.. ليس فقط لتحل معظم مساحة الفيلم وإنما لتدفع أيضاً بقضية الإنحراف فى المصنع إلى هامش الأحداث.. إننا بعد الثلث الأول الجيد والشديد الحبكة سرعان ما نضيع مع الصحفى فى الحى الشعبى.. لتستهلكنا بعد ذلك كل المؤثرات والمشهيات التقليدية التي لابد أن يغرى بها الحى الشعبى كما

تقدمه السينما المصرية: القهوجى والعجلاى وبائعة البلبلة الحسناء والمخبز والأبله..

إن رغبة الفيلم فى توظيف كل شىء من أجل النجم.. دفعت العمل كله فى اتجاه خاطئ.. هو تقديم محمود ياسين مرة فى دور قهوجى.. ولاشك أن هذا ما كان يسيطر على صانعى الفيلم وهم يركزون كل جهدهم فى تقديم هذا «الاكتشاف».. أن يلبس محمود ياسين جلباباً وطاقيّة ويحمل صينية قهوة ويرطن بلغة «المطمن».. لقد وضع الفيلم رصيده كله فى هذه اللعبة الجديدة مع أنه كان يملك غيرها رصييداً أفضل..

● ومع ذلك فليس مفهوماً بالضبط لماذا قرر الصحفي فجأة أن يتحول إلى قهوجى بعد استقالته من الجريدة.. قد يقال إنه أراد أن يتنكر فى شخصيته الجديدة ليصل إلى الحقيقة من العالمين اللذين خذلاه وأنكرا أقوالهما.. ولكن السيناريو لم يستطع أن يقتنع بشىء واحد فى هذه القصة المفتعلة.. فقد رأينا الصحفي يسير مع زميله (سمير غانم) ليصل بالصدفة إلى الحى الشعبى ويتذكر أنه التقى بالعامل هنا لأول مرة.. وهى مسألة خاطئة صحفياً.. لأن من الطبيعى أن يلتقى الصحفي به لأول مرة فى المصنع الذى أجرى تحقيقه فيه.. وحتى حين جلس الصحفي على المقهى فقد افتعل السيناريو موقفاً لا معقولاً يبرر به تحول الصحفي إلى قهوجى.. فصاحب المقهى بالصدفة لا يجد عاملاً فيعرض على الصحفي العمل فيوافق على الفور.. ويأسلوب يقلب عليه الطابع الكوميدي المبالغ فيه وعلى حساب أى منطق عاقل..

ورغم أن شخصية القهوجى كما يلعبها محمود ياسين لا يمكن أن تقنع أحداً.. بل تظل شخصية سينمائية مصنوعة ومتكلفة مائة فى المائة سواء فى ملامحها الشكلية أو السلوكية.. خصوصاً مع مبالغة المؤلف فى إسباغ الطابع «البلدى» عليه إلى حد وضع عبارات حوار غريبة وطنانة على لسانه يكاد يتحول بها إلى «مداح» أو شاعر على رتبة بصوغ كلمات منحوتة بعناية وعبارات مركبة ينطلق بها «كما كينة كلام» لا تتوقف عن العمل ولا بد أن تثير دهشة الجميع بدلاً من أن تتطلى عليهم كما هو المفروض فى صحفى يتنكر ليصل إلى حقيقة ما.. إن القهوجى بدلاً من ذلك - وبالحوار الذى كتب له والسلوك الأوهج والأداء المبالغ فيه لمحمود ياسين - يكاد يصبح فى أهل الحى: أننا رجل مريب جئت هنا لسبب غامض.. فاحذروني! وقد يكون هذا هو التبرير الوحيد لأن يتفرغ المخبز للملاحقة لاحظ أولاً أن هذا المخبز مقيم دائماً بجانب بائنة الطوى التى يحبها وكأنه لا يمارس عمله أبداً - فليس هناك سبب مقنع آخر لكى يشك فيه المخبز ويتفرغ له بهذا الشكل إلى حد إبلاغ الضابط بأخباره أولاً بقول.. والغريب بعد ذلك أن يقبض عليه بالفعل للشك فى كونه محتالاً خطيراً.. وبعد دخوله حجرة الضابط يخرج منها ببساطة شديدة نون أن يفسر لنا السيناريو هذا اللغز.. فكيف لم يكتشف البوليس شخصيته الحقيقية؟ وهل أفرج عنه الضابط باعتباره محمود الصحفي أم إبراهيم القهوجى؟

ولكن يعود التساؤل الرئيسى الأهم: لماذا تنكر الصحفي فى زى قهوجى؟ إننا لم نره يصنع

شيئاً لمتابعة تحقيق موضوع العاملين إلا بمجرد الدوران حولهما باستمرار واختلاق بعض الحجج لحمل ابن أحدهما مثلاً إلى منزل أبيه.. فكيف كان يمكن أن يصل إلى شيء بمجرد العمل في القهى والاستغراق في كل العلاقات الجانبية الأخرى في الحى الشعبى وأهمها علاقته ببيانة الحلوى (شويكار) التى تنبى بملابسها المكشوفة وزينتها الفاقعة غريبة تماماً على مثل هذا الحى والى كان واضحاً أن شخصيتها محشورة حشراً لأسباب تجارية.. فضلاً عن أن علاقة الصحفى بها كانت وظلت علاقة غامضة.. فهل أحبها بالفعل أم كان يستخدمها فقط كجزء من خطته..؟ إن كل ما حدث يؤكد أنه أحبها.. فماذا كان موقفه إن من خطيبته طالبة الطب (ميرفت أمين) التى رأيناه في البداية غارقاً فى حبها إلى حد تقبيلها عشر قبيلات فى مشهد واحد؟ كيف ألغاه من حياته مرة واحدة رغم ملاحظتها الدائمة له.. ورغم أن الصدفة العبقريّة شاعت لها أن تسكن فوق نفس القهوة التى يعمل بها.. وبنو أن يعرف هو من قبل أين تسكن حبيبته: فى السيدة أم فى الزمالك؟ وبنو أن يكشف الفيلم عن سبب واحد يدفع طالبة محبة مثقفة كهذه للكذب على حبيبها الصحفى والزعم بأنها تسكن فى الزمالك.. مع أن تكوين شخصية الصحفى نفسه لا توحى برفضه لفتاة تسكن فى السيدة.. إن بناء شخصية ميرفت أمين فى السيناريو جعلها أضعف شخصيات الفيلم على الإطلاق وأكثرها تسليحاً.. مثلها مثل معظم الشخصيات الثانوية الأخرى - وخصوصاً فى الحى الشعبى - التى كان واضحاً أن المقصود بها مجرد تحقيق النجاح التجارى.. وهو نفس المقصود برسم شخصية الصحفى سمير غانم بشكل يجعله بهولانا أكثر منه صحفياً ويهدف الإضحاك الذى حققه بنجاح كبير بالفعل.. وكلها أهداف مشروعة على أى حال فى ظروف السينما المصرية الحالية ومادامت لم تخل بأفكار الفيلم الأساسية ولم تصل إلى حد الابتذال وإن كانت وصلت إلى حد الافتعال!

أما الشخصية الجيدة التى لم توظف توظيفاً إيجابياً فهي شخصية الأبله التى لعبها على الشريف باقتدار كبير يؤكد امتياز هذا الممثل الموهوب.. ولكن يبدو أن المخرج وكتّاب السيناريو لم يعرفا كيف يستخدمانها استخداماً أكثر إيجابية وعمقاً بحيث كانت تظهر وتختفى على هامش الأحداث وبلا منطق درامى محدد..

وبينما تلعب مديحة كامل أفضل أنوارها على الإطلاق فإن السيناريو بعد أن يمهّد لها جيداً فى ثلثه الأول يتجاهلها تماماً بعد ذلك مع هربه بالموضوع كله إلى الحى الشعبى ومغامرات الصحفى الذى تحول إلى قهوجى.. مع أنه كان يمكن من خلالها تطوير خط عالم السينما التجارية وجعله موازياً لخطوط الفيلم الأخرى بتحقيق مزيد من التوازن فى بناء السيناريو الذى عاد فتذكرها فى نهاية الفيلم لتلعب دور رجل البوليس الذى يطارد سائق سيارة المدير الذى قتل أمين المخزن فى مشهد أراد الفيلم به تحقيق عنصر الإثارة البوليسية متأثراً ببعض الأفلام السياسية التى عرضت فى السنوات الأخيرة والتى استخدمت تكنيك الفيلم البوليسى ل طرح

موضوعاتها السياسية.. والقياس مع الفارق بالطبع..

يحقق صلاح أبو سيف خطوة أفضل بكثير مما انتهى إليه في «فجر الإسلام» و«حمام الملاطيلي» وعلى كل المستويات.. إنه يعود في كثير من مواضع «الكداب» إلى صلاح أبو سيف القديم من حيث طرحه لموضوعه الأساسي كما أوضحت وبصياغة سينمائية أفضل بالتأكيد من الصياغة التي قدمها في أفلام لم تكن تنقصها الأفكار الجيدة مثل «القضية ٦٨» و«حمام الملاطيلي».. وهو يبدو في «الكداب» متمكناً من جديد من أنواته السينمائية.. وفي الثلث الأول من الفيلم يشدنا تماماً بأسلوبه المتدقق وسلاسته في تقديم الموضوع مسيطراً تماماً على حركة الكاميرا والممثل.. ولكن شيئاً غريباً يحدث مع صلاح أبو سيف هذه المرة.. فهو حين ينتقل إلى الحى الشعبى يفاجئنا بعدم سيطرته على أنواته.. وهو الذى بنى مجده الحقيقى على تقديم الحارة المصرية فى أفضل أفلامه.. وفى تصورى أن عدم منطقية كثير مما حدث فى حارة «الكداب» هو الذى انعكس بالضرورة على أسلوب صلاح أبو سيف فى تقديمه سينمائياً.. ولعل السبب أيضاً هو هذا الديكور الردىء للحارة المفتعلة بحيث تصبح الحركة فيها دائرية مغلقة لا تسمح بالانطلاق الطبيعى المقنع.. فكل شىء يواجه كل شىء.. وضقة الحبيبة فوق القهوة.. بحيث يفقد الديكور نبض الواقع ويفيد حركة المخرج والكاميرا معاً..

لقد انطلق «الكداب» من الحقيقة.. وهى قيمة أصبحت مفقودة الآن فى السينما المصرية.. وهذا ما يجعله فيلماً جيداً ومطلوباً فى هذه الظروف رغم هذه التحفظات.. وإذا كان الفيلم قد أضاف إلى الحقيقة بعض التوابل من أجل أن يراه الناس الذين تحاصروهم سينما التخدير.. فإن عذره أن أحداً لا يريد بالطبع أن يصرخ فى البرية!

«على ورق سلوفان».. أو عودة المخرج!

عندما ظهر حسين كمال فى الحياة الفنية منذ أكثر من عشر سنوات كان اكتشافاً حقيقياً استطاع أن يفرض نفسه وأسلوبه من خلال أعماله التلفزيونية والسينمائية التى أكد بها سيطرته الكاملة على أدواته الفنية واستيعابه للأشكال السينمائية المتقدمة التى تقدمها السينما العالمية كل يوم.. وأكد حسين كمال ووضوح شديد إنه يملك حساً سينمائياً – بصرياً وتشكيلياً – راقياً.. وأنه يستطيع أن يقدم السينما كسينما.. وسيلة تعبير جمالية خصبة لها لغتها الخاصة التى يمكن أن توصل المعانى من خلال الكاميرا وشريط الصوت.. وليست هذه السينما الإنشائية البليدة التى تصبح فيها الكاميرا مجرد وسيلة تحكى حكاية يمكن سماعها بالراديو أو قراءتها فى كتاب..

ومنذ فيلمه الأول «المستحيل» استطاع حسين كمال أن يميز نفسه وسط مدارس السينما المصرية التقليدية كفنّان سينما حقيقى يملك أسلوبه الخاص ورويته الشكلية المتقدمة.. بل أنه حتى على مستوى الرؤية الموضوعية أيضاً استطاع أن يقدم عملين جيدين على كل المستويات هما «البوسطجى» و«شئ من الخوف».. ثم حدث تحول ما فى مسار حسين كمال السينمائى يفسره هو بأنه صدم صدمة عمره حينما شاهد بعض هذه الأفلام وسط الجمهور فاكتشف الهوة الفاجعة بين فنّان السينما الجاد وبين الجمهور.. وهى مأساة حقيقية لا يمكن لأحد أن ينكرها كما لا يمكن لأحد أن يلقى مسئوليتها على المخرجين وحدهم.. فليس هناك مخرج فى العالم يستطيع أن يطور جمهوره.. كما لا يمكن لأى مخرج أن يحارب طواحين الهواء من أجل أن يصنع فنّاً.. فالفن لا يصنع فى فارغ..

ولكن لا يمكن أيضاً أن يوافق أحد على أن يكون رد فعل حسين كمال إزاء هذه المحنة التى يقول إنه واجهها.. هو أن يصنع «أبى فوق الشجرة» الذى أكد به بالفعل أن «الجمهور عاوز كده».. فقد كان عليه أن يقاوم – رغم صعوبة هذه الكلمات التى من السهل كتابتها على الورق.. لأن هناك مخرجين جيدين آخرين واجهوا نفس المحنة ولم يصنعوا «أبى فوق الشجرة».. ولكن من المؤكد أن حسين كمال توقف بعد «شئ من الخوف».. لم يتوقف بالطبع عن العمل.. بل لعله على العكس غرق فى فرص عمل بلا نهاية.. ولكن ما هى القيمة الحقيقية لكل الأفلام التى أخرجهما بعد

هذا الفيلم حتى تلك القصص الجيدة لكبار الكتاب؟.

لقد كنت أعترض على أفلام حسين كمال من هذا المنطلق.. وهو الإيمان بأنه مخرج جيد.. بل وواحد من أفضل مخرجينا إبداعا للغة السينما.. وأنه قادر بالتاكيد على أن يصنع أشياء مختلفة تماماً عما يصنعه بالفعل في غمرة انشغاله بالخروج من فيلم إلى فيلم.. ومقاييس النقد بلاشك تصبح أكثر قسوة مع المخرج الموهوب لأن السينما المصرية تنتظر منه الكثير.. وهذا ما لم يستطع حسين كمال أن يفهمه حتى أصبح يكرهني شخصياً كراهية عمياء لكثرة ما رفضت أفلامه.. دون أن أفقد اللحظة اعتقادي بأنه مخرج جيد..

ومن هنا فاستطيع أن أخفي سعادتي الحقيقية بفيلم «على ورق سيلوفان» الذي طمأنني إلى أنني كنت على حق.. وإن هذا المخرج موهوب بالفعل.. وأنه قادر بالتاكيد على أن «يعود».. وأن كانت احتمالات استمراره في علم الغيب.. وفي علم السينما التجارية بالطبع..

● السيناريو: تقوم قصة يوسف إدريس متوسطة الطول على نسج شديد الرفافة لمشاعر امرأة محبة ومخلصة لزوجها الطبيب الكبير الناجح الذي يوفر لها كل شيء إلا الوقت والحب واللحظات الدافئة التي تبحث عنها كل زوجة ولا يمكن أن يعوضها شيء عنها.. فالزوج مشغول باستمرار والزوجة تسقط في الملل والفراغ واللحظات الميتة مع شلة من الأصدقاء السخفاء.. وفي هذا الصقيع العاطفي والجسدي المخيف يكون سقوط المرأة أسهل من سقوط دبوس على الأرض دون أن يصنع رنباً.. وتقاوم الزوجة بالفعل سقوطها الحتمي مع شاب يمثل لها كل ما تقفده في زوجها الذي يبدو آلة عمل حديدية لا تحب ولا تكره ولا تنفعل ولا تطلب شيئاً ولا تعطي إلا بحساب.. ولكن الاكتشاف العظيم يحدث للزوجة بالصدفة في لحظة السقوط عندما تزور زوجها في المستشفى وتراقبه عن بعد وهو يجري إحدى العمليات.. إنها تراه هناك على حقيقته التي لم تدرها أبداً.. صانعاً عظيماً للحياة ورجلاً حقيقياً قوياً يكمن الحب والسحر نفسه في عينيه النافذتين وأصابعه الماهرة عندما يتحول إلى إله صغير يصارع الموت ويقهره ويمنع وقته وحبه لشيء أكبر: للناس.. وأمام اكتشافها المذهل هذا تدرك الزوجة قيمة الكنز الذي كادت أن تفلته من يديها من أجل لحظات حب مزوقة.. استطاعت كوثر هيكل أن تحول هذا النسج المرفف إلى بناء سينمائي جيد رغم الصعوبة الكبيرة في خلق مادة بصرية وسمعية من عمل أدبي قائم على اللحظات الشعورية الرقيقة كورق السيلوفان.. وبلا حدث يشد المتفرج ويطور العمل كله على وجه التقريب.. واستطاع السيناريو أن يقدم معادلاً سينمائياً لهذه اللحظات الداخلية الخافتة.. وكان الحوار نكياً مركزاً كافياً فقط للتعبير عن اللحظة الشعورية في عمل تكمن معظم قيمته في لحظات الصمت.. ولكن مشاهد لقاءات الزوجة مع شلة الأصدقاء كان يسودها الارتباك والبرود والافتعال.. ولست أدري هل كان هذا مقصوداً من كاتبة السيناريو والمخرج.. ولكن الخطأ القاتل في السيناريو هو استخدامه للمونولوج الداخلي في مشهد النهاية عندما بدأنا نسمع أفكار

الزوجة وهي ترقب زوجها يجرى العملية وكأنها تقدم لنا مذكرة تفسيرية عما تحس به الآن وما تنوى أن تفعله.. مع أن الموقف كان واضحاً جداً بما يكفى.. وأى متفرج - أياً كان مستوى ذكائه - كان يترك على الفور أن الزوجة ستعود لزوجها.. ولم يكن هناك أى مبرر لأن نسمع الزوجة تعتذر لحبيبها مقدماً على أنها ستهجره ولا لهذه «الفلاشات» التي تنكثرت بها لحظاتها معه.. لقد أدخل هذا المونولوج الداخلي بأسلوب الفيلم كله.. لأنه جاء مفاجئاً أولاً طالما أن الفيلم لم يستخدمه من قبل في مواقف كانت تبرر استخدامه ولكنه استطاع أن يستغنى عنه بالتعبير الجيد بالصورة.. ولأنه ثانياً يكشف عن عجز السيناريو عن تقديم النهاية بدون هذه المذكرة التفسيرية التي كان حسين كمال بالتأكيد قادراً على تقديم نهايتها بدونها وبمجرد استخدامه الذكى للصورة..

● الإخراج: يقدم حسين كمال فيلمه يفهم كامل لدقائق اللحظات الشعرية التي يتعامل معها.. وبأسلوب شديد النعومة والشاعرية يقترب فيه إلى حد كبير من المدرسة الفرنسية.. إن الحس الراقى يشيع في العمل كله.. والقدرة على توظيف كل مكونات الصورة السينمائية من تكوينات جمالية وأحجام للقطات يقلب عليها اللقطة الكبيرة (الكولز) التي تقترب أكثر من الإنفعال الداخلى.. ثم الاستخدام الجيد لحركة الكاميرا والممثل في علاقات حية مع الديكور.. كل هذا يكشف عن قدرة حسين كمال على أن يصنع سينما راقية ترتبط تماماً بالموضوع الذي تقدمه.. وهي سينما تدهشنا طالما أن حسين كمال قادر على تقديمها.. فلماذا يتنازل عنها إذن؟

● المونتاج: تحافظ رشيدة عبد السلام على الإيقاع الهادئ الذي يتناسب مع فيلم كهذا.. ولكن نعومة الموضوع لا تعنى بالضرورة بطء الإيقاع.. وفي أجزاء كثيرة في منتصف الفيلم هبط الإيقاع إلى حد الملل والتكرار الذي كان يمكن تلفيه بمزيد من التركيز وشدة الإيقاع..

● التصوير: يحقق عبد المنعم بهنسى أفضل مستوياته حتى الآن وإن كان من الظلم تقييم عمله من خلال النسخة المعروضة حالياً التي لا يبدو أنه قد تم تصحيحها في العمل لضبط مستويات الضوء فيها بحيث جاءت بعض اللقطات فاتحة تماماً بسبب التعريض الزائد.. وهو ما يتحمل مسؤوليته مدير التصوير أيضاً الذي ضاعت منه بعض اللقطات الفارقة في الضوء بسبب عدم التحكم في فتحة العدسة أو استخدام الفلتر..

● الديكور: يقدم نهاد بهجت عالماً من الثراء اللوني والجمالي في شقة الزوجة بالتحديد يرتفع به بنوع ومستوى الديكور في الفيلم المصرى الذي تجسد منذ خمسين سنة عند نفس الصالة التي يصعد منها سلم دائرى في اليمين والشمال.. وحيث يتم تصوير ٢٧ فيلماً في كل ديكور قبل هدمه وسواء كانت القصة تجرى في الريف أو المدينة أو وادى النطرون.. ومحاولات نهاد بهجت المستمرة.. تحول الديكور إلى شيء «مثقّف».. بحيث يصبح ممكناً توظيف جمالياته كعنصر من عناصر التعبير السينمائي.. وقد كنا نعيب عليه باستمرار أن نوق ديكوراته يبدو أحياناً أرقى من مستوى الناس أبطال الأفلام.. ولكنه في هذا الفيلم يجد مبرراً من ظروف الشخصية نفسها

ليصنع هذا العالم البصرى الجميل.. ويساعده المخرج حين يجيد - وهي مسألة نادرة - توظيف الديكور والإكسسوار توظيفاً سينمائياً كما حدث في الاستخدام الذكى للساعات المعلقة على الحوائط واللوحات القنان وجدى حبشى.

● الموسيقى: لعلها أول مرة تذكرنا موسيقى فيلم مصرى بالاستخدام الذكى للموسيقى فى الأفلام العالمية.. إن هانى مهنى يتفوق فى صياغة موسيقاه الجميلة بحيث تصبح جزءاً حيوياً من بناء الفيلم.. وهو لا يصحب ولا يثرثر كثيراً وإنما يطور «تيمات» البسيطة تطويراً سينمائياً بديعاً بالفعل..

● التمثيل: مرة أخرى تؤكد نادية لطفى أنها ممثلة نادرة تملك منجماً من العواطف والإنفعالات هو وجهها المدهش.. ومثلما فعلت فى المشهد الواحد الذى عبرت فيه بعينيها فى «المومياء» فإنها تصل إلى قمته فى هذا الفيلم فى المشاهد الصامتة التى تصبح فيها فى مواجهة الكاميرا وحدها فى لقطة كبيرة.. ويصبح على الممثل أن يملك وسيلته الخلاقة فى توصيل كل شىء إلى المتفرج بمجرد قدرته على التعبير.. إن على هذه الممثلة العظيمة أن تحرص على هذا المستوى أياً كانت إغرامات «بديعة».. أما الدور الرائع الثانى فهو دور أحمد مظهر الذى يحقق أفضل أداء له على الإطلاق ويجسد شخصية الطبيب المشغول بعمله عن زوجته باقتدار كامل.. ونجح محمود ياسين فى شخصية جديدة عليه تماماً.. استطاع بها حسين كمال أن يخرج من إطار شخصياته المكررة وأن يستخرج وجوهاً أخرى للتعبير من هذا الممثل الموهوب..!

الحب.. تحت الهزيمة!

فى رواية نجيب محفوظ «حب تحت المطر» مثل كل رواياته الأخرى.. إمكانية هائلة لصنع فيلم رائع عن مصر.. مصر الحقيقية التى يضع هذا الكاتب العظيم يده بحساسية فائقة على نبضها.. وليست مصر الوهمية اللامية التى تقدمها أفلامنا عادة..

وفى هذه الرواية تشريح جريء وشديد المرارة للزمنة الطاحنة التى مرقتنا جميعا فى السنوات السود بعد هزيمة ٦٧.. حينما تصورنا أن العالم قد انتهى.. وأن كل شىء قد انهار.. وأنا فقدنا كل شىء.. ليس فقط مزيدا من الأرض.. وإنما أنفسنا أولا وأخطر من أى شىء..

لقد كان طبيعيا أن تكون للهزيمة العسكرية انعكاسات اجتماعية رهيبة.. حيث أن هزيمة ٦٧ نفسها لم تكن إلا نتيجة لطروف اجتماعية شديدة الفساد والتخلف.. فالحروب لا تدور فى فراغ.. والتركيبية الليكثاتورية للمجتمع قبل ٦٧ لم يكن ممكنا إلا أن تؤدى إلى هزيمة بهذا الحجم..

ولم يكن الناس قبل ٦٧ ويعدها.. منفصلين عما يحدث.. ولم يكن ممكنا أن تفرغهم من أشرف وأنقى ما فى الإنسان المصرى ثم تطالبهم بعد ذلك بأن ينتصروا.. وكان طبيعيا بعد حدوث الكارثة أن تزداد الأزمة عنفا.. أزمة على كل المستويات.. فقد الناس فيها إيمانهم بكل شىء.. وكان ضروريا أن تتكثف الأزمة الاقتصادية مع الانكسار السياسى والعسكرى لتؤدى إلى خواء روحى مخيف سقطت معه كل القيم.. وأصبحت المسألة بالنسبة للبعض مسألة مجرد النضال من أجل البقاء.. بينما تحولت عند البعض الآخر إلى مزيد من الصعود على حساب موت الجميع ويؤسهم..

وهذه الفترة المخيفة فى تاريخ مصر القريب - فترة ما بعد ٦٧ - هى ما تجسده رواية نجيب محفوظ من خلال نماذج من الشباب الجامعى عاشوا المأساة حتى النخاع ودفعوا ثمنها بالكامل دون أن يكونوا صانعيها.. فنحن أمام ثلاث فتيات تخرجن فى الجامعة ليبحثن عن حلم الحب والبيت والعمل.. ليجدن أن كل هذا لا يساوى ثمن «بلوزة» من الشواربى.. بينما كل الأبواب مفتوحة إلى هذه الشقة أو تلك.. حياة قنديل تكتشف فى بيت المصور السينمائى عادل أدهم عالما فسيحا من اللذة مقابل الفلوس التى لاتجدها بالتكيد فى بيت أبيها لفقر جرسون المقهى.. بينما أخوها محمود قابيل يقضى أجمل أيام حياته فى الخنادق فى انتظار معركة تطغى الأشياء قيمة..

وماجدة الخطيب تخوض معركتها الخاصة كل يوم مع خطيبها القاضى الشاب حمدي أحمد الذى ما زال يحمل بقية من قيم قديمة لم يجرفها بعد غبار الهزيمة الأسود.. وأخوها الطبيب الشاب محمد وفيق يصدق أن هذا المناخ يمكن أن يسمح له بأن يصنع شيئاً لبلاده ولكنهم يلقون ببحثه عن البلهارسيا فى سلة المهملات فيكون البديل الوحيد أمامه هو أن ينقلب إلى النقيض.. فيقرر الهجرة إلى أمريكا.. ومعنى جبر تقرر أن تبدأ صفحة جديدة نظيفة حين تقع فى حب المقاتل محمود قابيل شقيق صديقته حتى بعد أن فقد بصره فى معارك الاستنزاف.. الفتيات الثلاثة يعترفن إذن بأن الماضى الأسود الذى بعن فيه أنفسهن بثمن بلوذة ومصاريف الكتب وأجر التاكسى.. يجب أن يتوقف.. وأن اللعب والعمل والمستقبل هو شيء يستحق أن يناضل الإنسان من أجله لكي ينقذ ما تبقى له من كرامة.. ولكن قصص الحب تصطم بالهزيمة على المستوى الشخصى من نفس التركيبات الاجتماعية التى صنعت هزيمة بلد كامل.

وهنا تنتشعب الخيوط العديدة وتفقد الأحداث منطقها .. إن السينما تعرض الواقع الحقيقى فجأة حين يكتشف أحمد رمزى المخرج الشهير خطيب حياة قنديل المدرس الشاب عبد المجمع كامل فيحوله بقدرة قادر إلى نجم لامع تقع فى حبه النجمة اللامعة الأخرى ميرفت أمين فيفسخ خطوبته لحبيبته القديمة ويتزوج النجمة.. وتتحول الأحداث التى كانت منطقية تماماً ونابعة من حياتنا اليومية إلى تركيبة ميلو درامية يلقى فيها المخرج الفيور صلاح نظمي عشيق ميرفت. ماء النار على وجه النجم الشاب.. وتمنع حياة قنديل خطيبته السابقة جسدها لأول رجل يقابلها وتحمل جنيناً تحاول التخلص منه فتلجأ لسميرة محسن المرأة الشاذة صاحبة «البوتيك» فى الشواربى والتى تحاول إقامة علاقة معها.. وحينما ترفض فإنها تطردها فى مشهد مقتل لتكشف سرها لخطيبها النجم المشوه.. وفى نفس الوقت تكون الميولوراما قد وصلت إلى ذروتها حينما يقتل محمد وفيق المخرج زمئر النساء أحمد رمزى ل مجرد أنه حاول إغواء أخته ماجدة الخطيب.. وبدلاً من أن يذهب إلى أمريكا يدخل السجن.. بينما يكون القاضى الشاب حمدي أحمد الذى رفض «تحرر» خطيبته.. قد ألقى بنفسه فجأة فى أحضان راقصة وقرر أن يتزوجها ما دامت كل النساء محكوماً عليهن بالسقوط.

وهكذا بعد أن يكون السيناريو قد قدم فى نصف الفيلم خطوطاً محكمة ومنطقية وواقعية تماماً فإنه يزحم نفسه بعديد من الشخصيات والأحداث المتشابكة لأنه أراد أن يقول كل الأشياء بضرية واحدة كان لابد معها أن يفقد التركيز ويلجأ إلى «ميلودراما الكوارث» التى أفسدت المادة الخصبة التى كانت كافية لصنع فيلم جيد.. وعندما تنهال الخيوط العديدة وتتعدد الدنيا كلها يحس الفيلم بأنه وقع فى مأزق.. فلا يجد شيئاً ينهى به هذا الحشد المزحم إلا أن يلجأ للحيلة القديمة.. أن يكتب على الشاشة لافتة عن حرب أكتوبر يتصور أنها تحل كل شيء.. ونحس أنها حيلة بخيلة على السينما لأنها لا تنتهى الأحداث حلاً درامياً مقنعاً ومن واقع الأحداث نفسها..

فى الفلم عرض صادق وشديد الجرأة لنماذج من حالات التمزق المادى والأخلاقى والخواء الروحى والعاطفى المريع الذى عاشه شبابنا بعد ٦٧.. ولكن معالجة هذه النماذج فقدت الكثير من قيمتها حينما جئنا إلى الصدفة والميلودراما والوجوه المشوهة بماء النار والعيون التى فقدت النور.. ولم يكن هناك تأكيد على البؤس المادى الذى يمكن أن يدفع ثلاث فتيات جامعات للمتاجرة فى الجسد من أجل أشياء لم يكن واضحا أنهن فى هذه الحاجة الشديدة إليها.. فلا بيوت ولا مظهر ماجدة الخطيب ومنى جبر العائلى كان يدل على هذه الفاقة.. ولا بيت حياة قنديل بنت الجرسون نفسها كان يعكس أى احتياج.. ولا كان هناك أى مبرر درامى أو اجتماعى لهذا التركيز المبالغ فيه على دور السينما فى إفساد هؤلاء الشباب.. فليس العمل بالسينما بالتأكيد هو السبب فى أزمة الشباب بعد ٦٧.. ولا كان هناك مبرر أيضا للاستغراق فى قصة حب نجمة السينما ميرفت أمين الوجه الجديد ثم الإخلاص له حتى بعد تشويه وجهه الوسيم.. فطبيعة مثل هذه الشخصية تتنافى مع هذا الوفاء.. وبينما يلعب عماد حمدي دوراً من أهم شخصيات الفيلم تتجسد فيه أحلام الفتوة القديمة التى تبحث عن وسيلة لقهر إسرائيل.. فإن الفيلم لا يوظف هذه الشخصية الخصبة توظيفا جيدا ويفتعل موقفا مضحكا للسيدة العجوز التى تلجأ إليه لتذكره بأماجده أيام كان «فتوة السبتية» وتطلب منه أن يثأر لابنها المقاتل الذى استشهد فى خنادق القتال!

ولكن حسين كمال يقدم مرة أخرى مستوى من أحسن مستوياته كمخرج.. ويقدم مشاهد ممتازة مثل مشهد تمثيل فيلم عن المعركة من ممثلة لا تؤمن بأى معركة وهو المشهد الذى تؤديه ميرفت باقتدار كبير يجعله أفضل أنوارها فى السينما على الإطلاق.. ويرتفع التمثيل فى الفيلم عموما إلى أفضل مستوى بالنسبة لكل ممثليه وخصوصا أداء أحمد رمزى فى شخصيته الجديدة اللافتة للنظر.. وماجدة الخطيب.. وحمدي أحمد الذى يلبو كعادته ممثلا كبيرا فى أنوار صغيرة.. وتواصل حياة قنديل تأكيد موهبتها التى بدأتها بدورها الصغير فى «أين عقلى».. وبينما يثبت محمد وفيق أنه أحد الوجوه الشابة العديدة التى لا تعترف بها السينما لأسباب مجهولة.. فإن محمود قابيل يتقدم خطوة أكثر.. عبد المنعم كامل يبدأ بداية لا تجعلنا نرفضه تماما.. فنحن فى أمس الحاجة للخلاص من الوجوه المكررة.. المقررة وهذه ميزة أخرى لحسين كمال..!

«النداهة».. تفسير اقتصادى

قصة يوسف أدریس متوسطة الطول «النداهة» تعطى إمكانيات جيدة لصنع فيلم سينمائى.. ولكنها تسبب فى نفس الوقت مشكلة هامة لكاتب السيناريو.. هى عدم سماح مابتهيا بصنع نسيج فيلم روائى طويل بالمنطق السائد فى السينما المصرية.. رغم أن أية فكرة فى الدنيا رغم قصرها تصلح مادة لفيلم طويل لو توفر لها كاتب السيناريو الذى يستطيع أن يفهم روحها وأعماقها وينسج منها مادة خصبة يستخلص فيها كل معانيها وأبعادها التى يستطيع ربطها بالواقع الخصب المحيط بها والذى لا يمكن أن تكون له حدود.. ومع قدرة كاتب السيناريو أيضاً وأولاً على إعطاء المعادل السينمائى للفكرة المكتوبة..

وفى حالة «النداهة» مثلاً فقد كنت أتصور أن الفكرة الأصلية البسيطة التى أراد يوسف أدریس أن يقدمها هى أن هناك نداء قاهرأ يشد فتحية الفلاحة الفقيرة إلى القاهرة المدينة الضخمة الغنية الصاخبة لى تلقى هناك مصيرها القدرى الذى لا فكاك منه.. والذى قد لا يكون الاغتصاب الجسدى.

السقوط بمعناه الكامل الشامل: مدينة كبيرة قاسية تسحق الصغار من أبناء الريف القادمين إليها بحثاً عن فرص أفضل فى الحياة.. وهو موضوع قدمته السينما العالمية كثيراً.. ولكنه لا يصدق على بلد كما يصدق على مصر.. حيث تمثل القاهرة منطقة جذب مخيفة ليس فقط للمتعلمين وأشباه المتعلمين الذين يبحثون عن فرصة العمل «كأقندية».. بل وحتى للباحثين عن مجرد الرزق حيث لم يعد الصعيد منطقة البطالة المقنعة كما كان الشائع منذ عشرين عاماً.. بل أن القاهرة نفسها - ونتيجة لأسباب عديدة لا مجال هنا لتحليلها - أصبحت مقراً لجيا ع ومتعطلى مصر كلها بحيث قد يخطر لك أحياناً - وهو غير صحيح بالطبع - أن مصر كلها تقيم فى القاهرة!

والتفسير الوحيد لهذه الظاهرة فى تقديرى الشخصى تفسير اقتصادى.. فإندام الصناعة وتدهور الزراعة وقندان أى وسيلة للعمل الحقيقى والتمركز الإدارى المخيف فى القاهرة حول مصر كلها إلى مدينة واحدة.. هى بالنسبة لجماهير الريف والصعيد القاهرة.. التى ليس من قبيل

الصدفة فى تصورى إننا نسميها «مصر».. ويصرف النظر عن الطابع الأسطورى لمدينة القاهرة فى خيالات سكان الريف.. فإنها المكان الوحيد الذى يجدون فيه كل شىء.. ابتداء من الوظيفة إلى العلاج إلى أولياء الله إلى الموافقة على أى ورقة تحل أى مشكلة.. وقد كان شىء من هذا كله يدور بالتأكيد فى رأس فتحية بطة «النداهة» وهى تحلم بالذهاب إلى القاهرة.. وإذا كان علينا أن نتعامل مع فتحية الفيلم وليست قصة يوسف إدريس.. فإننا لا يمكن أن نوافق على التصور الرومانسى للقاهرة فى ذهن فلاحه شابة كهذه.. فلم يكن هناك أى مبرر أو «مفجر» منطقي لأن تتصور فلاحه فقيرة هذا التصور ولكى أجعل كلامى مفهوماً بقدر الإمكان فإن علينا أن نتذكر المشهد الذى حكى فيه صديقته العائدة من القاهرة عن العالم السحري الذى تركته هناك.. فهل كان فى كل الصور الصانحة التى قدمتها ما يمكن أن يغرى فلاحه شابة بالذهاب إلى القاهرة وهو القرار الذى لا يدرك مدى خطورته بالنسبة لفتاة ريفية إلا من عاش فى ريفنا لبعض الوقت؟ يبقى عنصر الإغراء الوحيد الآخر.. وهو رغبتها فى الزواج من حامد الذى يعمل بواباً بالقاهرة (شكرى سرحان).. أن فتحية لم تكن تحبه.. بل ولم يكن ليخطر لها على بال قيل أن يتقدم هو للزواج منها.. بل إنها على العكس كانت مرتبطة أكثر بالفغير جابر (حسين الشربيني) الذى كان يلعب فى طلبها قبل ذلك والذى كان واضحاً أنها تميل للموافقة عليه لولا أن ظهر حامد فجأة فى حياتها مندوباً «النداهة»!

إن عنصر الترحيب إذن بين جابر وحامد لم يكن ميلها العاطفى للأخير.. وإنما مجرد كونه الوسيلة الوحيدة لتحقيق حلمها بالقاهرة.. فما هى جنور هذا الحلم من واقع حياة فتحية الفلاحه الشابة الفقيرة بمدينة كبيرة ضخمة مخيفة ظلتهم الناس؟

لقد لجأ الفيلم من البداية إلى التفسير الأسطورى لهذا الحلم وبشكل واضح جداً وشديد التحديد.. وذلك فى «البرولوج» الذى قدمه قبل العناوين عن الفلاح الذى سمع «النداهة» تناديه بين الحقول إلى مصيره المجهول الذى انتهى به إلى أن يفقد عقله ويتحول إلى عبيط القرية التقليدى الذى يتصايع حوله الأطفال.. ويفض النظر عن إعجاب حسين كمال الشخصى بهذا المشهد الذى يجيد تنفيذه بالفعل والذى قدمه من قبل فى «شىء من الخوف» مع الممثل أحمد توفيق.. فإن هذا التجسيد المباشر للأسطورة فرض على الفيلم من البداية تصورات خاطئة.. إن شباب القرية يستجيبون لصوتها الجميل وتغريهم بشتى المغريات حتى يتركوا بيوتهم أو حقولهم ويتبعوها لكى تقتلهم وتلقى بأجسادهم فى الترع.. هى إحدى رواسب (الميثولوجيا) الغامضة والمسيطرة بشكل طاغ على عقول فلاحينا.. ولقد كانت «النداهة» أحد الكوابيس المخيفة فى طفولتى فى القرية والتى ربما لم أستطع التخلص منها عاطفياً - رغم تخلصى منها عقلياً بالطبع - حتى اليوم.. ولعل كل القادمين من الريف يتركون جيداً من هي النداهة ومن تعنى بالنسبة للفلاحين.. وهذا ما لم يدركه حسين كمال بالطبع حتى على مستوى تنفيذه المشهد.. فالنداهة أولاً لا تظهر بالنهار أبداً..

حيث يكون الفلاحون غارقين في عملهم اليدوى الشديد الواقعية والذي لا محل فيه لأى أساطير.. وهذه فى ذاتها إحدى أعاجيب الفلاح المصرى أقدم فلاح فى التاريخ.. الواقعى جداً بانهار والأسطورى جداً بالليل.. والذي قد يكون أكثر فلاحى العالم «علمانية» فى تعامله مع الأرض.. ليس بمعنى استخدام «العلم» بالطبع فليست هذه مسئولية وإنما بمعنى استخدام الواقع فى عمله وحساب قدرات الأرض والماء والجو وعنصر الزمن حساباً قسطياً عبقرياً لا يتعامل أبداً مع الأساطير والمعميات وربط العملية الزراعية بالمعتقدات الدينية والفلكورية كما هو شائع فى كثير من المناطق الزراعية المختلفة.

وإذا كنت قد استطلعت فى هذه النقطة ربما أكثر مما يجب فلكى أبدي اعتراضى على تصدى فنانى القاهرة - كتاب سيناريو ومخرجين - لموضوعات من صميم التكوين الميثولوجى للريف المصرى دون معرفة حقيقية بهذا الريف.. أن محاولة تجسيد الأسطورة ورط المخرج أولاً فى تصوير المشهد بالنهار.. وهى ليست مجرد غلطة فى اختيار الزمن.. فإن الليل هو شرط ضرورى لإضفاء جو «الافتان» على الحدث.. بينما يفرض النهار مضمة «واقعية» لا يمكن حلها.. بدليل أن الفلاح عندما استجاب للنداء وتبع صوته لم ندر ما الذى حدث له بالضبط وإن كنا نجتئنا به يخرج مجنوناً.. والسبب بالطبع هو أن شيئاً لا يمكن أن يحدث لأن الأسطورة هى مجرد أسطورة.. ولو أن حسين كمال صور مشهده بالليل وجعل الفلاح يتعرض لجنية حسنة تهشه جنسياً ثم رأينا جسده بعد ذلك يطفو على الماء لكان هذا تعبيراً أفضل عن الأسطورة والواقع معاً.. وإن كان فرض التصورات الخاصة للناقد على الفيلم مبدأ خاطئاً بالطبع ويصلح لصنع فيلم آخر..

ومع ذلك فليست المشكلة فى مشهد البداية فى حد ذاته بقدر ما هى فى أنه فرض تفسيراً أسطورياً على مصير فتحية بدلاً من التفسير الوحيد الممكن - فى تقديرى الشخصى - وهو التفسير الاقتصادى.. فرغم أن يوسف أنريس - وهو أحد المؤمنين بلاشك «بالتفسير الواقعى للواقع» استخدم الأسطورة منطلقاً لقصته إلا أنه لم يكن يقصد بالتأكيد تفسير الواقع أسطورياً.. إن الأسطورة كما هو واضح هى مجرد أداة فنية أو نوع من استخدام الرمز فى مجرد حدوده كرمز.. بمعنى أن يوسف أنريس وضع أيدينا على «النداء» كشئ يدعو فتحية إلى القاهرة.. مع ترك الحرية كاملة لنا لتفسير هذا «الشئ» حسب فهمنا للواقع.. وواقع فتحية وآية فتاة فلاحه فقيرة أخرى فى قرية كهذه - هو واقع متخلف اقتصادياً.. والفقر هو المحرك الأول لكل الأحداث والعلاقات وحتى الأحلام فى الريف المصرى.. وهى حقيقة يبدو أنها ما زالت «تدهش» بعض صانعى السينما المصرية..

إن الفقر الشديد والحرمان والكامل من كل شئ هو الدافع الوحيد لأن تحلم فتحية ونبوية وسعدية بالذهاب إلى القاهرة ومن هنا فإن الخطأ الأساسى فى بناء السيناريو هو عدم التركيز

على ظروف القرية الاجتماعية التي تدفع فتحية إلى الهرب.. بل إنه على العكس يرسم صورة زائفة تماماً لفتاة تعيش وحيدة مع أمها في مستوى «مائع» اقتصادياً دون أن يفسر لنا حتى مصدر عيشهما أو من يعولهما.. وقد كان توضيح هذا البعد الاجتماعي للفتاة وأمها أجدي بكثير من هذه الصور السانجة لفتاة تحلم بالقطار والانطلاق والابتسام ببلاهة على شاطئ التربة التي قدمها المخرج من ناحيته كأنها بحيرة لوزان..

ولا ينحصر القصور في التفسير الاجتماعي لواقع فتحية في هذا التمهيد الرومانسي لحلمها بالقاهرة فقط.. وإنما يمتد بالضرورة إلى جعل الشاب الذي يفتصبها جنسياً في القاهرة هو مهندس كمبيوتر يمثل قمة التقدم التكنولوجي ويحل طلاس آلات شديدة التعقيد والتقدم.. وبغض النظر عن أن مصر أولاً لم تصل إلى هذا الحد من التقدم.. ومازال الكمبيوتر عنصراً دخيلاً على جسد شديد التخلف.. فإن هذه من باب أولى لم تكن مشكلة فتحية بالتحديد.. لقد كانت طبيعة الأمور تقتضي أن ينبع عنصر «الإغراء» من واقع الشخصية نفسها.. أي أن يكون الرجل القادر على إسقاط كل التراث الأخلاقي لهذه الفتاة الفقيرة نقيضاً لواقعها الفقير المتخلف.. وهنا يمكن أن يكون أي (أفندي) مقتدر مادياً قادراً على إغرائها.. ولكن الفيلم ولأسباب طموحة جداً وضع (الكمبيوتر) نقيضاً للقرية المصرية.. وهي مسألة مضحكة جداً.. فإن التحدي الذي يواجه قريتنا لا يمكن أن يكون الكمبيوتر.. بل مجرد الرغبة الساخن الأبيض والصنوبر الذي عندما تفتحه ينزل الماء!!

«ومضى قطار العمر».. بالتركي!

لا جدال في قدرة فريد شوقي كـممثل جيد.. يمكن أن يعطى أكثر مما أعطى حتى الآن.. وهناك لحظات نادرة في أفلام معبودة استطاع فريد شوقي أن يكشف عن قوته هذه عندما كان يجد النور الجيد والمخرج الجيد.. ويمكن أن يكون دوره في «الفتوة» و«بداية ونهاية» نموذجين لهذه اللحظات النادرة للأداء الجيد لفريد شوقي وسط قدر هائل من الأنوار الريدية بدد فيها طاقته في أفلام الضرب والقفز التي لا يمكن أن تعطى قيمة حقيقية لأي ممثل.. ولم يكن الذنب ذنب فريد شوقي بالطبع إذ أنه وجد نفسه - مثل عدد كبير آخر من ممثلينا الموهوبين - جزءاً من تركيبة السينما التجارية الريدية..

ولا يستطيع أحد أن ينكر قدرة فريد شوقي على الاستمرار.. أو ينكر احتفاظه بجماهيرته الكاسحة كبطل شعبي لدى جماهير الدرجة الثانية والثالثة وهي الأغلبية المؤثرة بلاشك بين جماهير السينما المصرية.. فرغم أقول نجم كثير من ممثلي جيله.. استطاع فريد شوقي أن يبقى نجم شباك مستقلاً بذاته ويطابعه الخاص.. رغم كل أجيال «الفتيان الأوانل» الذين تعاقبوا على ما يسمى «بعرش الشاشة المصرية».. وأيا كان مستوى الكم الهائل من الأفلام التي مثلها على مدى عشرين عاماً أو تزيد.. فلم يكن هناك شك في أن هذا الممثل يملك جوهرأ أفضل من كل ما يقنمه ولم يتم توظيفه كما يجب في إطار سينما رديئة بطبيعتها..

ولقد كتب فريد شوقي قصص بعض أفلامه بنفسه على حد تعبيره.. منها ما كان خاماة صالحة بالفعل لأفلام جيدة بالنسبة للإطار العام للسينما المصرية.. مثل «الأسطى حسن».. ولكن فريد شوقي لا يستطيع أن يزعم بالتأكيد أنه مؤلف سينمائي.. وأفضل له بالتأكيد أيضاً أن يركز على تطوير نفسه كـممثل.. من أن يحاول أن يصبح شيئاً آخر إن ينجح فيه بتاتا.. إن خبراته التمثيلية زادت الآن بعد سنوات العمل الطويلة.. وجميل أن يفكر في توظيف هذه المرحلة الجديدة من موهبته بعد أن كبر سنه وجسمه بشكل واضح.. بحيث يؤكد لنفسه شخصية واتجاها أكثر جدية وإتزاناً من مجرد القفز والضرب والجري وراء العصابات ووقوع الفتيات في حبه.. وما يدعو للاطمئنان هو أن فريد شوقي نفسه أدرك ذلك وبدأ يعد نفسه له.. ولكن ليس معنى

المرحلة الجديدة على الإطلاق أن يفكر في تأليف القصص أو في ارتكاب «حماقة» الإخراج.. فهذه ليست وظيفته وليست مطلوبة منه..

وجميل أن ينتج فريد شوقي ويمثل فيلم «ومضى قطار العمر» الذي اشترك في كتابة السيناريو له مع مخرجه عاطف سالم وأحمد عبد الوهاب.. فالقيلم جاء بالفعل خالياً من الابتذال الذي يلجأ له نجوم السينما عادة عندما يفكرون في الإنتاج كمجرد وسيلة للكسب السريع الرخيص.. وفي القيلم محاولة لمعالجة موضوع اجتماعي يلتقط أبطاله من قاع المجتمع.. ولكن الجرأة المخيفة هي أن يكتب فريد شوقي على الشاشة أن القصة من تأليفه.. لأنه يعلم بالتأكيد أن القصة منقولة بالحرف الواحد من القيلم التركي «بابا» الذي عرض ضمن أسبوع القيلم التركي بسينما رمسيس في الفترة من ٢٦ مارس إلى أول أبريل ١٩٧٢.. وكان القيلم التركي من تأليف وإخراج وتمثيل أيلمان جوني الذي عرض له في نفس الأسبوع فيلم آخر بعنوان «المنشأون»..

وفي فيلم «بابا» التركي يلعب أيلمان جوني دور المراكبي الفقير جمال الذي يستأجر قارباً صغيراً من صاحب العمل الثرى كمال بك.. ولكن المراكبي الفقير تضيق به سبل العيش ويعجز عن إعالة زوجته وطفليه ويحاول السفر إلى المانيا الغربية سعياً وراء فرصة عمل أفضل.. ولكنه يعجز حتى من السفر.. فيغريه كمال بك صاحب العمل على أن يعترف بارتكاب جريمة قتل ارتكبتها ابنة المدلل كوارى بك مقابل تكفل الأب الثرى صاحب العمل بالإنفاق على طفلي المراكبي الفقير أثناء بقاءه في السجن.. وبعد سنوات عديدة يخرج المراكبي الفقير من السجن ليكتشف أن الشاب المدلل الذي دخل السجن بدلاً منه لم يكتف بذلك.. بل واغتصب زوجته أيضاً مما دفعها للانتحار.. ويدفع بابتنة المراكبي الشابة إلي احتراف البغاء.. بينما أصبح ابنه واحداً من عصابة القاتل الثرى.. ويذهب المراكبي للانتقام ويقتل كوارى بك بالفعل.. في نفس اللحظة التي يدخل فيها ابنه الذي لا يعرف هذه الحقائق المخيفة كلها فيقتل أباه.. وعندما يكتشف المساة يصرخ ملتحاً: بابا!!

هذه هي قصة القيلم التركي «بابا» التي ألّفها ومثلها وأخرجها ايلمان جوني.. وهي نفسها وباللغة العربية طبعاً - قصة فيلم «ومضى قطار العمر» التي يكتب فريد شوقي عليها ويجرأ يصدق عليها أنها من تأليفه.. ويلعب هو فيها دور المراكبي الذي تحول إلى «جنايني» في قصر يملكه عماد حمدي وزوجته زوزو ماضى وابنه المدلل سمير صبرى الذي يرتكب الجريمة ليذهب فريد شوقي إلى السجن تاركاً زوجته ناهد شريف لتلقى مصيرها الفاجع ولتصبح ابنتها بوسى بغيا، وابنها حمدي حافظ تابعاً غير مفهوم الوظيفة بالضبط لسمير صبرى.. وليصرخ حمدي حافظ بعد أن قتل أباه: بابا.. ويتم تثبيت الكادر مع كلمة النهاية!

إن الفاجعة الحقيقية في هذا القيلم ليست في أنه نسخة بالكربون من فيلم تركي أو هندي.. فلقد عاشت السينما المصرية عمرها كله تصنع هذه الحكاية بشكل عادى جداً وبلا خجل.. ولكنهم

فى السنوات الأخيرة بدأوا يشيرون إلى المصدر بحروف صغيرة تائهة على الشاشة وسط أسماء المخرجين وكتاب السيناريو العباقرة..

ولكن فريد شوقى كان جريئاً جداً بحيث لم يتجاهل حتى مصدر القصة الأصلية - وهى مسألة تحدث يومياً فى أحسن الأفلام - بل وكتب أيضاً أنها من تأليفه.. وهى مسألة غير مفهومة على الإطلاق.. فما الذى يمكن أن يكسبه ممثل كبير مثل هذا من نسبة هذه القصة أو تلك إلى نفسه؟ وهل خطر على باله أنه الوحيد فى مصر كلها الذى شاهد أسبوع الفيلم التركى عام ١٩٧٣؟ لقد كانت القصة مغرية لتجار الفواجع فى السينما المصرية الذين سمعت فى حينها أنهم تنازعوا حول الانقضاء على لتمصيرها باعتبارها نجاسة تبيض نهباً.. ويبدو أن فريد شوقى كان طيباً بما يكفى ليقع هو فى هذا المقلب ويلا أى «لزمة»!

إن هذه الواقعة تشغل هذه المساحة كلها من هذا النقد لأنها تصدر من ممثل احترامه بالفعل.. ولأنها أدهشتني دهشة مخيفة.. خصوصاً عندما يشترك فيها مخرج كبير مثل عاطف سالم احترامه هو الآخر.. وباليات الاثنين «الكبار» قدما بعد ذلك فيلماً جيداً يستحق الاحترام أو يفقر لهما هذه الجرأة المذهلة.. بل ليتهما قدما فيلماً على مستوى الفيلم التركى الذى تميز بمستواه التكنيكي الجيد بالنسبة لهذا النوع من أفلام الميلودراما.. ففضلاً عن عدم معقولية كل ما تراه على الشاشة.. ابتداء من توفر كل هذه الكمية من الكوارث فى فيلم واحد بحيث كانت النساء تنهتن بالدموع ورأى فى سينما ميامى.. إلى تجمع كل هذه الكمية من الشر فى سمير صبرى إلى حد لا يصدق.. إلى التناقض الغريب بين معاملة عبد العظيم باشا على وولده محسن وزوجته الهانم (زوزو ماضى) لأسرة الجنائينى بمنتهى القسوة الوحشية.. وبين سماحهم لزوجة الجنائينى وابنته بالاستحمام فى البانيو الفخم فى قصر الباشا لكى يكون هناك مبرر لتحدث هذه الكوارث كلها!..

إن الفيلم محاولة رخيصة لاستئثار دموع الناس من خلال «تقليب مواجهم» وإيقاظ حاسة النكد الأزلى فى أعماقهم.. ولا يمكن أن تصنع الدموع والكوارث فناً حقيقياً.. خصوصاً حينما يهبط مستوى عاطف سالم فى الإخراج إلى حد مؤسف يبدو فيه هذا المخرج قدراته فى أفلامه الأولى وفى «أعين عقلى».. وبحيث يضيع مستوى الأداء الجيد لفريد شوقى ولناهد شريف التى تقدم أحسن مستوياتها للمرة الأولى.. وأخشى أن تكون الأخيرة!!

«امراتان»

هناك سؤال مبدئي عن صلاحية «مروحة اللیدی وندرمير» لأوسكار وايلد لأن تصبح فيلماً مصرياً يعرض على الناس عام ٧٥ تحت اسم «امراتان».. في القيمة الهائلة لهذا العمل التي تجعل من الضروري أن نشاهده جميعاً اليوم من خلال ذللي ونور الشريف وأحمد مظهر وهدي رمزي؟ وما علاقة هذا النص الأجنبي أصلاً بالحياة والسلوك والمشاكل الحقيقية في المجتمع المصري؟

إن مبدأ تحويل الأعمال الأدبية العالمية إلى أفلام مصرية ليس مفوضاً في ذاته.. ولكن بشرط أن تكون في هذه الأعمال معان وأفكار قابلة للنقل إلى المتفرج المصري بحيث يفهمها ويصدقها ويحس بانها قريبة - من قريب أو بعيد - من نوع الواقع الذي يعيشه هو شخصياً، والمشكلات التي يواجهها يومياً.. فهذا هو المبرر الوحيد لأن ينفق صمن تذكرة السينما.. وليس هناك مخرج عالمي واحد أعاد تقديم عمل لشكسبير أو تولستوى أو أى كاتب آخر في فيلم سينمائي إلا وقدم تفسيره هو الخاص لهذا العمل وحاول أن يربطه بواقعة الحال.. وهو ما لم يصنعه حسن رمزي ومحمد العشري ونيروز عبد الملك في «مروحة اللیدی وندرمير» وما لم يكونوا قادرين عليه فليست المسألة مجرد ترجمة الحوار إلي اللغة العربية وتحويل ماري إلي نبوية وريتشارد إلي عبد الباسط..

ومن ناحية أخرى.. فإن اللجوء إلى النصوص الأجنبية يثير تساؤلاً آخر مهما: هل انتهت الأعمال المصرية تماماً وقرغ السينمائيون من تقديمها في أفلامهم بحيث أصبح الدور على أوسكار وايلد؟

ومع ذلك فإن الفيلم الجيد يفرض نفسه.. ونحن مستعدون أحياناً للتخاضي عن الأصل الأجنبي لأي فيلم مصري جيد على أى مستوى من المستويات السينمائية.. ما دنا أصبحنا نتلهف على أى محاولة للارتقاء بمستوى الفيلم المصري ولو على المستوى الشكلي فقط.. رغم أن هذه نظرية خاطئة في النقد..

أما فيلم «امراتان».. فالسيناريو طويل وقائم من أول لقطة على أحداث غير منطقية وغير

مقنعة لأنها بعيدة تماماً عن واقعنا بحيث نحس أن المشكلة التي نراها على الشاشة لا تعنى إلا أبطالها؟ بفرض أن هؤلاء الأبطال أنفسهم لهم علاقة بواقعنا..

إن نيللى المتزوجة من محمد الدقراوى تشكو من انشغاله عنها وعن ابنتها.. ومع ذلك فهي تغنى أغنية في عيد ميلاد ابنتها في أول خمس دقائق من الفيلم.. ويعد أن يغريها صلاح نظمي بلا سبب مفهوم بأن تسهر معه حتى الصباح يحدث الطلاق المفاجئ لتسافر الزوجة التي كانت فاضلة حتى تلك اللحظة.. مع صديقها الجديد إلى بيروت.. وفي الدقائق الخمس الثانية تكون قد غنت أغنيتهما الثانية في أحد فنادق بيروت ومع فرقة من راقصى «البكة» الجاهزة دائماً في أفلامنا لمثل هذه المناسبات وتتحول نيللى فجأة إلى راقصة ومغنية محترفة في كباريهات بيروت.. ولكنها راقصة شريفة كالعادة ترفض التفریط في نفسها.. كيف ولماذا؟..

وتحتفل بعيد ميلاد ابنتها البعيدة عنها في القاهرة في مشهد كان المفروض أن يؤثر بموع الجمهور ولكنه أثار ضحكاته الساخرة.. ويجيء طيار من مصر (أحمد مظهر) إلى بيروت ليجب الراقصة المصرية ويطلب الزواج منها.. وبالمصادفة البحتة يكون هذا الطيار صديقاً لنور الشريف الذى أصبح زوجاً لابنتها (هدى رمزى).. لكى تكون هناك فرصة بالطبع للتلقي البنت بأمرها نون أن تعلم أنها أمها.. بل ولكى تتهمها بأنها عشيقة لزوجها فتحدث الفواجع التقليدية التي يسخر منها الناس لأول مرة بعد أن صدقوها طويلاً.. ومن الصعب بعد ذلك تتبع أحداث هذا الفيلم التي لا يمكن أن يتابعها إلا من يقرر على احتمالها حتى النهاية السعيدة التقليدية التي يصبح فيها الجميع بسعادة بلها: أمى.. بنتى!

ولقد تصور صانعو الفيلم أن كل هذه الركافة والسذاجة والافتعال يمكن تغطيتها بسلسلة لا آخر لها من الرقصات والأغاني.. ولكن الجراءة المخيفة هي في أن تكرر نيللى استعراضاً سبق أن قدمته بنفس التفاصيل وبنفس الديكور في فيلم «عاشين للحب».. وهو الاستعراض الذى تقدم فيه رقصات أفريقية وعربية مختلفة.. ومازال هذا الاستعراض لغزاً غير مفهوم.. فلماذا متأكد أنني شففته قبل كما أنا متأكد أيضاً أنني شففت هذا الفيلم نفسه قبل كده.. وكثيراً جداً!

«حتى آخر العمر».. ميلودراما أكتوبرية!

مكتوب فى عناوين هذا الفيلم إنه عن قصة لدينا رهبانى.. وإن الإعداد السينمائى والحوار ليوסף السباعى.. والسيناريو لرفيق الصبان ورمسيس نجيب ومحمد مصطفى سامى وأشرف فهمى مخرج الفيلم أى أن هناك ستة كتاب اشتركوا فى صنع المادة الدرامية التى رأيناها على الشاشة.. والغريب أننى رغم هذا الحشد الهائل من الكتاب لم أستطع أن أتبين ما هى بالتحديد المادة الدرامية التى يريد هذا الفيلم أن يقدمها.. ولم اكتشف لها أية قيمة خاصة تساوى هذا الجهد.. كما لم يحاول أحد أن يكشف لنا عن أصل الحكاية.. فمن هى نينا رهبانى مؤلفة القصة الأصلية؟ وهل هى مصرية أم لا؟ وما هى حدود القصة الأصلية نفسها والإضافات التى أدخلها عليها كاتب الإعداد السينمائى وكتاب السيناريو الأربعة؟

صحيح أننا فى السينما نتعامل أساساً مع ما نراه على الشاشة وبغض النظر عن الأصل الدرامى أو الروائى للفيلم.. بمعنى أننا مع فيلم «الحرب والسلام» نتعامل ونناقش بوندارتشوك وليس تولستوى.. وهذه قاعدة صحيحة فى النقد السينمائى ولكن عندما تتعلق المسألة بحرب أكتوبر وهو حدث مصرى حاسم فى تاريخنا المعاصر - بل الراهن - يصبح مهما أن نتأكد من مصدر أى فيلم يتعامل مع هذا الموضوع فهو ليس مجرد «مناسبة» يمكن أن نعلق عليها كل محاولتنا لصنع سينما تجارية تثير ضحك الناس أو دموعهم.. ولا يمكن مثلاً أن يكون منطقياً تحويل «جسر ووترلو» إلى فيلم مصرى عن أكتوبر كما حدث بالفعل.. وهو رأى شخصى على أى حال يمكن أن يخالفنى فيه الآخرون.. فأسباب وظروف الحرب العالمية الثانية أو الأولى أو أية حرب فى التاريخ مختلفة بالضرورة عن أية حرب أخرى.. والحرب ليست ظاهرة تحدث فى الفراغ.. إنها ترتبط بالناس الذين يخوضونها بحيث تؤثر فيهم ويؤثرون فيها.. وهذه بديهية كما يخيل إلى.. ومن هنا فحتى عندما لا تصبح الحرب إلا خلفية لنفس الأحداث الميلودرامية التقليدية التى أصبحت (كليشيات) فى السينما المصرية.. فإن هذه الميلودراما نفسها تستمد ملامحها من المجتمع الذى تحدث فيه.. فليس صحيحاً أن قصص الزواج والطلاق والعجز الجنس هى قصص

«كوزموبوليتان» ذات ملامح تجريدية عامة.. إنما الصحيح أنه حتى هذه القصص لها ملامح اجتماعية مرتبطة عضويًا بطبيعة المجتمع الذي يقرؤها.

ومن هنا أصبحت حرب أكتوبر في فيلم «حتى آخر العمر» مجرد ديكور لأحداث يمكن أن تحدث في سبتمبر أو في أي مناسبة أخرى.. كما يمكن أن تحدث في كمبوديا أو في أي بلد آخر.. ومن هنا تظهر مشاهد القتال العظيم الذي خاضه أبطالنا الحقيقيون الذين لا يظهرون أبداً في السينما.. وكأنها مجرد استراحات قصيرة ينالم فيها الحدث الدرامي الرئيسي للفيلم الذي هو حدث هزيل في ذاته.. فنحن أمام زوجة شابة في مواجهة العجز الجنسي المفاجئ لزوجها فما الذي يمكن أن تفعله.. هل تستسلم للإغراءات العديدة من حولها.. أم تخلص لزوجها العاجز حتى آخر العمر؟

إن أزمة هذا الفيلم الوحيدة هي العجز الجنسي.. وهي أزمة ترتبط باكتوير بالصدفة.. فقد كان يمكن أن يصاب بها الزوج نتيجة حادث سيارة.. وكان يمكن أن يصاب بها بلا سبب عضوي على الإطلاق كما يحدث في الواقع كل يوم..

فما الذي يبقى بعد ذلك من (دراما) الفيلم؟ لا يبقى شيء سوى (ميلودراما القصور) العادية التي يلور فيها الفيلم المصري منذ خمسين سنة.. فالناس في هذا الفيلم أغنياء جداً كالعادة.. وأعضاء في النوادي الفخمة جداً كالعادة.. والديكور والألوان والملابس لامعة جداً كالعادة حتى في فيلم عن حرب أكتوبر.. والرجل (العادي) الوحيد في الفيلم الذي يمت لمقاتلي أكتوبر الحقيقيين بصلة هو خادم الخيول (سعيد صالح) الذي اختاروا له اسم (حنطور) والذي لا يصنع شيئاً أكثر من انتظار السادة عندما يهبطون من ظهور الخيل لينطلقها لهم ويلقى عليهم النكات التي تبتو من إيقاع الفيلم البطيء وجو البرود والفراغ القاتل الذي يخيم عليه.. والمقاتلون في هذا الفيلم وأسبب غير مفهوم هم من الضباط وليسوا من الجنود العاديين.. لأن قضية الفيلم كما قلت لم تكن حرب أكتوبر نفسها ومعناها ودلالاتها التابعة من ظروف نضال الشعب المصري.. وإنما هي قضية منى الفتاة الأرستقراطية عضو النادى الفخم الذي تركب فيه الخيل.. والتي تطارد فيه محمود ولكنها تتزوج أحمد.. الذي يصاب بالعجز لأنه بالصدفة طيار مقاتل في حرب أكتوبر.. والنهاية الغريبة التي ساهم في كتابتها ستة من كتاب الدراما.. تخرع شخصية جديدة تماماً في الثمن الأخير من الفيلم.. تكون بالصدفة أيضاً عمر خورشيد بملاسه الحمراء وجيتاره.. لكي يقول فجأة من صديق العمر بالنسبة للزوجة إلى هذا النذل فاقد الأخلاق الذي يحاول اغتصاب زوجة صديق عمره.. هكذا بلا أية تبريرات درامية ولا نفسية ولا قنية.. ولجرد أن يجد الفيلم مخرجاً من الفقر الموضوعي الذي حصر نفسه فيه من البداية.. ولكي يصل ويافتعال شديد إلى النهاية السعيدة التي لابد أن تنتهى بها كل الأشياء.

إن ما يعنينا فى هذا الفيلم ليس المستوى السيئ الشديد الافتعال الذى تم به تنفيذه والذى يعتبر رجعة للوراء بالنسبة لمخرجه الشاب أشرف فهمى.. فقد يكون هذا شيئاً مألوفاً فى الفيلم المصرى.. ولكن ما يعنينا هو حرب أكتوير نفسها.. التى يجب أن تبقى أكبر من مجرد ستار ملون أو «باتوه» فى نيكور فيلم ردى» ومفتعل!



•• يعقوب وهبى :

- من مواليد القاهرة - ٨ يوليه ١٩٣٤.
- عضو مؤسس لجمعية الفيلم - نائب رئيس مجلس الإدارة حاليا.
- ساهم فى مراحل الاعداد لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى بعض دوراته الأولى، واعداد وتنفيذ مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى بدءا من دورته عام ١٩٨٤ حتى وصل الى منصب أمين عام المهرجان.
- مسئول عن اعداد وتنفيذ برنامج نادى السينما بنقابة المهن السينمائية (ثلاث سنوات).
- ساعد الناقد فوزى سليمان فى اعداد وتنفيذ برنامج نادى السينما بمعهد جوته الألمانى من عام ١٩٩٠ حتى ١٩٩٩.
- سكرتير المركز الكاثوليكي المصرى للسينما وعضو لجنة تحكيم به (ثلاث سنوات).
- مدير وعضو لجنة تحكيم مهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية وحتى الآن.
- مارس النقد السينمائى من عام ١٩٦٩ فى «جريدة المساء» مجلات الكواكب، السينما والمسرح، الفنون، العاشر، نشرة نادى القاهرة للسينما، نشرة مهرجانى القاهرة والاسكندرية، نشرة جمعية الفيلم ومناقشتى.
- ساعد سامى السلامونى فى اعداد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» ١٩٨٦.
- المشاركة فى دليل المركز القومى للسينما مع آخرين ١٩٨٧/٨٥ واعداد دليل الفنون الذى يصدره المركز الكاثوليكي المصرى للسينما ١٩٨٩/٨٨/٨٧/٨٦.
- اعداد كتيب «جوائز المركز الكاثوليكي فى ٤٠ سنة» مع نبيل سلامة - جوزيف فكرى وكتيب عن المونتيرة «رشيدة عبد السلام» بمناسبة تكريمها فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى .
- اعداد بانوراما السينما المصرية التى يصدرها صندوق التنمية الثقافية ١٩٨٨ - ٢٠٠٠ مع الناقد محمود قاسم.
- المشاركة فى موسوعة الأعلام العربية مع منى البندارى - محمود قاسم ١٩٩٤ وقاموس السينمائيين المصريين مع منى البندارى ١٩٩٧ وموسوعة الممثل فى السينما المصرية مع محمود قاسم ١٩٩٧ وليل الممثل العربى فى سينما القرن العشرين مع محمود قاسم ١٩٩٩.
- حصل على التقديرات الآتية لدوره فى مجال الثقافة السينمائية :
- وسام شرف من جمعية الفيلم نوفمبر ١٩٨٦.
- ميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية تقدير لمساهمته المتميزة فى مجال الثقافة السينمائية، نوفمبر ١٩٨٦.
- شهادة تقدير من وزارة الثقافة تقديرا لدوره المتميز وعطاءه المستمر فى نشر الثقافة السينمائية، نوفمبر ١٩٨٦.
- جائزة شرف شخصية من المركز الكاثوليكي المصرى للسينما لجهوده فى مجال الثقافة السينمائية وريادته فى سينما الهواء، ١٩٩٢.
- شهادة تكريم من وزارة الثقافة بمناسبة اليوبيل الفضى لمهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية وذلك لمشاركته فى اعداده تنظيم المهرجان منذ بدايته فى عام ١٩٧٥ وحتى الآن، وتولييه منصب نائب المدير أربعة أعوام، ومدير المهرجان لمدة أربعة عشر عاما وعضويته بلجان التحكيم لخمسة عشر عاما، ومساهمته فى تحرير نشرات الثقافة السينمائية مايو ١٩٩٩.
- عضو نقابة المهن السينمائية (شعبة النقد).

كشاف بأسماء الأفلام الواردة في هذا الجزء

٢٣٥	ابدا لن أعود / حسن رمزي/ ١٩٧٥
٢٥٢	الابرياء/ محمد راضي/ ١٩٧٤
٤٠	أبى فوق الشجرة/ حسين كمال/ ١٩٦٩
٢٧٦	أجمل أيام حياتي/ بركات / مصر/ لبنان/ ١٩٧٤
٣٠٩	أريد حلا/ سعيد مرزوق / ١٩٧٥
١٠٢	الأشرار/ حسام الدين مصطفى / ١٩٧٠
١٧٢	الأضواء/ حسين حلمي المهندس/ ١٩٧٢
١٨٥	أضواء المنيعة/ قطيع عبد الوهاب/ ١٩٧٢
٢٠٧، ١٤٢، ١٣٨، ١٢٠	اغنية. على المر / على عبد الخالق/ ١٩٧٢
١٤٠	امثال/ حسن الامام/ ١٩٧٢
٣٦٠	امراتان/ حسن رمزي/ ١٩٧٥
٢٦٢	امراة سيئة السمعة/ بركات / ١٩٧٣
٢٨٧	امراة عاشقة/ اشرف فهمي/ ١٩٧٤
١٥٦	امراة ورجل/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧١
١٩٠	اميراطورية ميم/ حسين كمال/ ١٩٧٢
٣١٥	أميرة حبي أنا/ حسن الامام/ ١٩٧٤
٩٩	أنت اللي قتلت بابايا/ نيازي مصطفى/ ١٩٧٠
١٩٨	ألف وثلاث عيون./ حسين كمال/ ١٩٧٢
٩٤	أوهام الحب / معدوح شكرى/ ١٩٧٠
٢٥٤	أين عقلي/ عاطف سالم/ ١٩٧٤
١١٤	باب الحديد/ يوسف شاهين/ ١٩٥٨
٢٢٣	البحث عن فضيحة/ نيازي مصطفى/ ١٩٧٣
١٤٩	بس يا بجر/ خالد الصديق/ الكويت/ ١٩٧٦
٢٧٤	الابطال/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٢٤٣	البنات لازم تتجوز/ على رضا/ ١٩٧٣
٣٢١	بنت اسمها محمود/ نيازي مصطفى/ ١٩٧٥
١٤٠	بنت بديعة/ حسن الامام/ ١٩٧٢

٢٣٧	بنت نوات/ يوسف وهبي/ ١٩٤٢
٢٣٧	بمبة كثر/ حسن الامام/ ١٩٧٤
٢٨٠، ٢٣٨	البوسطجي/ حسين كمال/ ١٩٦٨
١٦٩	بيت من رمال/ سعد عرفة/ ١٩٧٢
١٢٨	ثلاثة فوق النيل/ حسين كمال/ ١٩٧١
٢٢٦	الجبان والحب/ حسن يوسف/ ١٩٧٥
٢٣٠	جفت الدموع/ حلمي رِفلة/ ١٩٧٥
٢٣٦	جوهرة/ يوسف وهبي/ ١٩٤٣
١٦٢	الماجراج/ محمد راضي/ ١٩٧٥
٢٥٠	حب تحت المطر/ حسين كمال/ ١٩٧٥
٢٥٦	العب الذي كان/ علي بدر خان/ ١٩٧٣
٣٦٢	حتى آخر العمر/ اشرف فهمي/ ١٩٧٥
١٦٦	حب وكبرياء/ حسن الامام/ ١٩٧٢
٢٠٦	الحفيد/ عاطف سالم/ ١٩٧٤
١٧٦	حكاية بنت اسمها مرمر/ بركات/ ١٩٧٢
٢٨	حكاية من بلدنا/ حلمي سليم/ ١٩٦٩
٢٦٠	حكايتي مع الزمان/ حسن الامام/ ١٩٧٣
٢٠٦، ١١٣، ٢٠٦	الاختيار/ يوسف شاهين/ ١٩٧١
١٦٨	الظالمين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢
١٩٢، ٣١٥	خللي بالك من نوزو/ حسن الامام/ ١٩٧٢
١٣٦	الخوف/ سعيد مرزوق/ ١٩٧٢
١٠١	دلال المصرية/ حسن الامام/ ١٩٧٠
٢٧٣	دنيا/ عبد المنعم شكرى/ ١٩٧٤
١٥٢	ذئاب على الطريق/ كمال صلاح الدين/ ١٩٧٢
٢٤٦	الرجل الآخر/ محمد بسيوني/ ١٩٧٣
٢٨٣	رحلة العجائب/ حسن الصيفي/ ١٩٧٤
٨١، ٦٨	الارض/ يوسف شاهين/ ١٩٧٠
٢٠٠	الرصاصة لاتزال في جيبى/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٢١١، ٢٠٠	زائر الفجر/ منور شكرى/ ١٩٧٥
١٨٨	الزائرة/ بركات/ ١٩٧٢
٥٣	زقاق السيد البلطى/ توفيق صالح/ ١٩٦٩
٢٤٠	زمان يا حب/ عاطف سالم/ ١٩٧٣

٢٣٣، ١٦٣	زهور بركة/ يوسف فرنسيس / ١٩٧٣
٢٧١	الزواج السعيد/ حلمى رزق/ ١٩٧٤
٢٢٨	زينب/ محمد كريم/ ١٩٥٢ / ١٩٢٠
١٠٦	السراب/ انور الشناوى/ ١٩٧٠
٢٣٥	سفير جهنم/ يوسف وهبى/ ١٩٤٥
١٥١	سلام بعد الموت/ جورج شمشوم/ لبنان/ ١٩٧١
١١٢	شباب فى العاصفة/ عادل صادق/ ١٩٧١
١٨٦	شباب يحترق/ محمود فريد/ ١٩٧٢
٤٧	شنو فى المصيدة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٦٨
٣٨	شئ من القوف/ حسين كمال/ ١٩٦٩
١٨٠	الشیطان امرأة/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٢
١٦٨	الشیطان والغريف/ انور الشناوى/ ١٩٧٢
٢٤٨	الشیطان والكورة/ محمود فريد/ ١٩٧٣
١٧٢	الشیعاء/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢
٣٢٢	صابرين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٥
١٥٩، ١٦٠	صبر متوعدة/ اشرف فهمى - محمد عبد العزيز - منكور ثابت / ١٩٧٢
١٤٧	العاطفة والجسد/ حسن رمزى/ ١٩٧٢
٣٠٣	هجاب يازمن/ حسن الامام/ ١٩٧٤
٢٦٨	العذاب فوق شفاء تبسّم/ حسن الامام/ ١٩٧٤
٢٩١	عريس الهنا/ محمود فريد/ ١٩٧٤
٢٣١	عريس من استنبول/ يوسف وهبى/ ١٩٤١
٢٩٢	العصفور/ يوسف شاهين/ ١٩٧٤
٣٤٦	على ورق سوليفان/ حسن كمال / ١٩٧٥
١٩٤	عماشة فى الادغال/ محمد سالم/ ١٩٧٢
٢٨٤	غابة من السيقان/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
١٦٣، ١٦١	غدا يعود الحب/ نلير جلال/ ١٩٧٢
٢٣٠	غرام وانتقام/ يوسف وهبى/ ١٩٤٤
٨٩	غروب وشروق/ كمال الشيخ/ ١٩٧٠
١٥٧	الغضب/ انور الشناوى/ ١٩٧٢
٢٥٠	قاع المدينة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٣٤٠	الكتاب/ صلاح ابو سيف/ ١٩٧٥
١٤٦	كلمة شرف/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢

١٨٢	لحظات خوف/ حسن رضا/ ١٩٧٢
١٠٢	لمصوص على موعد/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٠
٢٧٨	لغة الحب/ زهير بكير/ ١٩٧٤
٢٩٠	ليالى لن تعود/ تيسير عبود/ ١٩٧٤
١٥٠	مائة وجه ليوم واحد/ كريستيان غازي/ لبنان/ ١٩٧٢
٢٥٨	مدرسة المشايخين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٣
٢٢٨	المرأة التي غلبت الشيطان/ يحيى العلى/ ١٩٧٣
٢٨	المستحيل/ حسين كمال/ ١٩٦٥
٣١٧	المطلقات/ اسماعيل القاضي/ ١٩٧٥
٢٣٣	ملاك الرحمة/ يوسف وهبي/ ١٩٤٦
١١٠	ملكة الليل/ حسن رمزي/ ١٩٧١
١٠٠,٥٨,٥٥٥	المومياء/ شادي عبد السلام/ ١٩٧٥
٩٠,٢٦	ميرامار/ كمال الشيخ/ ١٩٦٩
٤٢	الناس اللي جوهر/ جلال الشرفاوي/ ١٩٦٩
٢٥٣	النداهة/ حسين كمال/ ١٩٧٥
٩٨	نهاية الشياطين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٠
٢٣٣	هذا احبه وهذا اريده/ حسن الامام/ ١٩٧٥
١٠٣	الوادى الاصفر/ مملوح شكرى/ ١٩٧٠
١٥٢	الوشمة / حميد بناني/ المغرب/ ١٩٧١
٣٦٤	وكان الحب/ حلمي رفلة/ ١٩٧٤
١٢٤	ولد وينت والشيطان/ حسن يوسف/ ١٩٧١
١٨٤	ولدى/ نادر جلال/ ١٩٧٢
٣٥٧	ومضى قطار العمر/ عاطف سالم/ ١٩٧٥
٢١٨	يارب توبة/ على رضا/ ١٩٧٥
٢١٢	يوم الأحد الدامي/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٥
٢٢	يوميات نائب فى الارياض/ توفيق صالح/ ١٩٦٩

اعداد: يعقوب وهبى



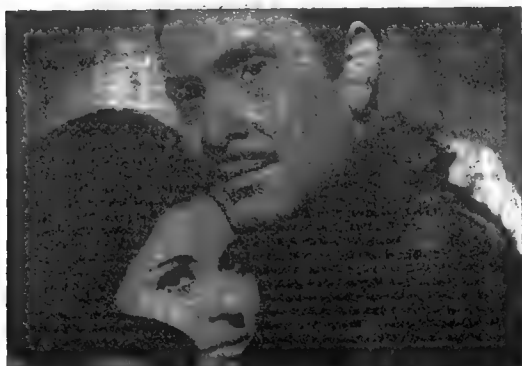
«المومياء» شادي ضد السلام ١٩٦٩



«الزعرور» يوسف شاهين ١٩٧٠



دالاختیار، یوسف شاهین ۱۹۶۱



زوجش والکلب، سعید فرزوق ۱۹۶۱



«حکایت بنت اسحاق مرهم» پرکات ۱۹۷۲



«صورت، مذکور ثبت» ۱۹۷۴



• ائف وثلاث عيون، حسين كمال ١٩٧٣



• الرصاصه لا تزال في جيبى، حسام الدين مصطفى ١٩٧١



د این عظمی ، عاطف سام ۱۹۷۵



د اکلمبره صلاح یو پریا ۱۹۷۵

آفاق السينما

• صدر فى هذه السلسلة •

- ١- قاموس السينمائيين المصريين..... منى البندارى - يعقوب وهبى
 - ٢- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبى
 - ٣- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة..... سمير فريد
 - ٤- قراءة فى السينما العربية..... قصى صالح درويش
 - ٥- أفلامى مع عاطف الطيب..... سعيد شيمى
 - ٦- نجوم وشهب فى السينما المصرية..... أحمد يوسف
 - ٧- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمرى
 - ٨- الواقعية فى السينما المصرية..... سعيد مراد
 - ٩- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية..... سمير فريد
 - ١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
 - ١١- أطياف وظلال..... عبد الحميد حواس
 - ١٢- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية..... عبد الغنى داود
 - ١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥..... إعداد : يعقوب وهبى

** الكتاب القادم :

- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما د. وليد سيف

رقم الإيداع: ٩٧٣٦ / ٢٠٠١

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتي سابقاً)



سندس شارفي

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا في السيناريو والإخراج من المعهد العالي للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادي السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية في جريدة المساء ومجلات المصلحة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادي السينما .
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هي : كاميرا ٧٨ ، و كاميرا ٧٩ ، و كاميرا ٨٠ .
- أعد كتاب جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هي :
 - ١٩٧١ - مدينة ، المعهد العالي للسينما .
 - ١٩٧٢ - ملل ، جمعية الفيلم .
 - ١٩٧٣ - كاويو ، شركة نضرتارى .
 - ١٩٨٢ - الصباح ، المركز القومي للسينما .
 - ١٩٨٩ - القطار ، المركز القومي للسينما .
 - ١٩٩١ - اللحظة ، التليفزيون المصري .
- شارك في إعداد بعض البرامج التليفزيونية من السينما مثل :
 - « نجوم وأفلام » و « سينما الأمن والسيوم » .
- حصل على عدد من الجوائز منها :
 - جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم « مدينة » .
 - جائزتي النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلم « امرأة عاشقة » و « الرصاص » .
 - جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكي المصري للسينما .
 - جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم « الصباح » .
 - وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .
 - جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم « الصباح » .
- الجائزة الفنية للأفلام التسجيلية متوسطة المستوى ١٩٨٨ عن فيلم « القطار » .
- توفي يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

Bibliothèque Alexandria



0393633



الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاموني



إعداد: يعقوب وهبي

الجزء الثاني ١٩٧٦-١٩٨٢

اهداءات ٢٠٠٣

المدينة العامة لقصور الثقافة

القاهرة

آفاق السينما

١٥

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاّموني

الجزء الثاني ١٩٧٦-١٩٨٢

إعداد : يعقوب وهبي



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

محمد غنيم

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

أخلاق السينما

رئيس التحرير

أحمد الحضرى

مدير التحرير

محمد عبد الفتاح

الإشراف العام

فكرى النقّاش

آفاق السينما

١٥

• الأعمال الكاملة للنقاد السينمائي

سامي السلاموني

الجزء الثاني ١٩٢٦ - ١٩٨٢

• إعداد: يعقوب وهبي

• سبتمبر ٢٠٠١ •

المراسلات: باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ ش أمين سامي - قصر العيني
رقم بريدي: ١١٥٦١

الفهرس

٦	شكر واجب
٨	أفلام عام ١٩٧٦
٦٤	أفلام عام ١٩٧٧
١٦٤	أفلام عام ١٩٧٨
١٨٥	أفلام عام ١٩٧٩
٢٤٨	أفلام عام ١٩٨٠
٣١٦	أفلام عام ١٩٨١
٣٧٨	أفلام عام ١٩٨٢
٤٨٩	كشاف الأفلام

صورة الغلاف : محمود المليجى وعزت العادلى وعلى الشريف فى لقطة من فيلم «الأرض»
إخراج يوسف شاهين ١٩٧٠

شكر واجب واعتراف بالجميل

تتقدم إدارة النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة وهيئة تحرير سلسلة «أفاق السينما» الصادرة عنها، بخالص الشكر والامتنان للسادة أفراد أسرة الناقد السينمائي الراحل سامى السلامونى، لموافقتهم الكريمة على نشر «الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامى السلامونى» بأجزائه المختلفة، مع تنازلهم عن جميع الحقوق المتعلقة بنشر المقالات التى كتبها هذا الكاتب والناقد والمخرج السينمائي طوال فترة ممارسته لنشاطه الأدبي والفنى. وهم بهذا التنازل الكريم يشاركوننا الرأى فى أهمية نشر كتابات الزميل الراحل سامى السلامونى وتسهيل تداولها بين الأجيال المتعاقبة من المهتمين، حتى تسهم فى توثيق وتحليل وتقييم الأفلام السينمائية التى تناولتها هذه المقالات، وحتى تكون نموذجاً بارعاً لمن يريد أن يستفيد بما ورد فيها من آراء متميزة ومعلومات دقيقة، وقدوة قيمة لمن يريد أن يقتدى بها، كتبها ناقد يعتبره بعضنا أهم نقاد السينما فى مصر حتى تاريخنا هذا. وأخيراً نخص بالشكر الأستاذ حمدى السلامونى المحامى شقيق الناقد الراحل الذى قدم لنا إقرار التنازل باسمه وباقى أشقائه وأفراد أسرته، ونحن بدورنا ننشر صورة هذا الإقرار فى الصفحة المقابلة، ونكرر شكرنا على هذا الإسهام.

هيئة تحرير
سلسلة «أفاق السينما»

سيرة محمد السعيد

اقرار

اقرنا / أنا محمد السعيد بن محمد السعيد
من نفس وباقي أسرة وورثه المرحوم / صاحب السمو
بأننا تنازل به حقوقنا المادية والمعنوية قبل
صلية قصور الشفاعة فيما يتعلق بمقتضى طبع كتاب
[الإيمان بالله والسوء] بأمرأة مختلفة
ولا كنه لنا طالع، لهية بأمر مقتضى مقتضى هذا
الكتاب في المال المذكور مستقبال -
وتمتة شغل لهية محمودها في جميع وطبع، وكذلك
الكتاب المذكور.

أعلم أنه يتوجه صدر الكتاب تنازل الأسرة
من حقوق المادية والمعنوية ما هي عليه
هذا الجهد المتكبر

هذا اقرار مني وبه باقي أفراد
الأسرة بهذا التنازل
٢٠١١/٧/٢٠

الشو يا فيه

محمد بن محمد السعيد
الماء
٢٠١١/٥
أردا للصورة

أفلام عام : ١٩٧٦

«بديعة».. تراجعديا النجمة!!!

لا أعتقد أن هناك جدوى من سؤال حسن الإمام عن معنى اهتمامه الشديد بتقديم قصص حياة الراقصات.. فهذا موضوع ممل جداً تكرر طرحه باستمرار حتى أصبح مجرد مناقشته سخيلاً جداً.. والرجل من ناحيته لا يهتم كثيراً أو قليلاً بكلام النقاد أو حتى المتفرجين الجيدين.. فهو يملك أسلوبه ورؤيته للحياة كما يملك جمهوره الخاص الذي يقبل بالفعل على أفلامه بالطوابير ويخرج لسانه لكل نقاد العالم..

القضية الجديرة بالمناقشة الآن هي المستوى الفني نفسه لأفلام حسن الإمام.. فإذا كان مقدراً عليه وعلينا أن نتابع التاريخ السرى لكل راقصات مصر منذ بدء الخليفة وحتى اليوم.. فإن كل ما بقى لنا هو أن نرى كيف يقدم المخرج عالمه الأثير هذا.. وهل يجد الجديد ليقوله كل مرة.. وهل يتقدم حتى على المستوي التكنيكي نفسه من فيلم لآخر أم يحدث العكس، ويواجه المخرج بالضرورة مأزق التكرار والإفلاس؟

في تصوري أن هذا بالتحديد هو ما حدث في «بديعة مصابني» الذي حاول منتجوه أن يكررو نجاح «بديعة كشر»، ولكنه جاء فشلاً ذريعاً يؤكد أن المسألة ليست مجرد راقصة وكباريه وسلسلة من الأغاني والرقصات.. وأنه حتى حسن الإمام نفسه لا يستطيع أن يصبح «ماركة مسجلة» للنجاح المضمون دائماً بهذه المواصفات التي يتصور البعض أنها المفتاح الوحيد لجيب الجمهور..

من معلوماتي المصدودة وقراءاتي عن عصر «بديعة مصابني» الذي ليس بعيداً تماماً.. أستطيع أن أقول إنه كانت هناك مادة خصبة لفيلم جيد.. وكان يمكن صنع نسيج غنى ومتكامل من الخطوط الاجتماعية في مصر تلك الفترة - فترة الحرب

الثانية وما قبلها وما بعدها - حيث ظهرت طبقة كاملة من أغنياء الحرب والاقطاعيين وأصحاب الثروات مجهولة المصدر.. وحيث حدث نوع من التمزق الفكري والأخلاقي مرتبط بالحرب.. كان طبيعياً أن يزدهر معه نوع «الفن» الذي تقدمه بديعة مصابني.. وأن تصبح صالحتها الشهيرة مركزاً لتجمع طبقة كاملة وتجسداً لنوع الفن السائد مع أخلاقيات الحرب من ناحية.. ومع التكوينات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية من ناحية أخرى.. فإذا استطاع سيناريو جيد أن يجدل هذه الخطوط العامة شديدة الخصوبة والأهمية في تركيب المجتمع المصري في تلك الفترة.. مع الخطوط الخاصة لحياة وعمل بديعة مصابني نفسها.. وقصة صعودها إلى قمة الحياة الفنية والاجتماعية في مصر.. ثم سقوطها التراجيدي الفاجع إلى لحظة موتها شبه مفلسة في لبنان.. كل هذه الخطوط يمكن أن تصبح في يد سيناريست جيد عملاً سينمائياً رائعاً.. يعطى كل المادة التي يحبها حسن الإمام ويحلم بها.. المواقف الميلودرامية.. جو الصالات والكباريات.. الفرصة الهائلة لتقديم حشد من الأغاني والرقصات.. العلاقات الشخصية لبديعة مصابني سواء مع واحد من أعظم فناني تلك الفترة نجيب الريحاني أو غيره من ساسة وأثرياء ويورجوازية مصر.. ولكن هذا «الشيء» الذي رأيناه على الشاشة على مدى ساعتين من الرقص والضجيج أخذ من هذا كله سطحه الخارجي الرخيص.. ومر على كل الأشياء بسرعة واستخفاف شديدين.. ولكن في عزلة كاملة عن هذا المجتمع الصاحب الذي تحدثنا عنه.. وكأن بديعة مصابني هذه كانت مجرد دمية محصورة في ديكور فقير يدخل الآخرون حياتها ويخرجون منها ببساطة وتسطيع وبلا أي محاولة لتعميق أو لدراسة كل الظروف العامة والشخصية التي صنعت صعودها وهبوطها..

لقد كان واضحاً أن كل ما استنار حسن الإمام في الموضوع أنه وجد فيه مجرد فرصة «لترقيع» عدد من الرقصات والأغاني في عدد من المشاهد الميلودرامية السانجة وبلا أي علاقة درامية أو فنية بين الاثنين.. فليس هناك خط درامي على الإطلاق.. بحيث نحس في النهاية أننا لسنا أمام «فيلم» بقدر ما هو مجرد مشاهد متتابعة بل ومتنافرة أحياناً.. إنه فيلم من عدة فقرات لا يربطها خيط ما.. لأن مادة السيناريو رديئة جداً، وفقيرة من ناحية.. ولأن المونتاج سيء جداً من ناحية أخرى.. يفقد عناصر الربط الأساسية والمنطقية بين مشهد وآخر.. ويفتقد الإحساس بعنصر الزمن ويعنصر التتابع.. ويترهل في يد المونتير إلى حد يدفع المشاهد إلى التثاؤب

والرغبة فى انتهاء هذه «المسألة» كلها بسرعة.. ولعلها أول مرة يواجه فيها حسن الإمام مبرزاً كهذا يقلت فيها منه الجمهور الذى يحب هذا النوع من أفلام الراقصات.. ويستطيع أن يذهب بنفسه إلى دار السينما لسمع الجمهور وهو يتحمل ويسخر من كل شيء ويزهق شديد..

من الواضح أن حسن الإمام لم يحب هذا الفيلم.. وإنه نفذه باستهتار أو باستعجال أو «بقرف» شديد.. إن مستواه حتى فى تنفيذ الرقصات والأغنى التى اشتهر بها مستوى ردىء تماماً.. إنه يحشد الكمية الهائلة المعروفة من الراقصات لتلهز كل منهن لحمها على حدة.. بلا أى إحساس بالحركة ولا بالموسيقى.. فكل شيء فقير جداً ومقتعل.. مع أن ما نسمعه عن بديعة مصابنى أنها كانت تحشد فرقاً كاملة - أجنبية أحياناً - من الراقصات والأغنى الجيدة للتنفيذ على الأقل.. ولكننا لا نحس بجو «صالبة بديعة» بفخامتها وإبهارها وملابسها وألوانها.. كما لا نحس بجو الصالبة نفسه حيث الأثرياء والصعاليك والمغامرين وجو الصراع المادى والجنسى والعاطفى الذى ارتبط بهذه الصالبة.. واكتفى الفيلم من هذا كله بشخصية إسماعيل بك طلبه (كمال الشناوى) الذى تفرغ تماماً لملاحقة بديعة.. ولجرد أن ينتهى منهاراً مقلساً بشكل أقرب إلى الكاريكاتير.. وحتى اتصال بديعة بالسفارة البريطانية وتعاونها معها لتقديم استعراض يسخر من المحور.. يقتصر على مشهد حوارى ركيك، ثم لا نرى حتى هذا الاستعراض بعد ذلك.. أما قضية بيا عز الدين وصعودها الغربى على كتفى بديعة لدرجة استيلائها على الصالبة.. فإنه يتم بشكل «قدرى» لا تفهم فيه أسباب هذا الصعود المفاجئ.. لأن المخرج اكتفى من هذا الخبط بمجرد رقصات نبيلة عبید وكلمتها التاريخية: «اديله» التى ستكون بلاشك قنبلة الموسم!

ولكن ما لا يمكن اغتفاره فى الفيلم هو هذا التسطيح الشديد لشخصية فنان عظيم مثل نجيب الريحانى.. يظهر بهذا الشكل الهزيل كمجرد شخصية ثانوية ملحقه بالسيدة بديعة.. ولكن ليس هذا غريباً بالنسبة لفيلم يقدم فناناً عظيماً آخر هو بديع خيرى كمجرد شخصية كوميدية بدينة بلهاء ولسانه «الدغ».

ومن العيب بالطبع مناقشة التنفيذ الميكانيكى السيء الذى يحصر حسن الإمام نفسه فيه فى زوايا ضيقة خاطئة ويافتقاد كامل للنوع الشكلى والتكوين والألوان والديكور فى موضوع يعتمد أساساً على الإبهار الشكلى على الأقل.. مادام

مستحيلاً أن يحقق العمق الموضوعي.

ومن العبث أيضاً أن نناقش ابن حسن الإمام كممثل يفتقد أبسط مقومات الممثل الشكلية والفنية معاً.. ولكن على حسن الإمام نفسه أن يذهب إلى الصالة أيضاً ليرى كيف يسخر الناس من ابنه طول الوقت.. وليقتنع أنه ليس إلهاً قادراً على صنع المعجزات وفرض اكتشافاته الأثرية على البشر..

ولكن ما لا يمكن غفرانه هو موافقة ممثلة عظيمة مثل نادية لطفي - شفاها الله - على الاشتراك في فيلم كهذا لا تستطيع فيه الرقص والغناء ولا حتى التمثيل.. ولأنها ممثلة جيدة وإنسانة تحمل أعماقاً مختلفة تماماً عن هذا العالم الذي تدرك تماماً إنه ليس عالمها.. فربما أصابها الإنهيار العصبي.. لأنه أصابنا نحن أيضاً لمجرد المشاهدة!

«الكرنك» ما هي القضية؟

رغم أن شيئاً مما يرويه فيلم «الكرنك» لم يحدث لى شخصياً فقد أحسست فى بعض مشاهد الفيلم بالقشعريرة تهز بدنى.. وكنت أعلم أنها «سينما».. وأن مهنتى هى أن أشاهد السينما.. ودربت نفسى على أن أتعامل مع الأفلام بعقلى البارد وليس بعواطفى.. فأنا أعرف جيداً كيف يصنعون الأفلام.. وأن المسألة كلها تمثيل فى تمثيل.. ومع ذلك فقد أحسست بأن كل ما يحدث فى هذا الفيلم كان حقيقياً.. وأصابنى الرعب بالفعل مما يمكن أن يحدث للناس عندما يقولون: لا.. ولكن المأساة المضحكة أن الشبان الثلاثة فى فيلم «الكرنك» لم يقولوا حتى لا.. بل قالوا نعم للثورة ومن البداية.. بل كان ثلاثتهم أعضاء فيما سعى حينذاك بمنظمة الشباب.. وتعلموا بالمجان بفضل الشعارات المطروحة.. ولم يكن ممكناً لولا هذا أن يخرجوا من أعماق المستنقع إلى الجامعة.. ماذا كان الخلاف إذن!

لقد كان خلاف هؤلاء الشبان الثلاثة مع الثورة هو خلاف جيلنا كله معها.. ونحن نستطيع أن نتحدث باسم جيلنا وحده.. نحن الذين نشأنا مع الثورة وكنا نحلم بها حتى فى أيام مراهقتنا بالعدل والحرية.. ولم تكن نملك شيئاً لتأخذ منا.. فلم تكن اقطاعيين ولا رأسماليين ولم تفرض الحراسة على كوخ يملكه أجدادنا لأننا لم تكن نملك حتى هذا الكوخ.. وظللنا نصفق بجنون لكل ما كان يحدث فى السنوات الأولى.. فما الذى حدث إذن لكى نجد أنفسنا فى الجانب الآخر؟

إن مشكلتنا أننا لم تكن فى أى جانب آخر.. فلا يمكن أن يصدق أحد أن جيلنا يمكن أن يكون فى الجانب المضاد للثورة.. ولكننا كنا فقط – ومازلنا – فى الجانب المضاد لما كان يحدث.. وهذا ما لا يريد أحد أن يفهمه ببساطة وسط كل الضجيج الذى يحدث الآن دون أن يقول أحد شيئاً واحداً مفهوماً.. لقد كان الشبان الثلاثة فى

«الكرنك» يقولون نعم للثورة بكل تأكيد.. ولكنهم كانوا يقولون «نعم» مختلفة عن «نعم» الأخرى الجاهزة التي كانت تريدها الأجهزة من كل الأصنام التي كانوا يريدونها مجرد أرقام تهتف وتصفق كالحيوانات التي تصنع النوى.. لقد كانت «نعم» الشباب مرفوضة لأنها كانت «نعم» مفكرة ومصصوبة أحياناً بمحاولة التساؤل.. ولذلك فإن تهمة الشبان الثلاثة في «الكرنك» رواية نجيب محفوظ وفيلم على بدر خان معاً ليست مفهومة.. فلا أحد يدرى ماذا كانت جريمتهم بالتحديد.. لا هم.. ولا حتى الأجهزة التي اعتقلتهم.. ومن هنا جاءت النكتة.. أنهم اعتقلوا مرة بتهمة الشيوعية.. ومرة بتهمة الإخوان المسلمين.. ولقد كان هذا يحدث حقيقة.. وهو ما يرفض البعض أن يعترفوا به الآن.. وكانت هذه النتيجة الطبيعية المتوقعة عن أجهزة لا تعرف هويتها السياسية ولا الاجتماعية بالتحديد.. وزعامات لا تحمل فكراً واضحاً ولا خطأ ولا تعرف ماذا تريد أن تصنع بالناس سوى أن تحكمهم وأن يصمتوا.. وأن تذهب بهم من اليمين إلى اليسار وبالعكس.. ثم أن تحاول أن تبقى بين هذا وذاك وتلعب لعبة التوازن على كل الحبال فيما تصورته عبقرية مبتكرة يمكن أن تستمر إلى الأبد مادامت تعطيلها القوة العمياء.. وكان طبيعياً أن ينهار كل هذا وأن تجيء كل الهزائم والكوارث على كل المستويات.. ومن أجل أن يدارى الجلايون هزائمهم وخواعم الفكرى والجبدنى وفسادهم الذى ليس له مثيل.. كان لابد أن يدفع هؤلاء الشبان الثلاثة مع آلاف غيرهم.. ولكن النكتة الأخرى أنهم كانوا يتصورون أن هذا يمكن أن يستمر..

وفيلم «الكرنك» ببساطة يقول شيئاً من هذا.. ويصرف النظر عن كيف يقوله ولصالح من فإن السؤال المهم هو: هل كان هذا يحدث أم لا؟.. وهل يمكن لأجهزة فاسدة ومهترئة ومهزومة وخالية من الفكر والمبدأ والهدف الواضح أن تفعل هذا بالناس فى غيبة أية حرية أم لا؟.. هل كانت هذه هى طبيعة هذا النظام أم لا؟ إن بعض المثقفين والعباقرة المتشجنين يرفضون هذا الفيلم لأسباب لو سألتهم عنها لعجزوا عن الإجابة.. لأنهم لم يجرؤوا على أن يقولوا أنهم يخلطون كل الأشياء فى سلة واحدة.. وأنهم مستعدون لرفض فيلم يكشف جزءاً من نظام إرهابى فاسد ومستعدون حتى لحملة الجلايين من أجل الآلهة أو الأصنام الوثنية التى صنعوها بأنفسهم ليعبونها ومازالوا يعبونها حتى بعد أن أكلوها وأكلتهم.. إن الأفكار السياسية التى يثيرها فيلم «الكرنك» أكبر وأعمق من الأفكار

السينمائية نفسها.. وبعض الذين يرفضونه يفعلون ذلك لجرد أن البعض الآخر يؤيدونه.. ولكن قيمة الفيلم نفسه كعمل سينمائي وكوثيقة سياسية عن تاريخ مصر القريب جداً تضع وسط تشنجات الطرفين.. ولم يسأل أحد نفسه: هل يقول الفيلم شيئاً حقيقياً أم لا.. هل كان هذا يحدث أم لا؟..

لست أزعم أنني كنت بطلاً أو شهيداً يوماً ما.. ولم أئشرف حتى الآن بدخول أى سجن ليلسعنى كبراج أو لينهشنى كلب.. ومع ذلك فأنا كمصري عادى جداً أعرف جيداً أن هذا كان يحدث.. بل إنه واحد على ألف مما كان يحدث.. ولكنى أضع هذا كله فى إطاره الصحيح.. فلقد كان هذا نتيجة وليس سبباً.. والسبب هو فى تركيب هذه الأجهزة التى كان يستخدمها هذا النظام الذى كان يصنع أى شىء بالناس الذين ألغى حريتهم وأدميتهم وفى غيبة أية ضوابط إلا حماية الرجل الواحد.. إن هذه هى النتيجة الطبيعية لغيبة الديمقراطية و«الغاء» الشعب بمرسوم لا يكلف أحد نفسه حتى بنشره فى «الوقائع المصرية».. فما هى القضية؟

فى الفيلم طبعاً أخطاء فى تركيب السيناريو وتنازلات ومساومات.. ولكن أين هو الفيلم الذى يخلو من هذا فى العالم كله.. أن المهم فى قيمة أى فيلم هو فى القضية الأساسية التى يثيرها والتى يدفع الناس للتفكير فيها بعد مغادرتهم دار السينما.. و«الكرنك» فيلم شجاع من هذه الزاوية.. ولا يعنينى كيف سيفسره هذا الشخص أو ذاك لحسابه فليس هذا مبرراً لإجهاض القضية التى يثيرها ورفض الحقيقة التى ينبشها لأن البعض لا يريدون الاستيقاظ عليها لأنها تخدش تصوراتهم المقدسة..

ثم هو فيلم جيد أيضاً على المستوى السينمائي وفى إطار السينما المصرية كلها.. ومخرجه على بدرخان يؤكد به ليس فقط إنه خطوة أكبر بعد فيلمه الأول «الحب الذى كان» بل أنه مخرج متمكن جداً من أدوات السينما.. وأن قدراته أكبر بالتأكيد من القليل جداً الذى قدمه حتى الآن.. وقد نجح فى تناول موضوع بالغ الصعوبة.. بل أن ما بهرنى فيه قدرته على خلق «الجو» الخائق المتوتر المشحون بالرعب والكآبة وهو ما لا يقدر عليه إلا مخرج كبير.. وفى تقديرى الشخصى أن على بدرخان هو أهم مخرج شاب قدمته السينما المصرية الجديدة بعد ممنوح شكرى.. وهو يستخلص من ممثليه جميعاً أفضل مستوياتهم.. سعاد حسنى التى تؤكد قدرتها على تغيير جدها من فيلم لآخر.. والتى تخرج من مرحلة «السندريللا» التى يبيعون رقصها وغناها إلى مرحلة «الممثلة» والتى تجسد هنا شخصية زينب دياب كما لا يمكن تصورها إلا

هكذا.. خاصة في أدائها الجيد لإنكسار ما بعد الاغتصاب.. بينما يقدم نور الشريف أفضل أنواره على الإطلاق مما يجب أن يكون بداية جديدة تماماً لهذا الممثل الموهوب.. أما محمد صبحي فهو اكتشاف هائل بلا شك بوجهه شديد التمييز وقدرته الفائقة على التعبير.. وإن كان هذا نفسه ما يفرض عليه أن يلعب شخصيات مركبة تركيباً خاصاً..

ويعد.. أرفعوا أيديكم عن «الكرنك» أيها السادة «الواعون» أكثر من اللازم.. فأين كان وعيكم عندما كان هذا يحدث..؟ أنتم تعرفون أنه حقيقي.. ألم يحدث لكم أيضاً؟

«مولد يا ديننا»

أخيراً.. فيلم استعراضى فعلاً

كان ما يسمى بالفيلم الغنائى أو الاستعراضى مشكلة دائماً فى السينما المصرية.. فهى سينما لم تخل أبداً من الأغاني والرقصات.. بل إنها سينما قامت فى الجزء الأساسى من بنائها وعبر تاريخها كله على عدد كبير من المغنين والراقصات قدموا النسبة الهائلة من حجم إنتاج السينما المصرية كله.. ويمكن تخيل فداحة هذه النسبة لو حذفنا أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وأسهمان وليلى مراد ومحمد فوزى وشادية وعبد الحليم حافظ من ناحية.. وأفلام تحية كاريوكا وسامية جمال وهاجر حمدى ونبوية مصطفى وزينات علوى وكيتى ولين ولين ونجوى فؤاد وسهير زكى من ناحية أخرى.. لكى نرى ماذا يمكن أن يبقى من السينما المصرية.. إن العشرات القليلة من الأفلام المصرية التى يمكن أن تبقى من هذه الحسبة الخفيفة لا يمكن أن تصنع ما يسمى بسينما قومية عمرها نصف قرن.. وحتى هؤلاء الذين حاولوا أن يقدموا سينما مصرية مختلفة: صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ وتوفيق صالح وعاطف سالم وبركات لم يخل تاريخ واحد منهم من الاستعانة بالرقصة والأغنية فى بناء أفلامهم بحجة الشباك أحياناً أو بحجة الزوجة الفنية أحياناً أخرى.. فالرقص والغناء هما أسهل أنوات البيع فى أيدي سينما متخلفة تخاطب جمهوراً متخلفاً.. ولدينا دليان واضحان فى السينما الهندية والتركية مثلاً..

ولكن المفارقة المدهشة أن السينما المصرية - رغم هذا الكم الهائل من الرقص والغناء - لم تعرف فى تاريخها كله ما يمكن أن يسمى بالفيلم الغنائى

والاستعراضى..

إن بناء الفيلم حول شخصية المطرب لا يصنع فيلماً غنائياً.. كما أن بناءه على شخصية الراقصة لا يصنع فيلماً استعراضياً.. فالسألة ليست أن تحكى حدوده عن واحد يجب واحدة لكي نقطع هذه الحدودية كل خمس دقائق ليغنى هو أو لترقص هى إلى ينتهى الفيلم سواء بالزواج أو بالذهاب إلى القسم!..

الفيلم الغنائى أو الاستعراضى ببساطة - وبلا فلسفة كثيرة - هو الفيلم الذى تصبح فيه الأغنية أو الرقصة جزءاً من تركيبه العضوى.. بمعنى أن كل أغنية أو رقصة تقدم إضافة جديدة إلى تطور أحداثه بحيث لا يمكن الغاؤها دون أن يختل بناء الفيلم كله.. والأسلوب الأمثل بالطبع هو أن يتم سرد الموضوع كله بأسلوب غنائى راقص.. وأفضل مثال لهذا - ربما فى السينما العالمية كلها فى تقديري الشخصى - هو فيلم «قصة الحى الغربى» الذى أخرجه روبرت وايز وجيروم روبنز الذى كان مسئولاً عن تصميم وإخراج الرقصات وحدها..

وبالنسبة للسينما المصرية مثلاً قدم حسين كمال فيلم «أبى فوق الشجرة» الذى حقق نجاحاً كبيراً وغنى فيه عبد الحليم حافظ أغاني كثيرة جداً.. وحشده المخرج بعيد مما يسمى «بالاستعراضات» التى يرقص فيها الشبان والبنات على البلاج وهم سعداء جداً.. وحاول أن يصنع ما يعتبره تجديدأ فى أسلوب تقديم الأغاني والرقصات ومع ذلك فلم يكن الفيلم غنائياً أو راقصاً بالمعنى الذى تحدثنا عنه منذ قليل..

ولكن عندما يكرر حسين كمال التجربة فى «مولد يا دنيا» فإنه يقترب أكثر مما يمكن أن يكون قصة أو فيلماً استعراضياً حقيقياً.. لأنه يقدم هذه المرة قصة فرقة استعراضية أولاً.. ومن هنا يصبح الغناء والرقص وظيفة طبيعية فى بناء الفيلم أولاً.. ثم لأنه يقيم جزءاً مهماً من مسار «الصلوة» نفسها على الأغاني والرقصات بحيث لا يكتمل هذا المسار ولا يتطور لو حذفنا هذه الأغاني والرقصات..

إن أغنية عبد المنعم مدبولى مثلاً التى ينغى فيها انتهاء عصره الذهبى «كعرجى حطور» أمام زحف السيارة ليست مجرد أغنية تقطع الأحداث الدرامية لكي نسعد بصوت مطرب «يشنف أسماعنا» لأن مدبولى ليس مطرباً من ناحية.. ولأن الأغنية تلخص موقفاً درامياً هاماً بالنسبة للفيلم من ناحية أخرى.. وعلى هذا القياس يمكن اعتبار رقصات الفرقة الشعبية جزءاً من تطورها الدرامى الأساسى التى تقدمها

مجموعة من النشالين والمشردين «الغلبة» الذين اضطرتهم ظروفهم الاجتماعية البائسة إلى النصب والسرقة من الفلاحين في الموالد الأكثر «غلباً» منهم.. ولكنهم تحولوا إلى فنانين عندما عثر عليهم محمود ياسين الفنان الذي استطاع أن يكشف عن مواهبهم الكامنة تحت جلدهم «المكشف» .

إن حسين كمال يعثر إذن على التوظيف الدرامي المبرر للرقص والغناء الجماعى وهو شيء مفتقد ليس فقط فى أفلامنا بل فى حياتنا كلها.. ولكنه لا يستطيع رغم ذلك أن يتخلص من أداء الأغنية الفردية التقليدية عندما يجعل عفاف راضى تغنى لحبيبها إلى جوار شجرة بنفس الأسلوب الذى تغنى به السينما المصرية منذ «ليلى» حتى الآن.. وعذره أنه لا يتصور أن مطربة يمكن أن تمثل فيلماً نون أن تغنى حين تفرح ثم تغنى حين تحزن ثم تغنى وهى تغسل وجهها فى الصباح!

وباستثناء أغنيات عفاف راضى الفردية التقليدية هذه.. وباستثناء هذا الاستعراض الدينى قرب نهاية الفيلم والذى لم يكن له مبرر درامى سوى مجرد النفاق المكشوف والقفز على الموجة فإن كل الرقصات والأغاني الأخرى موظفة درامياً وضمن أسلوب الفيلم كله..

وفى الفيلم الاستعراضى عادة لا يمكن أن تقام قيمة كبيرة لما يسمى «الموضوع» أو الفكرة التى يتناولها الفيلم.. فالشائع فى هذا النوع من الأفلام أن يكون هناك مجرد خيط درامى خافت يصلح وسيلة «لربط» سلسلة من الرقصات والأغاني.. ويعتمد «مولد يا دنيا» بالفعل على مادة درامية ساذجة إلى حد كبير.. مجموعة من الشباب والفتيات تمارس النصب والنشل والسرقة من أجل أن تعيش إلى أن يجىء مصمم رقصات متعلم فيحولهم إلى فرقة استعراضية.. ولكن الأساس الاجتماعى القومى الذى اضطرت هؤلاء الشباب الخيرين بطبعهم إلى ممارسة الشر لعدم عثورهم على عمل شريف.. يتحول هنا إلي مجرد نكتة تغرق فى محاولات الإضحك المستمرة من مجموعة من الممثلين الكوميديين.. ويصبح الفقر الذى يقود إلى الجريمة شيئاً ظريفاً جداً ومحبوياً إذا كان الفقراء هم عفاف راضى وسعيد صالح ومحبى إسماعيل.. وليس المطلوب بالطبع تحويل المسألة إلى «نكد».. ولكن المطلوب فقط دم «تجميل البؤس» لإخفاء أسبابه وفداخته الحقيقية لتحويله إلى مجموعة من النكات والأغاني.. ومن هنا أيضاً يصبح غير مفهوم هذا الإصرار على خلق شخصية «الشرير» التقليدى زعيم العصابة (توفيق الدقن) الذى يبدو كأنه المصدر الوحيد لفقر

وانحراف وتعاसे هؤلاء الشبان.. كما أنه غير مفهوم أيضاً هذا الحادث الأبله الذى أقدم عليه محبى إسماعيل لمجرد أن كاتبى السيناريو اضطرا المجموعة لبيع الحصان ثم سعيهم لاسترداده هي «الدراما»!!

مرة أخرى يثبت حسين كمال إنه مخرج جيد.. وإنه يملك قدرة على توزيع قدراته السينمائية.. وهو فى أفلامه الأربعة التى قدمها خلال عام ٧٥ يؤكد سيطرته الحرفية على موضوعاته المتنوعة.. وهو ما يمكن اعتباره ميزة وعيباً فى الوقت نفسه.. لأن المخرج المتمكن هو الذى يملك أسلوباً ورؤية ومنهجاً فى تناول موضوعاته بحيث يحقق الوحدة بدلاً من التشتت.. وإن كان فى «مولد يا دنيا» ينجح فى العثور على المعادل السينمائى للرقصة والأغنية التى كانت تقدم فى السينما المصرية لمجرد «السهولة».. وهو ينجح فى أغنيتى «الصبر طيب» لدبولى و«الطو تبسم» لعفاف راضى كما ينجح فى جعل الرقصات الجماعية جزءاً من المكان ومن ظروف الشخصيات إلى حد ما.. ولكن ما يضيفه حسين كمال حقيقة فى هذا الفيلم هو اعتماده ويجرأه على عدد كبير من «الأسماء الثانية».. وأولها عفاف راضى التى بقدر ما كان صوتها منذ سنوات اكتشافاً حقيقياً فى الأغنية المصرية.. بقدر ما كانت فى فيلمها الأول اكتشافاً حقيقياً فى الفيلم الغنائى المصرى.. لقد رأيت هذا الفيلم لأول مرة وسط جمهور العيد فى المنصورة وهو أصعب امتحان لوجه سينمائى جديد وسط أصعب جمهور .. ورأيت يومها كيف نجحت عفاف راضى فى دخول قلوب الناس بقوة ومن أول مرة.. ربما لأنها «شئ نظيف ونقى» فى السينما المصرية.. وهو ما يدعوها للاستمرار ولكن بالكثير من الحذر.. أما حسن السبكي الذى تتفجر طاقته من جديد كراقص وممثل فإنه يثير التساؤل الأبدى: أين تختفى هذه الوجوه الجيدة تحت ركام الأسماء الباهتة والمكررة التى أصبحت قدر السينما المصرية وقدربنا؟

«سيقان فى الوحل»

لماذا تدافع أفلامنا عن المتهمات فى قضايا أخلاقية؟

عاطف سالم مخرج له دور وحجم معين فى السينما المصرية، يجعله واحداً من أهم مخرجيها.. ليس فقط لأنه بدأ بداية جيدة وأعطى عدداً جيداً من الأفلام.. وإنما لأنه أيضاً مخرج متمكن من أنواته على المستوى الحرفى.. بل إنه غالباً ما يبيو جاداً فى اخنيار موضوعاته.. وكان يمكن أن يكون قريباً أكثر من ذلك من مشاكلنا الاجتماعية.. وهو مخرج من القلائل الذين لابد أن نحترمهم على أى حال حتى عندما يخيبون آمالنا.. وكثيراً ما يفعلون.

وعاطف سالم يذكرنى بوجه من الوجوه بمخرج آخر هو بركات.. فالاثنتان كان يمكن أن يلعبا دوراً أكبر من ذلك فى السينما المصرية طوال السنوات العشرين الأخيرة.. وكان يمكن أن يغيرا وجهها لو أنهما صمدا وأعطيا أفضل مما قدماه بالفعل.. لإنهما قادران بالتأكيد على ذلك.. ولكن مشكلة عاطف سالم هى نفس مشكلة بركات ومخرجين غيرهما بالتاكيد توقفوا عند بداياتهم الجيدة.. ولا يمكن أن يلوم أحد هؤلاء المخرجين على إنحراف مسارهم الأول والمساهمة فى تقديم أفلام رديئة مثل أى مخرج آخر ردىء.. فلاشك أن لهذا الانحراف أسبابه الموضوعية فى إطار ظروف السينما المصرية كلها فى السنوات الأخيرة.. ولكن هذا موضوع آخر..

المهم أن أهمية عاطف سالم فى السينما المصرية قد تدفع الناقد أحياناً إلى تناول أفلامه بشيء من التفهم.. ولا أقول الترفق.. ولكنها فى نفس الوقت – وبالأسس الموضوعية الخالصة – قد تدفع إلى محاسبته بقسوة أكثر.. لأنه مخرج شامهم وقادر

أكثر.. فلماذا نقبل منه ما قد «نفوته» لمخرج آخر؟

وفى «سيقان فى الوحل» مثلاً يبدأ عاطف سالم بفكرة جديدة: ثلاث فتيات خارجات من سجن القناطر بعد الإفراج عنهن.. ثم محاولة تتبع خطواتهن فى مواجهة المجتمع بعد ذلك.. مع الرجوع فى «فلاش باكات» مستمرة لمعرفة الأسباب التى أدت إلى دخولهن السجن. الفكرة هائلة بالطبع وتعطى إمكانيات درامية واجتماعية لا حد لها لو وقعت فى يد سيناريست جيد.. ولكن مأساة أفلامنا دائماً أنها لا تحمل أفكاراً أصلاً.. ثم لو عثرت على فكرة جديدة «بالصدفة» فإنها سرعان ما تجهضها بالبحث وراء الأسهل والأرخص والأكثر سطحية وإثارة حسب منطق السينما التجارية..

يسير بناء السيناريو على ثلاثة خطوط متوازية لا تلتقى أبداً.. فبعد نقطة الخروج من السجن الواحد فى البداية تتفرق مصائر الفتيات الثلاث فلا يلتقن أبداً.. وهذا أول عيب رئيسى فى السيناريو الذى يتحول بعد ذلك إلى ثلاث قصص أو ثلاثة أفلام مستقلة تماماً وإن كان المونتاج يقطع بين الواحدة والأخرى بلا منطق فنى أو درامى معقول مما يجعلنا طوال الوقت أمام قفزات مزعجة من حدوة إلى حدوة.. والمونتاج فى هذا الفيلم ردىء إلى حد يعجز عن ربط القصص الثلاث بأى وسيلة ربط.. ويجعلنا أمام خليط غير متجانس من الأحداث والشخصيات والأماكن المختلفة التى لا يمكن لأى عبقري أن يتتبعها.. وليس هذا النوع من أفلام القصص المتعددة اختراعاً فى السينما.. فقد رأينا له نماذج عديدة.. ولكنه يحتاج إلى قدرة فى حبك السيناريو ثم إلى سلاسة ونعومة فى المونتاج تربط هذه الأحداث المختلفة بحيث لا يحس المتفرج أبداً بالانفصال أو بالقفز غير المريح أو المنطقى والذى يششت المتفرج والأحداث معاً.

ويعد هذا العيب التكنيكى الرئيسى نواجه عيباً موضوعياً خطيراً.. فما هى مشاكل الفتيات الثلاث التى يعالجها الفيلم بعد خروجهن من السجن؟.. بليلة تفشل فى العودة إلى الفرقة الاستعراضية التى كانت تعمل بها قبل أن يخذعها رجل ويأخذها إلى بيت سىء السمعة يقتحمه البوليس بالصدفة بمجرد دخولها إليه.. بينما هى بريئة والله العظيم.. وهى نفس الفكرة التى يرددها فيلم «أنا لا عاقلة ولا مجنونة» الذى تنتهم فيه نادية نو الفقار فى قضية دعارة بينما هى بريئة.. ولست أدرى ما هو السر فى دفاع الأفلام عن المتهمات فى قضايا الدعارة ومحاولة

إثبات براعتهم... هل هي مجرد صدفة في فيلمين متعاقبين أم موجة جديدة؟
ويوسى تواجده محاولات سمير صبرى المستمرة لقتلها بعد أن اكتشف أنها هي
التي قتلت ابنه الوحيد بسيارتها.. وبالصدفة البحتة تحب هي الرجل الذي قتلت
ابنه.. بينما يتفرغ سمير صبرى لمحاولة قتلها وهو «يزغر» طول الوقت في «بوزات»
وحركات مفتعلة انصحه بالإقلاع عنها نهائياً والعودة إلى الادوار الخفيفة إذا كان هو
والمنتجون مصممين على أن يظل ممثلاً.

أما أسخف القصص على الإطلاق فهي قصة سهير رمزى التي تعمل عملاً
غامضاً فى مزرعة «الثري الأمثل» عبد المنعم مدبولى الذى يقع فى حبها هو وابنه
حمدي حافظ وخادمه يونس شلبى.. وبعد محاولات فاشحة لكشف صدرها وساقها
لا نفهم منها إذا كانت فتاة شريفة فعلاً تبحث عن عمل شريف أم ساقطة محترفة..
تهرب من البيت المجنون لتعمل مع أمها فى الخياطة..

وهكذا تصور عاطف سالم أنه يقدم الميلودراما والضحك والاستعراض فى ثلاث
قصص هى فى الواقع ثلاثة أفلام لا علاقة لها ببعضها.. وفى تصورى أنه بدد جهده
فى محاولة صنع شيء لم يصنعه وأنه لم ينجح فى تقديم عنصر واحد من عناصر
النجاح التجارى التى تصور أنه يمكن حشده وبأى وسيلة فى فيلم واحد لا يميزه إلا
مستوى التصوير الجيد الذى فاجأنى من عبد المنعم بهنسى.. ولعل عاطف سالم
يعود فيدرك أنه لا يمكن أن يضع كل البيض فى سلة واحدة ولا حطم بعضه..
خصوصاً إذا كان بيضاً فاسداً من البداية!

«دقة قلب».. كوميديا لطيفة.. ولكن!

المخرج الشاب محمد عبد العزيز إضافة حقيقية للكوميديا فى السينما المصرية.. وهو يأخذ فرصته كمخرج جاد ومثقف بالضبط فى الوقت المناسب.. بحيث يمكن أن يشغل الفراغ الذى تركه المخرج الراحل فطين عبد الوهاب الذى استطاع أن يصنع لنفسه أسلوباً مميزاً فى تناول الكوميديا النظيفة التى افتقدناها بلاشك فى أفلامنا.. لكى تواجهنا بدلاً منها تلك «الكوارث» التى يسميها صانعوها أفلاماً كوميدية لمجرد أن أبطالها ممثلون كوميديون يضربون بعضهم بالشلوط ويصابون بالإسهال ويتنكرون فى أثواب نسائية ويغرقون المتفرج فى التلميحات الجنسية.

إن الكوميديا فى السينما المصرية هى مأساة فى حد ذاتها.. والمفارقة الغريبة فى أفلامنا عموماً هى أنك تضحك جداً فى الأفلام التراجيدية على سذاجة ما تراه.. وتبكي بالدموع فى الأفلام الكوميدية على ثقل الدم وعلى ضياع فلوسك..

وفطين عبد الوهاب استطاع إلى حد ما أن يعيدنا إلى بعض تقاليد الكوميديا الراقية فى السينما المصرية.. فقد كان مضحكو الأمس يحترمونا ويحترمون أنفسهم حين يدفعوننا إلى الضحك بقدراتهم الشخصية الراقية وباستخلاص عناصر الكوميديا من الموقف نفسه.. وإذا كان عندنا اليوم كوميديون ممتازون بالفعل فإن المشكلة هى وقوعهم فى أيدي محترفى النصوص السخيفة ومخرجى الكوميديا «الغليظة» ومنتجى الأفلام الملعبة الذين قد يضحكون أكثر لو رأيناهم على مكاتبهم فى وكالة البلح أو معارض السيارات ودكاكين الجزارة لو أنهم عابوا إليها وتوقفوا عن الإنتاج..

والأفلام القليلة جداً التى أخرجها محمد عبد العزيز حتى الآن تقول إنه يمكن أن يصنع شيئاً مختلفاً.. وهو فى فيلم «دقة قلب» يقدم نموذجاً للكوميديا «النظيفة» التى

لابد أن نرحب بها جداً - رغم كل شيء - في إطار ما تقدمه السينما الكوميدية التي تنتهي غالباً ببكائنا جميعاً على ما تصنعه السينما وما نصنعه نحن بأنفسنا حين نذهب إليها.. «برجلينا»!!

يحاول كاتب القصة والسيناريو - والمنتج فيما يبدو - فاروق صبرى أن يكمل الطريق الذى بدأه بفيلم «سؤال في الحب» بنفس النجمين: محمود ياسين وسمير صبرى.. ويبدو أنه ينوى أن يجعل منهما ثنائياً ضاحكاً تبدأ مغامراته من كونهما شابين مولعين بالمغامرات النسائية إلى أن تتطور الأحداث بعد ذلك تطوراً مختلفاً فى كل فيلم.. ولكن هذا الفيلم الجديد «دقة قلب» أفضل من الفيلم الأول وأكثر تهادياً.. رغم عدم علاقة عنوانه بموضوعه مثل معظم الأفلام المصرية التي يبدو أن صانعيها يعتبرون عنوان الفيلم مجرد «حلية» تجذب الجمهور دون أن تكون جزءاً عضوياً ضرورياً فى بناء الفيلم بحيث يصبح هناك عنوان واحد مناسب للفيلم الواحد المناسب كما هو مفروض فى أى سينما حقيقية.

وفى الفيلم الكوميدى - كما هو الحال فى الفيلم الاستعراضى - لا يقوم البناء على ما يسمى «القصة» أو البناء الدرامى.. رغم أن هذين العنصرين - حتى مع التجاوز عن تقييمهما - لابد أن يؤدى الفيلم إلى فكرة أو قيمة يمكن قبولها.. وبحيث لا يؤدى الفيلم فى النهاية إلى مجموعة من المشاهد الهابطة أو المبتذلة أو حتى ما يسمى «بالضحك من أجل الضحك» أو الأكاذيب الجريئة الأخرى التى تقول إن «الضحك هدف فى ذاته».. فالكوميديا العالمية تعطى كل يوم دليلاً على سخافة هذا الإدعاء وآخر نموذج شهدته القاهرة هو الفيلم الأمريكى العظيم «الصفحة الأولى» إخراج بيلى وايلدر وتمثيل جاك ليمون ووالتر ماتاو والذى كان كوميدياً عظيماً وفكرة عظيمة فى وقت معاً.

ولا أحد يطالب السينما المصرية بالطبع بأن تصنع ما يصنعه بيلى وايلدر ولا أصبحت هذه كوميدياً فى حد ذاتها.. ولكن يكفي فقط أن يحاول شبان مثل محمد عبد العزيز تخفيف حدة الكارثة الكوميدية فى السينما إلى حد ما..

إن فيلم «دقة قلب» يقوم على عدة أفكار أخلاقية يمكن قبولها بالمنطق الكوميدى.. فالمتفرج العادى الذى يحب الضحك بطبعه ليغسل شيئاً من أحرانه يطلق فى هذا الفيلم كثيراً من الضحكات التي تؤكد له فى النهاية أن حياة العبد لا تعادل الاستقرار السعيد الذى تصنعه حياة زوجية قائمة على الحب.. وإن قيم الصداقة

والإخلاص لابد من احترامها لأنه «مفيش أجندع من الصداقة بين الراجل والراجل» كما يقول القرار الركيك في النصف الأول من الفيلم الذى يحكى عن صديقين «الروح بالروح» هما محمود ياسين وسمير صبرى يعملان مهندسين بالنهار ومتفرغين بقية اليوم كله لمطاردة الفتيات.. وبالرغم من أن مرتب كل منهما ٤٥ جنيه كما يقولان.. فهما مقيمان طول النهار فى نادى الجزيرة واحدهما يملك سيارة ويتباريان طول الفيلم فى عرض الأزياء الرجالى.. ولكن بمنطق الفيلم الكوميدي يمكن التجاوز عن هذا كله.. ولكن الذى لا يمكن فهمه هو إصرار الشابين على محاولة اصطياد نفس الفتاة كل مرة.. بحيث يضيق السيناريو ساعة كاملة سخيفة فى مقالب متتابعة يدبرها كل منهما للآخر بترتيب تبادلى يتوقعه المتفرج ولا يحاول السيناريو كسر تتابعه الملل بتغيير ما.. خصوصاً أن المقالب نفسها سخيفة جداً تشغل مساحة زمنية طويلة بلا داع وبحوار لا يضحك أحداً.. وكعادته يجنح فاروق صبرى إلى العبارات الجنسية الفجة التى تستهدف متفرج الترسو مثل قول سمير صبرى مباهياً: أول ما خد البنت من بول على الشقة ندخل أودة النوم.. وعلى طول يحصل الانفجار السكانى.. ومثل قول بدر الدين جمجوم: بتحبيوا صحة للحاجات دى منين.. وأنا خايف أتجوز أحسن اتهد.. ولست ادري ما هى مهمة الرقابة إذا.. كانت تسمح بعبارات وقحة وبألغة الرخص كهذه؟ ويمتلىء النصف الأول السئ جداً بمواقف ركيكة وحوار طويل وممل وحافل بالعبارات الهابطة مثل «مساء الخير يا معلمة» بفتح الميم واللام.. ومثل «الأمير بطيخ حلف ينقذ الملكة شماسة» و«بتقلوظ العممة على دماغى».. وهى عبارات المفروض أنها ترد على «السنة مهندسين»!

ولكن مستوى الفيلم يتحسن إلى حد كبير فى النصف الثانى كأنما كتبه شخصان وليس شخص واحد.. إن محمود ياسين ينجح فى إعطاء سمير صبرى المقلب الأخير حين يهرب من الطائرة التى تنقلهما إلى المانيا ويعود ليتزوج من ميرفت أمين.. ورغم أن هروب محمود ياسين من طائرة أغلقت أبوابها بالفعل واستعدت للرحيل مسألة مستحيلة عملياً إلا أنه يمكن قبولها بالمنطق الكوميدي الذى تحدثنا عنه.. ولكن ما فشل السيناريو فى تفسيره هو السعادة الخرافية التى عاش فيها الزوجان رغم أن زواجهما كان مجرد نكتة.. ثم تحول محمود ياسين إلى القرف المفاجئ من زوجة تبو مثالية جداً وبلا أى سبب مفهوم.. ثم الثروة المفاجئة التى هبطت عليه إلى حد شراء فيلا كبيرة وسيارة جديدة لمجرد أن «وصل لمرکز عظیم

فى وقت قصير» كما يقول صهره عماد حمدى.. ولا أحد يدرى ما هو هذا المركز العظيم الذى يصل إليه مهندس مصرى عادى بحيث يحقق له هذه الثروة المفاجئة ولجرد إنه يعقد اجتماعات كثيرة ويدخن سجاير كثيرة.. إلا إذا كان مهندساً من إياهم.. ولكن المبرر الوحيد هو أن البطل فى السينما المصرية لابد أن يكون مليونيراً.. فالفاس العاديون ليست لهم قصص وبالتالي فليست لهم أفلام.. والبطل الثرى يعطى فرصة للقصر الثرى.. الذى يصنع فيه مصمم الديكور أقيح باب أحمر فى تاريخ السينما العالمية.

ولكى يحل الفيلم أزمة محمود ياسين الذى كره زوجته ميرفت أمين فجأة.. فإنه يعيد صديقه اللود سمير صبرى من المانيا بعد أن حصل هناك على الدكتوراه «ملحوظة: فى السينما المصرية يمكنك أن تحصل على الدكتوراه فى شبر واحد ومن أى بلاتوه فى استديو نحاس!.. فالصديق يطارد زوجة صديقه وقد عاد بالعبارات المبتذلة التى تسمعها فقط فى «قهوة بكرة» مثل: «تدبنى زمة أديك زميتين.. تفقعى مهموز أرده لك يا نور العين».. وبعد أن يجن الزوج ويعود لحب الست مراته يكشف السر السعيد وهو أن صديقه كان «بيغيظه» فقط «ويرد له المهموز».. وهى مسائل كان يمكن الترحيب بها أكثر لو تمت صياغتها بشكل ينقيها من هذه التفاهات المفتعلة بلا أدنى مبرر.. فالفيلم نظيف جداً بمستوى أفلامنا الكوميدية.. وفيه خفة دم مخرجه وحسه الكوميدى غير المبتذل.. ومحمود ياسين فيه ممثل كوميدى ممتاز وهو طاقة حقيقية قابلة للتلون لو وجد الأفلام التى تخرجه عن إطار النور الواحد.. ولكن النصف الأول كله كارثة كان لابد من اختصارها إلى النصف.. مش ضرورى أبدأ أن يكون الفيلم بالميزان - ٢٠ كيلو و ٧٠٠ جرام.. ومن غير ورق!

قصة غرامية من تأليف مديرة الأمن!

لابد أن يكون هذا رأيك بمجرد خروجك من فيلم «ليتنى ما عرفت الحب» خصوصاً إذا كنت تتوقع مثلى شيئاً مختلفاً من مخرجه أنور الشناوى الذى بدأ بداية موفقة إلى حد كبير فى أول أفلامه «السراب» وبعد تجربة طويلة فى العمل وراء الكاميرا كانت تؤمله بالضرورة لأن يصنع شيئاً ناضجاً يتحاشى كل الأخطاء التى استوعبها خلال سنوات عديدة من العمل فى دهاليز السينما المصرية مع الآخرين. ولكن ظروف السينما التجارية لم تمنحنا فرصة كافية لاختبار قدرات أنور الشناوى.. فقد تحول مثل كل الآخرين - الكبار والصغار - معاً إلى جزء فى عجلة الإنتاج الذى يعتبرونه «تجارياً» والذى ينتهى فى العادة إلى أن يصبح شيئاً مائعاً لا هو بالفن ولا بالتجارة.. وكان طبيعياً أن يكون فيلمه الثانى مباشرة «الشيطان والغريف» شيئاً لا علاقة له حتى بالبداية التى كان يمكن أن تبشر بشىء.

وفى الفيلم الثالث «الغضب».. انتهت المسألة تماماً.. وانضم مخرج جديد إلى دائرة أفلام العصابات والمراكب والطبقات..

ولابد أن أنور الشناوى رغم كل خبرته فى العمل وراء الآخرين قد تعثر خلال السنوات الأخيرة فى رمال السينما المتحركة وكما بدأ «بالسراب» انتهى إلى السراب!

ويبدو أن السينما التجارية لا تترك لنا أملاً فى الخبرة ولا فى الشباب.. وهى لن تعطى أفضل من ذلك.. مع أننا لا نطلب أية معجزات ولا نتوقع شيئاً خارج منطق السينما التجارية نفسها الذى ندرك قواعده جيداً.. ولكننا نطمح فقط فى قدر من المعقولة.. وأن يتماسك الناس قليلاً..

وفى «ليتنى ما عرفت الحب» نكتشف أولاً ولفرط دهشتنا أن العنوان له علاقة

بالفيلم.. وقد أصبح هذا فى حد ذاته ميزة نادرة فى الفيلم المصرى.. ثم نكتشف ثانياً أن أنور الشناوى يحاول أن يصنع فيلماً معقولاً لا يمكن أن تمسك عليه هذه الأشياء البدائية التي تستفزك عادة ومن أول لقطة.. إن مستوى الإخراج يبدو معقولاً - فى إطار الفيلم المصرى بالطبع حيث لابد أن تكون كل المقاييس نسبية - بل ويبدو الموضوع نفسه منطقياً.. والانتقال من مشهد إلى مشهد ومن حدث إلى حدث فى بناء متصاعد يمكن أن يقنعك بوجود مشكلة أو موضوع ما.. فميرفت أمين تذهب إلى لبنان وتنزل فى أحد الفنادق لنعرف من بعض مشاهد «الFLASH باك» ذات اللون الواحد الأزرق البارد.. أنها أرملة فقدت زوجها عماد حمدي فإنهارت عصبياً ونصحها محمود المليجى فى الثوانى القليلة الوحيدة التي ظهر فيها بأن تخرج من أزمتها وتخلع السواد وتسافر لتستجم فى مكان ما..

إلى هنا معقول؟.. فى لبنان نتعرف ميرفت على محمود ياسين بالطبع.. فهذان الاثنان لابد أن يتعرفا على بعضهما فى أى مكان ولأى سبب وإلا فكيف نستطيع أن نصنع أفلامنا؟

وبالصدفة - التي نكتشف فى نهاية الفيلم أنها ليست صدفة - تتلقى ميرفت بمحمود فى مكان وهو يجرى دائماً وراء طفل شقى جداً اسمه علاء.. والنتيجة يعرفها بالطبع أى متفرج يحمل «قرطاس لب» كل أسبوع إلى سينما ميامى أو ديانا أو رمسيس أو أى سينما أخرى تباع الحنونة بريال.. فميرفت تقع فوراً فى حب محمود.. ولكن لأن السعادة فى أفلامنا ليست طبيعية ولا مفروضة.. فسرعان ما يظهر الشرير.. عادل أدهم فى أردأ أنواره.. فلا أحد يستطيع حتى الآن - أن يستفيد من هذا الممثل الجيد الذى حبسوه فى تلك الشخصية الكريهة المكررة التى تقتل مواهبه وقدرات وجهه الرائع.. والسيناريو والحوار الذى كتبه صبرى عزت عن قصة فاروق صبرى يعلم أنه يتعامل مع عادل أدهم فيضعه فى مواقف تنبع من الكليشيات المحفوظة لعادل أدهم.. ففى أفلامنا يصنع الممثل النور وليس الشخصية نفسها كما هو مفروض.. ولذلك فإن الحوار الذى يبدو جيداً فى المشاهد الأولى من الفيلم سرعان ما يقع فى الكليشيات «الأدهمية».. حينما يظهر عادل أدهم لميرفت أمين فى كل مكان على طريقة جيمس بوند ليقول لها: «أنا فريد «اللزقة».. أريك يا بيضة!.. وأشياء أخرى سخيفة كهذه!

وعبر مشاهد مطولة وإيقاع بطيء نتيجة لفقر الأحداث التى تدور فى حلقة الحبكة

البوليسية المستهلكة نكتشف أن ميرفت أمين كانت عاملة فقيرة فى محل ملابس وتزوجها الثرى عماد حمدي الذى مات وترك لها ثروة ضخمة.. وبينما يطاردها عادل أدهم مهدداً بإفشاء سر غامض فى حياتها فإنها تقع فى حب محمود ياسين. وبعد التكرار القاتل لمشاهد التليفونات الغامضة والظهور المفاجئ لعادل أدهم والتفريك السياحى الشهير فى لبنان - ليس هناك مبرر واحد لأن تحدث القصة كلها فى لبنان سوى أن الموزع اللبناني - تضطر ميرفت فتفتشى سرها لمحمود وتعترف له بأنها قتلت زوجها الراحل بعد أن هدد بهجرها لعدم الإنجاب.. وبعد تسجيل هذا الاعتراف يظهر عادل أدهم ويؤدى التحية العسكرية لرئيسه «العقيد محمود فهمي» الذى هو محمود ياسين!

ولكم أن تتصوروا فيلماً ينهار من أساسه بمفاجأة طفولية سخيفة كهذه.. وأن قصة الحب التى احتملناها طوال تسعين دقيقة كانت مجرد حيلة بوليسية من ضابط يستدرج أرملة حسناء للاعتراف بقتل زوجها.. وإن البوليس المصرى أرسل اثنين من رجاله وصرف عليهما مليون جنيه فى لبنان لكى يحصلوا على هذا الاعتراف الخطير فى قضية العصر.. مع أن كليوباترا لو قتلت انطونيوس لما دفعت المخابرات الأمريكية نفسها هذا المبلغ ثمناً لاصطيادها.. ولكن الموزع اللبناني فواز كان مستعداً للدفع!

عزیزی أحمد مظهر .. لماذا؟

هذا فيلم لا ينتمی بالتأکید لفن السينما .. رغم إنه مصور على شريط سيلولويد مقاس ٣٥ مللي وبألوان ایستمان .. ولقد عودتنا السينما الرديئة على نماذج كهذه بین وقت وآخر بحيث لم نعد ندهش لأی مستوى يمكن أن یصل إليه فيلم من هذا النوع .. ولكن ما أدهشني هو أن یحمل هذا العمل الرديء اسم أحمد مظهر ممثلاً ومنتجاً وکاتباً للسيناريو ومخرجاً .

وهی مسألة تدعو للأسف الشديد . فأحمد مظهر ممثل جيد بلاشك واستطاع عبر سنوات طويلة أن یصنع لنفسه مكاناً وأسلوباً وشخصية خاصة .. ولكن أحداً لا یدری من الذی وضع فی رأسه مسألة الإخراج والسيناريو هذه لكي یجرّبها مرة ومرتين فلا ینجح ولكنه لا یتوقف أيضاً عن معاودة التجربة ..

وإذا کان بعض الممثلین فی العالم کله تستهویهم أحياناً نزعة الإخراج .. فإنهم إما أن یقدموا مستوى لم یکن أحد غیرهم قادراً على تقديمه .. وأما أن یتوقفوا فوراً عن ارتکاب هذه الجريمة فی حق أنفسهم .. فالإخراج لیس لعبة .. والخبرة التي یکتسبها الممثل من العمل الطویل أمام الكاميرا لا تعطیه الحق بالضرورة لكي یقف وراءها مخرجاً .. ومارلون براندو نفسه ارتکب هذه الحماقة مرة واحدة حين أخرج فیلم «جاک الأعور» .. ورغم أن مستواه لم یکن یقل عن أی مخرج آخر إلا أنه أقطع عن هذه العادة السيئة تماماً بعد ذلك وفضل أن یبقى ممثلاً عظيماً .. ولذلك مازال مارلون براندو ..

وتتضاعف الكارثة فی فیلم «هيبية غیری» حين یصر أحمد مظهر على أن یكون کاتباً للسيناريو أيضاً .. وهذا قد یوقع الفنان فی خطر النرجسية الشديدة بحيث یضع نفسه فی مرکز العالم ویجعل کل الأشياء تدور من حوله لمجرد أن یظهر فی کل

لقطة.. والنتيجة أننا نحس أننا أمام فيلم تسجيلي عن أحمد مظهر شخصياً.. كيف يركب الخيل ويضرب الرصاص ويضرب الناس ويرى عضلاته وكيف يحب ويكره ويتقع في حبه كل نساء مصر بدون مناسبة.. ليلي حمادة فناهد شريف فنادية لطفى بالتناوب..

ولأن أحمد مظهر هو المنتج أيضاً فإن حرصه على أن يقدم фильماً تجارياً يوقعه في توليفة غريبة الشأن بين الفيلم البوليسي والعاطفي والنفساني والوطني أيضاً فهو جندي صاعقة يشترك في الحرب ويصاب بأزمة نفسية نتيجة عجزه عن إنقاذ قائده.. ولكنه لا يستطيع التوقف عن القفز والضرب فيعمل «دولير» في السينما.. ويتعرف على راقصة ويقبض على عصابة تهريب ويفقد الذاكرة وتحبه نادية لطفى فتاة العصابة.. ثم يسترد الذاكرة ويسلم نفسه للبوليس بشبهة مضحكة وينتهي الفيلم بمشاهد من حرب أكتوبر والعلم المصري يرتفع على سينا..

أما مناقشة العناصر الفنية فهي مسألة ساذجة جداً بالنسبة لفيلم لسنا متأكدين تماماً من أنه فيلم أصلاً.. ولكن المضحك هو أن نسمع أنه كانت هناك «خناقة» بين أحمد مظهر والمخرج الشاب نشأت أباطة على من منهما مخرج الفيلم.. وقد انتهى الخلاف بأن كتب أحمد مظهر اسمه على الشاشة كمخرج الفيلم.. ورأى أن يرسل له المخرج الشاب برقية شكر.. ويبقى على البوليس أن يفحص البصمات على الشريط ليعرف من منهما أخرج الفيلم فعلاً.

أهلاً.. «عدوية»

وموجة أفلام «كله.. على كله»

فى الفيلم القصير الذى قدمه المخرج الشاب حسين عمارة كمشروع تخرج من معهد السينما.. كان هناك مخرج جيد يعرف ماذا يقوله وكيف يقوله.. فقد كانت هناك الفكرة الجيدة.. ثم أسلوب التعبير السينمائى الجيد والجديد معاً.. وكان هذا دليلاً آخر على أن خريجى معهد السينما لابد أن يصنعوا سينما مختلفة.. وإنهم لابد أن يغيروا وجه السينما المصرية الكالح ويجذبوا دماءها لو وجدوا الفرصة.. أو هذا ما كنا نظنه على الأقل..

ووجد حسين عمارة الفرصة كاملة.. لم يمر حتى بمرحلة الأفلام القصيرة وأخرج على الفور فيلمه الروائى الطويل الأول «القاتلة والصعلوك».. وبإمكانات أعتقد أنها كافية تماماً.. فهو كاتب القصة والسيناريو والحوار أيضاً.. ومعنى هذا أنه يستطيع أن يعبر عن نفسه بحرية كاملة.. خصوصاً عندما يكون الفيلم من إنتاج وتصوير أخيه محمد عمارة..

ولقد عبر حسين عمارة عن نفسه بالكامل فعلاً وبحرية تامة.. ويبدو إنه لم يكن يريد أن يقول فى أول أفلامه سوى هذا الذى قدمه بالفعل فى «القاتلة والصعلوك».. وإن فيلم التخرج لم يكن سوى فيلم تخرج.. أى مجرد شهادة بأن الخريج هو مخرج يعرف حرفته جيداً.. أما العمل للناس وفى السينما التجارية فهو شئ آخر.. ولابد أن هذا ما يعتقده أيضاً كثيرون من خريجى معهد السينما..

لقد خرج هذا الجيل الجديد من السينمائيين الشباب إلى العمل فى ظروف وصلت فيها السينما التجارية إلى المستوى الذى نعرفه جميعاً ولا داعى لإعادة شرحه إذ

يكفى فقط الذهاب إلى أى سينما ومشاهدة أى فيلم.. ووصل الجمهور بنوره إلى مستوى معين ولم يعد مستعداً لأن يقبل سوى التركيبة الحالية التي صنعها «اسطوانات» السينما الكبار.. أو هذا ما يقال على الأقل.

وليس الجيل الجديد من المخرجين مستعداً لأن يضرب رأسه في الحائط للدخول في أى مفامرة.. ولكن المؤسف حقاً هو أن منطقهم يبدو مقنعاً إلى حد كبير.. فلا أحد يستطيع أن يطالبهم بمعجزة.. ولا بأن يغيروا هم بأنفسهم ظروف السينما والجمهور معاً ليصبحوا أبطالاً أو شهداء.. ولا يمكن لأى عبقري أن يطلب من منتج قطاع خاص أن يصنع شيئاً مختلفاً لكي يخسر فلوسه.. إذا كانت تركيبة «الفاتنة والصعلوك» هي التركيبة المضمونة والرائجة والتي تضمن نجاحاً «يكسر الدنيا».. وهو ما أتوقع أن يصنعه هذا الفيلم بالضبط..

وحسين عمارة مخرجاً وكاتب سيناريو يؤكد في فيلمه الأول أنه شاب جديد ذكي استوعب كل ظروف السينما المصرية والجمهور جيداً وفهم كل أصول اللعبة ويلا أى إبداع أو حذقة.. وهو ما لابد أن نحترمه فيه على أى حال..

إنه يقدم عنصر الصوت كما يحب المتفرج المصري أن يتابعه.. الصعلوك خفيف الدم حسين فهمي يلعب دوره بنجاح كبير حينما يقع في حب الفاتنة ميرفت أمين الهاربة بفستان الزفاف من قصة غامضة تتابع تفاصيلها مع استمرار الفيلم نكتشف أن هناك العصابة التقليدية بزعامة توفيق الدقن والتي تبحث عن سر كنز من المجوهرات وبينما تطارد العصابة الحبيبين الشابين بطارد البوليس العصابة.. وتنتهي كل هذه المطاردات بانتصار الحبيبين والقبض على العصابة.

مسألة طريفة جداً تكررت مليون مرة في مليون فيلم.. ولكن حسين عمارة يصوغها في سيناريو وحوار شديد الذكاء يقدم للمتفرج كل ما يريده.. فهناك قصة الحب بين شاب مفلس لايجد قوت يومه وفتاة حسناء تحمل وراها سرراً.. وهناك عقيلة راتب التي لا تعرف علاقتها بالضبط بالشاب الصعلوك.. هل هي أمه أم خالته.. مش مهم.. ولكنها تضفى على الفيلم حيوية تثير ضحك الناس طول الوقت خصوصاً عندما يقع في حبها إبراهيم سقان.. ثم هناك سيف الله مختار.. ورقصة لسهير زكي.. وكذا خناقة بين حسين فهمي وهذا العملاق الأصلع المخيف الذي يلبس فائنة مخططة ويضرب كل الناس في كل الأفلام.. ثم هناك مطاردات بالسيارات يقلب فيها المخرج الكاميرا ويستخدم عدسات غريبة ليؤكد إنه خريج معهد السينما.

ولكن هل يكفى هذا كله...؟... إن المخرج يخرج كل لاعبيه من «جراب الحاوى».. كل شيء فى وقته تماماً.. وهو يقدم ضربته الكبرى عندما يخترع دوراً محشوراً للاكتشاف المكتسح أحمد عدوية الذى «يخبط» ثلاث أغاني تشعل حريقاً فى السينما.. يقول فى واحدة منها «حبة فوق .. وحبة تحت» ويقول فى الأخرى: «كله على كله».. ويكون المخرج عبقرياً حينما يستطيع «تدبير» مكان ومناسبة لهذه الأغنيات بحيث يضمن لفيلمه أن يبقى فى السينما سنة كاملة على الأقل.. مرحباً بأحمد عدوية فى السينما فى بداية موجة أفلام «كله على كله».. وفى انتظار نار يا حبيبي نار.. قول بالزيت الحار.. وسلامتها أم حسن!

ما الذى حدث لـ بركات حتى أخرج «أخواته البنات»؟

العادة فى أفلامنا أن تبدأ أخطاء الفيلم من مجرد عنوانه.. ولا أحد يتصور أن تصلح عبارة «أخواته البنات» عنواناً لفيلم.. صحيح أن العنوان ينطبق على الموضوع ولكن النوق فى اختيار عناوين الأفلام هو جزء أساسى من نوق الأفلام نفسها.. إن أول ما يوحى لك به عنوان الفيلم هو أن «تدخل معه قافية».. فكان المخرج يقول لك مثلاً: أخواته البنات.. فتقول له انت: اسمعنى؟ فيقول: ريا وسكينة.. ها.. ها.. ها..

ولا يخرج الفيلم فى الواقع عن مجرد سلسلة من القهقهات.. ولكن المأساة أن الممثلين هم الذين يضحكون ودهم.. وفى محاولة مستميتة لإضحاكك.. والمشاهد المشتركة بين محمد عوض ووحيد سيف مثلاً فى بداية الفيلم لا تزيد عن كونها «قافية» من التآليف الفورى للثنتين.. والنصف الأول من الفيلم يفشل تماماً فى إضحاكك رغم أن المفروض أنه فيلم كوميدى.. والسيناريو ينطلق من فكرة يمكن أن تكون جيدة.. وهى مشكلة الشاب الذى يرعى ثلاث شقيقات بكل التعقيدات التى يمكن أن تنشأ عن هذا الموقف.. وهى مشكلة حقيقية فى البيت المصرى.. ويمكن أن تعكس كل التقاليد والمفاهيم الاجتماعية والأخلاقية فى الأسرة المصرية.. ولكن مع معالجة أكثر جدية وعمقاً بالطبع مما يقدمه هذا الفيلم..

وليس الاعتراض بالتأكيد على تناول مشكلة اجتماعية كهذه تناولاً كوميدياً.. فليس هناك تناقض - كما قلنا مراراً - بين الكوميديا والجدية.. بل كثيراً ما تكون الكوميديا أسلوباً راقياً لتناول أخطر المشاكل بشرط عدم تفريغ المشكلة من محتواها

الحقيقى وتمزيق جوهرها ودلالاتها الاجتماعية لصالح بعض «الإفيهات» الكوميديا التى تتناول كل مشاكلنا بأسلوب تهريجى. فالاعتراض على أسلوب الكوميديا نفسه ووجهة نظرها النهائية فى القضية التى تعالجها..

ومن البداية يقدم لنا الفيلم الأسرة التى يتحدث عنها باعتبارها أسرة متوسطة ولكنها ميسورة الحال جداً.. بدليل البيت العجيب الذى تقيم فيه والذى يمكن أن تقود سيارة فى طرقاته وحجراته الفسيحة.. ورغم أن رجل الأسرة أو عائلته محمد عوض يعمل «جرسون» فى كازينو على النيل فإن الفيلم يغطى نفسه لتبرير هذا المستوى المادى المرتفع بأن تقول عمه البطل أمينة رزق أنهم يملكون بيتاً يجمعون إيراده.. لدرجة أن محمد عوض يشتري سيارة قديمة وببساطة جديدة لكى يوصل بها أخواته البنات.. وقد يقال أن بعض الجرسونات يكسبون كثيراً.. ولكن السؤال الأهم هو: لماذا تخل السينما المصرية من أن يكون أبطالها فقراء ولا يملكون السيارات؟

إن المخرج الكبير هنرى بركات لن يجد بالتأكيد تفسيراً ليبرر ثراء ناهد شريف المفرط والذى يجعلها تعيش فى قصر رهيب بحديقة ومخيفة وحمام سباحة.. لأن كل ما يعنى مخرجينا - حتى بركات - هو أن يقدموا لجمهورهم الفلبان أوهاماً كاذبة بالجنة و«مناظر حلوة».. ويغض النظر عن مستوى الشخصيات ومدى معقوليتها..

والسيناريو الذى يبدأ بعجالة واضحة المعنى يقول فيها زوج ناهد شريف العجوز فى ليلة الزفاف وهو يعطيها كأساً: «واحد بس».. يفتقد طوال النصف الأول كل إمكانيات الإضحاك.. ورغم أنه يتناول موضوعاً حقيقياً فى الأسرة المصرية كما قلت: الشباب الذى يجد نفسه مسؤولاً عن شقيقاته الثلاث بكل مشاكلهن ورغباتهن فى الحب.. سرعان ما يبالغ فى تضخيم المسألة بشكل غير منطقي.. فالأخ محمد عوض رغم أنه يعمل جرسوناً فى كازينو على النيل.. يمارس على شقيقاته نوعاً من الإرهاب يمنعهن عن مجرد التنفس.. وهى حالة لم تعد موجودة بهذه المبالغة فى أشد عائلاتنا إنغلاقاً.. لا سيما إن إحدى الشقيقات ماجدة الخطيب تعد رسالة جامعية وتبدو فتاة واعية تماماً.. والشقيقة الأخرى مشيرة طالبة فى معهد التربية الرياضية وتريد أن تعمل «راقصة فى وزارة الثقافة».. وبينما الشقيق نفسه غارق فى الحب مع ناهد شريف التى يأخذ منها موعداً فى مائت زوجها.. وقد يعكس هذا موقفاً واقعياً للشباب المصرى الذى يمنح نفسه حقوقاً عاطفية يحرمها على شقيقاته.. ولكن المشكلة كما قلت هى فى طريقة التناول التى بالغت فى كل شىء لصالح محاولات الإضحاك

بكل الوسائل المستهلكة.. ومع ذلك فلا أعتقد أن أحداً سيضحك إلا على موقف واحد.. يتم فيه القطع المتوازى بين وحيد سيف محاصراً فى بيت خيرية أحمد.. ومحمد عوض محاصراً فى قصر ناهد شريف.. وهو موقف أشهد بأن أحمد عبد الوهاب نجح فى استخلاص كل إمكانياته الكوميدية وبراعة حرفية بحتة.. ولكن السيناريو لم يجد وسيلة لحل كل القضايا التى أثارها سوى أن يجمع كل الشخصيات فى الاستعراض الغنائى الراقص فى نهاية الفيلم والذي رقص فيه الجميع ماعدا مشيرة التى أقيم الاستعراض باسمها!

وإذا كان بركات قد نجح فى جعل ممثلة عظيمة مثل أمينة رزق ترقص فى هذا الاستعراض.. فلا أعتقد أن هذا كسب خطير يمكن أن يبرر لبركات ارتكاب فيلم كهذا.. ليس لأنه فيلم كوميدى.. وإنما مستواه كمخرج يهبط فيه إلى حد لا يمكن أن يصدقه أحد من مخرج «دعاء الكروان» و«الهaram»... وحرام فعلاً يا أستاذ بركات!

«ملك التاكسى» بين هاملت وماكبث!

فى كل الدنيا يقدم التلفزيون للسينما أحسن مخرجيها .. وأستطيع أن أعد الآن عشرات الأسماء لمخرجين فى السينما العالمية كانت بداياتهم الأولى فى التلفزيون .. فالعمل المستمر فى التلفزيون - بحكم سرعته النسبية وفرصه العديدة وتكاليفه الأرخص وسماحه بالتجريب غير المسموح به دائماً فى السينما التى تحكمها ضرورات اقتصادية أصعب - يمنح المخرج إمكانية اكتساب خبرة تقنية كاملة بكل دقائق المهنة.

ومن التلفزيون المصرى نفسه خرج للسينما حسين كمال وسعيد مرزوق ومحمد راضى .. ولكننى - وعلى مسئوليتى الشخصية - لا أعتقد أنه قدم للسينما أحداً آخر.. بل أن من جاءوا للسينما من التلفزيون كان عليهم - من خلال أفلامهم القليلة - أن يعوبوا إليه.. فليس عيباً أبداً أن يظل مخرج التلفزيون فى مكانه.. فلعل هذا أفضل للسينما والتلفزيون معاً.. وللمشاهدين أنفسهم أيضاً وأولاً!..

وتجارب مخرج التلفزيون يحبى العلمى القليلة فى السينما تؤكد هذا.. وفيلمه الأخير «ملك التاكسى» يدهشنا ليس فقط بالسيناريو الردىء الذى كتبه هو نفسه مع شريف المخبأوى.. وإنما حتى بمستوى إخراج يخلو تماماً من القدرة التقنية التى يكتسبها عادة مخرج التلفزيون..

ولا أستطيع أن أزعم أنني حتى فهمت موضوع الفيلم.. إن كان هناك موضوع أصلاً.. فقد أصبحت مشكلتنا أننا نفهم أعقد الأفلام الأجنبية ولا نستطيع أحياناً أن نفهم فيلماً المفروض أنه يدور فى مصر ويتحدث باللغة العربية.. ويتواضع شديد - قد يكون راجعاً لجهلى الشخصى - أعتزف بأن كل ما فهمته من «ملك التاكسى» هو أن محمد رضا كون ثروة هائلة من سيارات التاكسى التى يملكها.. ولكنه رجل بخيل جداً يريد تزويج ابنته صفاء أبو السعود من شاب ثرى.. وهناك بعد ذلك أشياء غريبة جداً عن قصر يملكه عادل إمام يشترى منه محمد رضا ٢٢ قيراطاً تاركاً قيراطاً

واحداً لعادل إمام الثرى الذى أفلس ومازال يعيش فى أوهام الماضى.. وإن صفاء أبو السعود تقع فجأة فى حب عادل إمام ناسية حبها السابق لسمير غانم.. وفى النهاية نكتشف أن هناك شيئاً غامضاً اتفق عليه محمد رضا وعادل إمام الذى يفوز بالطبع بقلب بنت المعلم.. ما هو هذا الاتفاق الغامض وما هى اللعبة التى دبرها معاً؟ وما هى الحكاية؟ أكون كاذباً لو أدعيت أنني أفهم.. مع أن مهنتى الوحيدة هى أن أحاول فهم الأفلام!

لقد حاول كاتب السيناريو أن يكونا متقدمين جداً فاستخدما أحدث أساليب كتابة السيناريو وأكثرها غموضاً لكى يقولوا للمتفرج فى النهاية وكأنهما «يهزران» معه:

- هيه.. وضحكنا عليك!

ولقد ضحكا علينا فعلاً.. ولكننا لم نضحك مع أن الفيلم فيما يخيّل إلى.. تم صنعه بهدف أن يكون فيلماً كوميدياً.. على الأقل بدليل حشد نجوم الكوميديا الذى يقدمه.. ولكنى لا أعرف حتى الآن كيف استطعت لأول مرة ألا أضحك فى فيلم يلعبه ممثل موهوب مثل عادل إمام؟ بل وكيف وافق عادل إمام نفسه على أن يؤدى شيئاً كهذا.. مع إنه بالتأكيد يشترك فى أفلام كثيرة سخيفة ولكنه كان قادراً دائماً - وبقدراته الذاتية وحدها - على أن يضحكنا.. ولكننى رأيته فى هذا الفيلم يلعب دوراً غريباً.. يكثُر فيه دائماً حزناً ويلا سبب.. بل ويبكى بالدموع ويلا سبب أيضاً.. حتى أننى لم أكن متأكدًا تماماً هل أنا أمام عادل إمام أم «هاملت»؟..

لقد كانت المسألة فيما يبدو مجرد «شىء» يمكن أن تغنى فيه صفاء أبو السعود وترقص.. ويقول محمد رضا نفس الكلمتين إياهم.. ويقع سمير غانم فى برميل زفت.. ويلعب سيد زيان دوراً تراجيدياً «جامد أوى» يحوله هو الآخر إلى «ماكيت»! أما إبراهيم سعفان فقد اختاروا له دور الخادم التمس الذى يحمل «طفاية السجائر» لعادل إمام سيده الذى يأمره وينهاه ويشخط فيه طول الوقت كما اختاروا له أيضاً اسم «السلامونى».. وهو الفيلم الثالث - خلال سنتين فقط - الذى يستخدمون فيه اسم عائلتنا الكريمة لكى يمسخوا بها البلاط.. وهى «صدفة» لا تزعجنى أبداً.. بالعكس.. فسأبدأ من الآن فى المطالبة بأجرى.. بعد أن أصبحت من نجوم الشباب فى السينما الرديئة.

هل هو أروأ فيللم فى العالم

«أعظم طفل فى العالم»

من الصعب جداً الحديث عن هذا الفيللم ومحاولة تقييمه أو مناقشته كعمل فنى..
لأنه ببساطة ليس عملاً فنياً.. وإنما هو عمل عنوانى ارتكبه البعض فى حق الناس أو
(عمل أسود) أو شىء آخر يخطر على بال كل من ألقته المقادير فى وجه كارثة اسمها
«أعظم طفل فى العالم».

لقد تصورت لبعض الوقت وأنا أتعذب فى مقعدى المحطم طوال ساعتين إننى
أشاهد أسوأ فيلم فى العالم.. ولكنى عدت فتذكرت - إنصافاً للفيلم - إننى رأيت
أفلاماً مصرية أسوأ منه.. وإنما سنرى بالتاكيد ما هو أفدح مادام أحد لا يخجل من
التنافس على الإمعان فى الرداءة.. بحيث يخطر لى أحياناً أن بعض مخرجينا
ومنتجينا يدخلون فى مباراة سرية غير معلنة للحصول على جائزة ذهبية لأسوأ فيلم!
إن السخرية المريرة فى هذه الكلمات نابعة من الصدمة.. فالأسماء التى يحملها
هذا الفيلم تدعو إلى الاحترام وإلى توقع شىء آخر.. فجلال الشرقاوى مخرج مثقف
وهو أحد المصريين القلائل الذين درسوا السينما فى معهد «الايديك» الفرنسى.. وله
خبرة مسرحية عريضة متميزة.. وله عدد قليل من الأفلام كمخرج كانت سيئة حقاً
ولكنه كان يحاول فيها شيئاً بالتاكيد.. وعظيم جداً إنه توقف بعدها عن الإخراج
للسينما وتفرغ للمسرح.. وليس عيباً أبداً أن يقتصر الفنان على ما يستطيع أن يبدع
فيه..

وعلى سالم كاتب مسرحى شاب موهوب.. بل إنه أحد العناصر الجادة التى

أفرزتها حياتنا المسرحية الجديدة فى السنوات العشر الأخيرة..

فما الذى حدث!

إننا نقرأ اسم الاثنى عشر على فيلم خال من الثقافة والجدية والسينما.. فإذا دخل عنصران شابان كهذين مجال السينما من باب المسرح.. فمن الذى أوهمهما إن الناس تريد أن تتابع مغامرة الفتاة السويدية «ماتيلدا» التى تتحرك كحيوان طول الفيلم كاشفة عن صدرها وظهرها.. والتى تريد أن تلتقى لقاء حسياً – مرة واحدة! – برجل شرقى: «مكتمل الرجولة.. وسيم.. عبقري!» لكى تنجب للبشرية المعذبة «أعظم طفل فى العالم»!!

إن أحداً لا يمكن أن يناقش ما حدث تحت هذا الخط العام لفكرة الفيلم.. فكل شىء ردىء وسخيف وبدائى إلى حد يدعو للدهشة.. فكيف استطاع هؤلاء الناس أن ينتجوا شيئاً سيئاً إلى هذا الحد؟ وكيف تصوروا أنهم يمكن أن يصنعوا فلوساً لأنفسهم وللمنوع اللبائى بفيلم عن السيدة «ماتيلدا» و«شجرة الزمبيق» ورشدى أباطة الذى يعمل ممثلاً بالنهار وطيّاراً فى بيروت بعد الظهر؟!

وإذا كان بعض التجار يتصورون أنهم يمكن أن يبيعوا أى شىء للمتفرج المصرى.. فإن عليهم أن يذهبوا إلى سينما رمسيس ليسمعوا كيف إنه يسخر منهم طوال الفيلم رغم أنهم ضحكوا عليه بالأسماء الكبيرة: رشدى أباطة.. ميرفت أمين.. هند رستم.. عمر خورشيد..

ولو.. أن الجمهور أذكى منكم.. وهو يرفض كل ما قدمتموه له من صدور وسيقان وأجساد عارية.. لأنه حتى عندما يحب أن يشاهد هذا كله يحب أيضاً أن يحترم الآخرين وعقله وأدميته..

فى انتظار القارب

فى اللقطة الأولى من فيلم «شوق» وقبل ظهور أى اسم آخر نقرأ: «تحفة نادية الجندى الجديدة».. ثم نقرأ بعد ذلك أن القصة والسيناريو والحوار لعبد الحى أديب.. وأن الإخراج لأشرف فهمى.. فنندهش.. فكل شىء يذكرنا بفيلم «امرأة فى الطريق» الذى أخرجه عز الدين ذو الفقار منذ سنوات لا أذكرها بالضبط.. والإخراج الذى يعد مجرد تنفيذ لقطات من هذه الزاوية أو تلك.. لا يمكن أن يذكرنا بالمخرج الشاب الذى بدأ بداية جيدة وأخرج «ليل وقصبان».

ويغض النظر عن أننا أمام فيلم سبق أن قدمه مخرج وسيناريست آخران بشكل أفضل وأعمق من جميع الوجوه.. فإننا نفاجأ فى فيلم «شوق» بإصرار شديد على تكرار النجاح الأسطورى لفيلم «بمبة كشر» حتى لو لم كان الموضوع يسمح بذلك.. فهناك أغان تغنيها نادية الجندى رغم أنها ليست مغنية بالتأكيد.. وهناك رقص فى أحد الموالد رغم أننا نسمع من السيدة شوق نفسها أنها تزوجت واعتزلت الرقص وأن حياتها الجديدة لا تسمح لها بهذا الرقص المفاجئ.. وهناك زوج عاجز جنسياً محمد العربى تكرهه الزوجة وتنتظر ياشتيقاق شديد إلى أخيه حسين فهمى الذى نسمع أنه مهندس ولكنه يتفرغ تماماً لشد حبل منفاخ فى ورشة بدائية ولمجرد أن نرى جسده العارى.. ثم هناك قرية فاسدة تماماً تشتهى كلها امرأة واحدة ثم ترجمها بالأحجار مثل أرملة فيلم زوربا.. ومع ذلك فالمرأة ترقص وتغنى على البلاج بقميص نوم أحمر وقد اختفت القرية تماماً.. وحتى الشخصية الوحيدة التى تبدو منتمية للواقع.. توفيق الدقن الذى يخفى فساده وعربدته وراء خداع الناس بتدينه الكاذب.. سرعان ما يتحول إلى شخصية كاريكاتيرية مبالغ فيها بحيث لا تقنع طفلاً..

وبعد عديد من حوادث الانفجار والإصابة بالعمى ومحاولات الاغتصاب والتعذيبات الصارخة و«لا أنت ابني ولا أعرقك» و«يحبك يا أحمد» نكتشف أننا كنا مغفلين لأننا لم «نأخذ بالننا» من أن سعيد صالح الطبال الذى يعمل مع شوق من عشر سنوات.. هو حبه الحقيقى الوحيد الذى يهرب بها من القرية الظالمة.. ويختفى القارب الذى يحملهما معاً.. ولكن لكى تعود شوق بالتأكيد مرة أخرى «بتحفتها الثالثة»!

عادات الحياة.. وانهاالت الأفلام كالمطر

فى المشهد الأول من فيلم نادر جلال الجديد «**وعادت الحياة**» نفهم أن نور الشريف طلق زوجته سهير المرشدى بعد زواج غير موفق ولم يعد يجمعهما غير ابنهما الطفل الذى أودعاه فى مدرسة داخلية ويتبادل الأبوان استضافته فى عطة نهاية الأسبوع..

ورغم أن الزوج والزوجة المطلقين يبدو على كل منهما أنه وجد طريقه الخاص وحياته الجديدة.. إلا أننا نلمس - حتى تحت نار خلافاتهما المشتعلة دائماً - إن هناك رماد حب كامن تحت السطح.

ويقدم الفيلم تفاصيل فرعية ثرثارة إلى أن تحدث نقطة التحول عندما يختفى الطفل فجأة.. فيبدأ الأبوان رحلة بحث مشتركة عن الابن الضائع فى مجاهل الأسكندرية.

وتستغرق رحلة البحث بقية الفيلم فى تفاصيل أشد فراغاً وثرثرة.. فمن بيت إلى بيت ومن شارع إلى شارع يدور الأبوان بالسيارة باحثين عن الابن الضال فى كل مكان وكل منهما يحمل الآخر مسئولية ما حدث.. ووسط بعض الذكريات عن علاقة الحب القديمة فى «فلاش باك» ندرك على الفور أن الحب القديم يستيقظ.. وسرعان ما ندرك بذكائنا «الفطرى» إن المحنة المشتركة للزوجين المطلقين لابد أن تنتهى بالعثور على الطفل ويعودة الأب والأم إلى بيت الزوجية!

وهذا بالضبط ما يحدث لأنه لم يكن هذا موضوع أصلاً.. ولأن الفكرة باهتة مكررة وسبق أن شاهدناها بشكل أو بآخر ولا يحاول السيناريو أن يفاجئنا بشيء مدهش يخيب ظنوننا.. فهو يصل فى النهاية إلى عودة سهير المرشدى إلى مطلقها نور الشريف بعد عثورهما على الطفل.

ولكن لأن المادة الدرامية فقيرة ومتهافنة إلى أقصى حد.. فإن السيناريو يحاول أن يحشر عدة مواقف وشخصيات لا علاقة لها بالفيلم الأصلي لأنه لم يكن هناك فيلم من البداية.. فهناك مشهد مقتعل لناهد شريف وهى تكشف عن ساقها من أجل الشابك ولجرد أنها يمكن أن تكون أم أحد زملاء الطفل الضائع وطبيعى أن يذهب نور الشريف لسؤالها عن ابنه.. وهناك مشاهد غريبة جداً يتصور المخرج نادر جلال أنها مبتكرة لخناقة بين بواب إحدى العمارات وشغالاتها حول باب الأسانسير المفتوح.. وخناقة فى شوارع الإسكندرية حول تصادم بين سيارة نور الشريف وسيارة أخرى.. وكلها أشياء تستغرق وقتاً طويلاً على الشاشة لمجرد أن يكون هناك شيء يقال ويطول مدة فيلم لم يجد شيئاً يقوله أصلاً سوى أن المطلقين يمكن أن يعودا بعضهما عند أول محنة مشتركة.. كأن يشاهد زوجان مطلقان مثلاً فيلاً كهذا!

فى الفيلم عناصر شابة جيدة كان يمكن أن تصنع شيئاً أفضل لو وجدت شيئاً نقوله.. تصوير المصور الموهوب سمير فرج مثلاً الذى بذل كل جهده وأكد قدرته الحرفية كمدير تصوير جديد.. وديكور أنسى أبو سيف الذى وقع فى إغراء الشقق الفخمة التى تتسع مساحتها لتصبح قصوراً بلا مبرر رغم عنصر «الذوق» الواضح فى خطوط الديكور.. أما نادر جلال نفسه فهو بالتأكيد مخرج جديد يعرف حرفته جيداً.. ولكنه مثل جيل الشبان من خريجي معهد السينما كلهم.. نجحوا فى فرض أنفسهم فى السوق التجارى وانهالت أفلامهم كالطر.. ولكنهم ضاعوا من الفيلم الأول!

الابن الضال .. عاد فلم يفهمه أحد...!

لم يعد أحد في حاجة إلى الحديث عن حجم يوسف شاهين وبوره في السينما المصرية. فطوال ٢٥ سنة وهذا المخرج العظيم لا يكف عن العطاء ولا الحركة والصراع.. بل أن معاركه المستمرة من أجل أن يحقق الفرصة ليعبّر عن نفسه وبحرية وشجاعة كاملة هي معارك أروع في حد ذاتها من كل أفلامه.. فهو فنان لم يسكت أبداً ولم ينهزم ولم يكف عن التطور وعن البحث عن الجديد.. وإذا كان هناك مخرجون قلائل جداً لا يمكن تصور السينما المصرية في ربيع القرن الأخير بدونهم فيوسف شاهين واحد منهم بالتأكيد إن لم يكن في مقدمتهم. وإن كانت سينما يوسف شاهين دائماً سينما «مختلفة» ومتميزة عن كل التيارات والاتجاهات الأخرى في السينما المصرية.. فهو فنان مصرى خالص وحتى النخاع.. كانت أفلامه دائماً - حتى ما فشل منها - محاولة للتعبير عن مصر الحقيقة التي تتغير وتتقدم وتنتكس في ربيع قرن لمه أخطر ربيع في تاريخ مصر كله..

ولكن مشكلة يوسف شاهين دائماً كانت أسلوبه في التعبير عن مصر.. إن حسه المصرى الخالص كان يصطدم دائماً بثقافته الأوربية واستيعابه لأحدث مدارس السينما العالمية وقدرته التكنيكية الفائقة ثم جرأته الكاملة على التعبير عن نفسه وبالأسلوب الشخصى جداً الذى يختاره هو.. وقد كانت هذه كلها معركة بطولية خاضها يوسف شاهين وفرض نفسه بها ولكنها في نفس الوقت سلاح ذو حدين.. أحدهما شديد الخطر..

لقد كنت شخصياً واحداً ممن تعلموا السينما من أفلام يوسف شاهين ومن أحاديثه العديدة معنا باعتباره واحداً من آلهة السينما يقف على مستوى كل العباقرة الآخرين.. ولقد كنا دائماً نخلق الأعذار والمبررات لكل العيوب والثغرات في سينما

يوسف شاهين من فرط انبهارنا بهذا الفنان المجنون ومن فرط احتياجنا أيضاً لسينما مصرية مختلفة.. ولكنى أعترف بأن «عودة الابن الضال» جعلنى أعيد النظر فيما يصنعه هذا المجنون بنفسه وينا.. فالحنون والعبقرية والقدرة السينمائية الفائقة لم تعد تكفى فى ظروف السينما التجارية المصرية وظروف المجتمع المصري الحالية حيث أصبحت السينما جزءاً من معركة لتغيير المجتمع وتعليم الناس وإيقاظهم وتطوير وعيهم كما يؤمن فنان سياسى مثل يوسف شاهين نفسه..

و«عودة الابن الضال» هو حلقة أخرى فى سلسلة أفلامه بعد «الأرض».. وهى الأفلام التى تتحدث عن مصر منذ جنور حركتها الثورية فى الثلاثينيات وكما تبلورت أشد لحظاتها صعبة فى هزيمة ٦٧ وحتى الآن.. وفى «الابن الضال» يضع يوسف شاهين كل الأشياء فى سلة واحدة.. ويصنع عملاً ملحمياً شديد التكثيف يطرح فيه كل القضايا الكبيرة والصغيرة. ويقول أشياء كثيرة عن جيله وعن جيلنا وعن الأجيال القادمة التى يعتقد أنها تحمل بذور الأمل الوحيدة فى مصر مختلفة أفضل مما صنعنا بها نحن.. والشخصيات فى هذا الفيلم ليست شخصيات حية بقدر ما هى رموز.. والمكان الغريب الذى اختاره لهذه الشخصيات والأحداث المزدحمة ينفى عن الفيلم تماماً طابعه الواقعى.. وهذا يتناسب تماماً مع الأسلوب الذى اختاره لفيلمه.. فنحن أمام جسد هائل من الرموز والإيحاءات، حدث لمصر وما يجب أن يحدث.. ولكن الرمز الأساسى الواضح هو جيل على (أحمد محرز) الذى بدأ بالطم والثورة والتمرد وتغيير العالم ثم تم ضربه وإجهاض كل أحلامه فى السنوات العشرين الماضية.. حيث تحول المقاتلون إلى تجار والمناضلون إلى أشباح مهزومة ومتكبرة وعاجزة عن الفعل.. ولم يبق إلا الأمل فى الشاب الصغير الذى يحلم بالسفر وإقحام عالم القضاء (هشام صالح سليم) أو بحق العلم والحرية داخل البلد نفسها (ماجدة الرومى).. بينما تقف على الهامش أجيال قديمة فرغت تماماً من كل حيلة بعد أن ساهمت فى صنع المأساة (محمود المليجى) و(هدى سلطان).. ويشير يوسف شاهين بوضوح كامل إلى علاقة عبد الناصر بكل هذا الذى حدث.. كما يشير إلي أن لا حل ولا أمل إلا بأن تدمر هذه العائلة «المعفنة» كما قالت سهير المرشدى نفسها فى مذبحه النهاية من أجل أن تجد العناصر الشابة النظيفة فرصتها فى تحقيق حلم مصر الأفضل.

أشياء كثيرة رائعة وعميقة يقولها يوسف شاهين فى فيلمه.. مستوحياً خيوطاً

كثيرة واضحة من الإنجيل ومن الأدب العالمى ومن السينما العالمية نفسها.. «شرق عدن» لإيليا كازان و«الملاحين» لفيسكونتي وملامح كثيرة من فيليني.. وهو يصوغ «رؤيته السينمائية» صياغة فنية يصل فيها إلى القمة ويحقق مستوى يتجاوز به أحياناً المستويات العالمية نفسها.. فنحن في هذا الفيلم أمام مخرج عبقرى هو يوسف شاهين ومصور عبقرى هو عبد العزيز فهمى قدما في هذا الفيلم مشاهد كثيرة نادرة على مستوى التكنيك.

ولكن عيوب يوسف شاهين تظل هى عيوب يوسف شاهين القاتلة التي ترتفع بعمله إلى القمة بنفس السهولة التي يمكن أن تقسد بها العمل كله.. ولا يبدو أن يوسف شاهين ينوى أن يتعلم من أخطائه.. إن كل جهده الجبار فى صياغة أفلامه سينمائياً يضع تماماً فى الأسلوب الغريب الذى يصر على أن يطرح به أفكاره.. ومطلوب من هذا العبقرى المجنون ألا يقترب أبداً من السيناريو والحوار.. إن كل شئ يبدو مترجماً إلى اللغة العربية.. رغم أنه فى مضمونه مصرى خالص المصرية وفاق الشجاعة.. واضح أن مشاركة صلاح جاهين لم تجد.. لأن شخصية يوسف شاهين تظل أقوى دائماً.. وهو لم يستفد أبداً من تجربة «العصفور».. فالمنتاج عصبى شديد التوتر، والقفزات سريعة وليست هناك شخصية واحدة واضحة ولا مشهد واحد «يستريح» حتى يحقق غرضه ويصل إلى المشاهد.. ورغم المستوى الجديد الرائع فى تقديم الأغاني والرقصات فليس هناك مبرر واحد لاختيار الأسلوب الغنائى الذى لا يبدو جزءاً من بناء الفيلم العضوى بقدر ما تظل الأغاني والرقصات مجرد «تعليقات» على الأحداث والشخصيات.

ويوسف شاهين كعادته يغامر ويجرأ بتقديم مجموعة من الوجوه الجديدة تنجح تماماً فى تجربتها الأولى ويتميز منها بالتحديد أحمد محرز وهشام صالح سليم رغم أنهما كانا يتكلمان تماماً كما كان يتكلم عمر الشريف فى «صراع فى الوادى».. وماجدة الرومى وجه جديد معبر وشجاع ومقتحم ولكنها ليست صوتاً معجزة كما قالوا عنها.. والمهرج الذى يلعبه على الشريف هو عنصر خارجى مقحم وليست له وظيفة حقيقية أو أن فكرته لم تصل الناس.. تماماً كما لم تصل الأفكار الرائعة التي يطرحها فيلم هو بالتأكيد عمل سينمائى رائع وشديد الرقى ولكنه يتحدث لغة مختلفة.. وهذه هى المشكلة التي جعلتني أخرج من هذا الفيلم بإحساس كامل بالاحباط بل وبالعصب.. إن فناناً سياسياً واعياً مثل يوسف شاهين لا يمكن أن

يقول كلمته الناس بهذه اللغة.. ولا يمكن أن يظل يصنع أفلامه للنقاد والمهرجانات.. لأن نوره هو بالذات أن يقدم لجمهورنا البديل لسينما نيازي مصطفى وحسن الصيفي وحسن الإمام وإذا كان «الابن الضال» هو البديل.. فإن حسن الإمام يكسب بالتأكيد!

«المذنبون» بالصدفة

وكيف تجمع كل هؤلاء الأشرار فى فيلم واحد؟!

يبدأ كل شئ بمقتل نجمة السينما سناء كامل (سهير رمزى) فى نفس الليلة التى أقامت فيها حفلاً صاخباً فى بيتها.. جمعت فيه حشداً من أصدقائها من كل النماذج التى يمكن أن تجتمع حول نجمة.. ومن خلال تحقيق جريمة القتل التى يتابعها المحقق التقليدى عمر الحريرى ومساعدته سعيد عبد الغنى.. يتضح أن الشخصيات التى تناولها التحقيق لم تكن لها علاقة مباشرة بجريمة القتل نفسها.. ولكنها تتورط فى الاعتراف بجرائم أخرى لعلها أشد وأنكى.. لأنها ليست جرائم قتل شخص وإنما قتل وسرقة وغش مجتمع كامل..

عماد حمدى ناظر المدرسة الذى يسرق أسئلة الامتحانات ليبيعها من أجل مزيد من المال لتربية أولاده.. توفيق الدقن مدير الجمعية الاستهلاكية اللص والمرتشى والذى يبيع حمولات كاملة من أقوات الناس لتجار القطاع الخاص.. نبيل بدر المنتج السينمائى اللبائى الذى يهرب الذهب أو المخدرات وينهش أعراض البنات.. حياة قنديل الطالبة الجامعية الفقيرة التى تشفق على أبيها عبد الوارث عسر من حمل أعابها المالية فتسقط فى شبكة الدعارة.. يوسف شعبان الطبيب الذى يقوم بعمليات إجهاض غير شرعية.. صلاح نو الفقار المدير الذى يدعى صلاته الوثيقة «بالسيد الوزير» بينما يخطط لخطف زوجة صديقه زبيدة ثروت.. عادل أدهم الأفاق الأنيق زئ النساء وسارق الخزائن والوجه اللامع رغم ذلك فى الأندية الفضة ومخادع النجوم.. إن التحقيق مع هؤلاء يكشف بالصدفة عن كل الجرائم، ولكنه ينفى عن المتهمين جريمة قتل النجمة سناء كامل. التى تكتشف فى النهاية أنها ماتت ضحية قصة حب بعيدة تماماً عن كل هذه الاحتمالات.. فحسين فهمى الشاب الاستقراطى الذى

سقطت أسرته واكتشف فجأة إنه فقد كل شيء بموت أمه. يصبح سهلاً أن يسقط فى حب نجمة سينمائية بشكل مثالى تماماً لا يلبث أن يستيقظ منه عندما يكتشف فى فراشها رجلاً «مهماً جداً» يبدو أنه أكبر من كل النماذج السابقة (كمال الشناوى) .. ولا يكون أمام شاب بهذا التكوين المثالى الذى انتهكت براحة وتعطشه للحنان إلا أن يقتلها.. ويوضع «المذنبون» فى السجن.. ويفلق المحضر..

تقوم الفكرة الأساسية التى كتبها نجيب محفوظ إذن على أن الجرائم الفردية التى كثيراً ما تثير اهتمامنا جميعاً.. هى أهون بكثير من الجرائم «العامة» التى تخرب مجتمعنا كله. والتى قد لا نكتشفها إلا بالصدفة.. لأن صانعيها يكونون من الحق والبراعة بحيث يخفونها.. أو لأن ظروف اجتماعية كاملة تسمح لهم بهذا كجزء من قوانين الحركة الطبيعية لمجتمع ما فى ظروف ما ولكن خلل الفيلم الأساسى إنه لا يقول لنا شيئاً عن هذه القوانين الاجتماعية العامة التى تفرخ هذه الجرائم.. فهو لا يربط المجرمين أو المذنبين بعضهم ببعض الإربط مكانياً .. أى من حيث إنهم جميعاً أصدقاء للنجمة سناء كامل.. وإنهم كانوا موجودين فى بيتها ليلة مقتلها فى حفلة كان يمكن إلا تقام وجريمة قتل كان يمكن إلا تحدث.. ويركز السيناريو على الدوافع الشخصية لكل «مذنب» على حدة.. فكلهم مرضى ومنحرفون بالصدفة.. يبدو للوهلة الأولى أن الجشع المادى أو حتى الحاجة المادية هى التى دفعتهم للانحراف الذى يبدو هنا مجرد إنحراف أخلاقى.. ولكن ما هى الأسباب الحقيقية وراء وجود هذا العدد الكبير من المذنبين فى فيلم واحد؟ ما هو الإطار العام الذى يتحركون فيه والذى كان لابد أن يفرز هذه النماذج! لا يقول السيناريو شيئاً عن هذا.. ويكتفى ببضع وقائع تنشرها صفحات الحوادث كل يوم ويعرفها الجميع.. ثم ببضع عبارات تقوم بنوع من «التنفيس» عن غضب الناس من هذا النوع من الانحراف أو ذاك.. وهو نوع من الأفلام مضمون النجاح فى ظروف معينة.. وحقق نجاحاً بالفعل فى «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل» وغيرهما.. ولكن بلا أى تحليل اجتماعى لأسباب الظاهرة وظروفها وضرورتها وكأن هذه الانحرافات تحدث بالصدفة وفى الفراغ ولأن هناك عدداً من الأشرار بلا سبب..

ومن هنا لا يمكن اعتبار «المذنبون» فيلماً سياسياً رغم أنه يحمل ميزة أساسية - فى تقديرى الشخصى على الأقل - وهى أنه يكشف عن ثغرات مخيفة حقيقية فى مجتمعنا.. وإنه يتناول قضيته بجدية وإن افتقد الرؤية الواعية والتطليل السياسى

لأسبابها.. وبالنسبة لسينما حصرت نفسها في عالم الكباريهات والراقصات وعصابات التهريب وقصص الحب والخيانة المريضة فإن هذا القطاع كله من الأفلام – الذى يبدأ من الرؤية الصحيحة فى «زائر الفجر» و«على من نطلق الرصاص» وينتهى بـ «المذنبون» يصبح مطلوباً وضرورياً من السينما المصرية فى هذه المرحلة على الأقل.. وكثوع من كسر نطاق السينما التجارية الرديئة والتي لا تقول أى شئ عن أى شئ ولا علاقة لها بأى واقع..

ومن أجل هذا لا بد أن نرحب بفيلم «المذنبون» على حساب أى ثغرات فنية.. إن السيناريو يختار مثلاً أسلوب التحقيق البوليسى، وهو أسلوب شائع حتى فى السينما السياسية العالية.. ولكن العيب الخطير فى بناء هذا الفيلم هو إنه يقدم لنا كل شخصية فى لحظة التحقيق معها إلى لحظة اكتشاف جريمتها التى تنتهى دائماً بوضعها فى غرفة الحجز فى قسم البوليس بنفس التتابع الميكانيكى مذبذباً وراء الآخر.. بحيث تبدو كل قصة منفصلة تماماً عن سائر القصص ولون بناء عضوى واحد ومتناسك وبحيث تصلح كل منها حلقة تليفزيونية مستقلة.

وسواء أكان هذا وارداً أم لا فى ذهن صانعى هذا الفيلم فإننا لا يمكن ونحن نشاهده إلا أن نتذكر «زائر الفجر» لمسوح شكرى.. فالتحقيق هنا يبدأ أيضاً من مقتل بطلة الفيلم لكى نعود فى مشاهد «فلاش باك» إلى اكتشاف كل غوامض القضية.. بل إن مشهد القبض على أسامة عباس على باب شقة القتيلة هو بالضبط مشهد القبض على سعيد صالح على باب شقة القتيلة فى زائر الفجر، وحتى يوسف شعبان طبيب يجهض النساء من أجل المال فى الفيلمين.

ولكن «المذنبون» فيلم متميز تماماً وجيد الصنع.. يحقق فيه سعيد مرزوق مستوى حرفياً متمكناً خصوصاً فى مشاهد الزحام فى الجمعية الاستهلاكية التى يقترب فيها من الطابع التسجيلى الواقعى.. وإن كانت طبيعة التحقيقات المتوالية لم تسمح له بإطلاق كل قدراته وجبسته أحياناً فى قوالب مكررة.. ولكن سيطرته على هذا الحشد من الأحداث والشخصيات واضحة.. وهو يستخلص من معظم ممثليه أقصى طاقاتهم.. أن حسين فهمى هنا فى أفضل أنواره رغم حساسية الشخصية التى يلعبها ورهافتها.. وعادل أدهم هو الممثل الممتاز ذو الشخصية الغنية والحضور القوى.. وعماد حمدي يتفوق ولكن فى حدود نفس الشخصية التى لعبها فى «ثورة فوق النيل» وحتى بنفس الاسم.. وإذا كان جمال سلامة يتقدم كثيراً وكل يوم ليجعل

من موسيقاه جزءاً من بناء الفيلم وليس مجرد ثثرة.. فإن المصور مصطفى إمام لم يكن في أفضل مستوياته ويحمل مع سعيد مرزوق ومهندس الديكور مسئولية سوء اختيار الألوان وجماليات الصورة.. ولكننا أمام فيلم جيد لأنه يتحدث عنا.. ويقول أشياء حقيقية أيضاً!!

عالم عيال.. لكنهم لا يضحكون على الكبار!

نحن أمام فيلم يمنحك إحساساً بالبهجة.. تخرج منه منتشياً تحترم نفسك وتحترم السينما لأن السينما احترمتك ولم تسخر من عقلك وذوقك وأدميتك نفسها.. وهي مسألة أصبحت نادرة جداً وسط سيل من الأفلام تجعلك تلعن ليس فقط الظروف التي ساقتك إلى مشاهدتها.. وإنما حتى الساعة التي ولدت فيها!

وليس لهذا علاقة بأن «عالم عيال عيال» هو فيلم كوميدى.. فأشد الأفلام إثارة للبكاء والشعور الكامن بالاكْتئاب والتعاسة والإحباط والرغبة فى الخلاص من «عبث الأقدار» و«مصير الإنسان المعتم».. هى ما يسمى بأفلام الكوميديا المصرية..

إن ما يمنحنا الإحساس بالبهجة الحقيقية فى هذا الفيلم هو مجرد أنه فيلم نظيف.. وهو دليل آخر على خطأ ما يتصوره بعض «معلمين» السينما من أن ما نطالب به هو سينما «النضال والقضية والبعد الرابع» كما يحلو لهم أن يسخروا فى «قعداتهم» أحياناً.. فلا نحن مثاليون نحلم ببلاهة.. ولا هم قاديرون على أكثر من بيع الرقص والتعاسة فى شباك السينما.. وفى السوق السوداء أيضاً!

لقد أصبحت أعلامنا متواضعة جداً.. ليس أكثر من مجرد النظافة وعدم الابتذال أو الرخص.. إننا فى هذا الفيلم أمام مجموعة من «العيال» نتابعهم ونضحك عليهم ولكننا لا نحس أنهم يضحكون علينا كما تفعل غالباً أفلام الكبار... ورغم الأصل الأمريكى المعروف لهذا الفيلم فلم تعد هذه مشكلة.. فنصف الأفلام المصرية على الأقل منقول بالحرف من أفلام أمريكية.. ولكن المشكلة بالضبط هى كيف ينقلون هذه الأفلام ولماذا وبأى مستوى.. ويوسف عوف يخطئ خطأ واحداً ليس له داع حينما يقول أن القصة والسيناريو والحوار من تأليفه.. فهو يعرف بالتأكيد إن القصة هى لمؤلف أمريكى ولم يكن هناك ما ينقص من قيمة عمله لو كتب هذا ولو بأصغر «بنط»

ممكن.. ولكنه يفاجئنا على أى حال بمستوى راق من الكوميديا بحيث يثير تساؤلاً ضرورياً حول عدم كتابته السينما.. وهو ينجح إلى حد ما فى تمصير الموضوع.. فمن حسن حظه أن إحدى مشكلات مصر الأساسية هى كثرة «العيال» وإلى حد مزعج.. وأن يكون لرشدى أباطة فى الفيلم ثمانية أطفال.. وسميرة أحمد ستة ثم أن تنشأ المفارقات المضحكة من رغبتهما فى الزواج رغم هذا الجيش الهائل من الأطفال المشتركين.. تبدو مسألة قريبة جداً مما يحدث فى بيوتنا.. ولكن الخلل الخطير فى السيناريو هو أنه ركز أساساً على الجانب الكوميدى للموضوع ولم يحاول أن ينتهز الفرصة ليقول شيئاً حاسماً ضد الإسراف الهمجى فى إنجاب الأطفال وهو التقليد المصرى المتخلف الذى ندفع ثمنه جميعاً.. ولا يقول أحد بأن يتحول الفيلم إلى نشرة دعائية من نشرات مركز تنظيم الأسرة الذى وصلت جهوده الرائعة إلى أن أصبحنا ٤٠ مليوناً.. ولكن هذا القالب الكوميدى المحترم هو أنسب القوالب الفنية لتوصيل الأفكار الجيدة للناس.. وبدون ألم!

إن الفيلم يركز على مشاكل الأرملين رشدى أباطة وسميرة أحمد فى تربية أطفالهما.. ثم علاقة الحب التى تنشأ بين الاثنين فجأة.. ومن خلال ثلاث مصادفات من الصعب جداً أن تحدث لشخصين فى يوم واحد.. فهما يتقابلان أولاً فى أحد المحلات حيث يشتري كل منهما ملابس لأولاده.. ثم يتضح - بالصدفة - إن سميرة أحمد هى صديقة سهير رمزى.. التى هى بالصدفة زوجة سمير صبرى زميل رشدى أباطة فى العمل فى آبار البترول.. ويلتقى الضيفان - بالصدفة - على دعوة غداء فى بيت الزوجين.. وفى نفس المساء يذهب رشدى أباطة إلى مستشفى الطلبة ليرى ابنته المراهقة التى أصيبت بالمرض لأنها فرغت من حدوث العادة الشهرية لأول مرة (مسألة مضحكة طبعاً ولم تعد تحدث لآى بنت من هذا الجيل) فيكتشف - بالصدفة أيضاً - إن سميرة أحمد هى الإخصائية الاجتماعية فى نفس المستشفى!

ولكن يمكن التغاضى بالطبع عن هذه السلسلة من الصدف المتتعة إذا كان الفيلم نظيفاً وراقياً إلى هذا الحد.. كما يمكن التغاضى حتى عن المستوى المادى الخطير الذى يعيش فيه الاثنان.. وإذا كان هناك ما يبرر ثراء رشدى أباطة الفاحش (القصر الكبير نو الصديقة الذى وجده بمعجزة غامضة ليتسع لهذا الجيش من الأطفال) باعتباره مهندس بترول ونحن تعودنا فى أفلامنا أن يكون أى مهندس بترول - حتى مهندس المجارى - مليونيراً.. فما الذى يبرر ثراء سميرة أحمد وهى إخصائية

اجتماعية تقبض بالتأكيد ٢٢ جنيتها ١٧ قرشاً؟

ولكن ما لا يمكن التغاضي عنه هو التركيز على محاولات سمير صبرى الإنفراد بزوجه سهير رمزى وهو يحاول أن «يغريها» وكأنها امرأة التقطها من الكبارية وبما لا يليق بعلاقة زوجية مشروعة ولجرد التوابل الجنسية الناجحة تجارياً وإذا كان العنصر التجارى - الذى لا يمكن أن ينكره أحد - هو الذى فرض على المنتجة سميرة أحمد أن تحشد الفيلم بعدد هائل من نجوم الكوميديا جاملها كل منهم بمشهد واحد.. فلم يكن هذا مبرراً مقتنعاً «لحشر» رقصة لنجوى فؤاد حسب التصور السائد فى السينما المصرية وهو أن الفيلم لا يكون فيلماً إذا لم ترقص فيه أى امرأة فى أى كباريه.

ولكن شيئاً من هذا لا يهرم سميرة أحمد من حقها فى التحية وهى تبدأ إنتاجها بهذا العمل النظيف الذى لم يضك على الناس ويبتذلهم من أجل بناء عمارة.. وهو ما لم يفعله عتاوله المنتجين الرجال.. وهى سيدة تستحق الاحترام بالتأكيد وتستحق النجاح.. بالضبط كما يستحقهما المخرج الشاب محمد عبد العزيز الذى لم يخيب آمالنا حتى الآن على الأقل.. ونرجو ألا يخيبها مع الإقبال المخيف عليه باعتباره الورقة الجديدة الراحبة فى أيدي تجار السينما..

إن محمد عبد العزيز ينضج فى «عالم عيال» ويسيطر أكثر وأكثر على أنواته السينمائية كـمخرج ذى حس كوميدى راق يكمل بالفعل ما بداهه الراحل فطين عبد الوهاب الذى لم نفس بقيمته كالعادة إلا بعد أن فقدناه..

ورغم أن الكوميديا أصعب أنواع السينما على عكس ما يتصور محترفو «الضحك الغليظ».. فإن محمد عبد العزيز ينجح تماماً ومرة أخرى فى حل لغز «الضحك باحترام».. وهو يسيطر بمهارة على العدد الكبير من الممثلين الذين يتعامل معهم.. وبالذات مع ١٤ ممثلاً طغلاً يحققون مستوى جيداً ويتفوق منهم بالتحديد الطفل الذى لعب دور سمير المتظاهر بالمرض.. والممثلة جيهان سعد التى لعبت دور الابنة الكبرى.. ولكن الإثارة التجارية بالتأكيد هى التى حضرت مشهد فانات الأهل والزمالك للدلالة على إنقسام الأطفال لفريقين.. ومشهد الابن الأكبر محسن محيى الدين الذى يهزم أعداءه بالكرايته والذى يغرس فى الأطفال قيمة العنف الخاطيء تربوياً.

ولكن كل شىء جيد فى هذا الفيلم.. التصوير والسيناريو والإخراج ومستوى

موسيقى جمال سلامة الذى يؤكد مع كل فيلم بالفعل إننا يمكن أن نسمع موسيقى
سينمائية جديدة ومختلفة عن كل «الدوشة» التى نسمعها من خمسين سنة.. وإذا كان
طبيعياً أن يكون أداء رشدى أباطة وسميرة أحمد جيداً.. فإن المدهش أن سمير
صبرى نفسه كان فى أحسن حالاته إلى درجة - ربما لأول مرة - لم تستفز أحد أو
تقلقه فى مقعده!

«دائرة الانتقام» عودة «المعلم» مونت كريستو

مرة أخرى يثير فيلم «دائرة الانتقام» مشكلة جيل الخريجين الشبان من خريجي معهد السينما.. فسمير سيف مخرج الفيلم يؤكد موهبته السينمائية بشكل واضح جداً.. ولكن تظل المشكلة هي - ويتكرر أصبح مملأ - كيف استخدم موهبته هذه في فيلمه الأول؟ وهي مشكلة سمير سيف وكل جيل خريجي معهد السينما وبلا استثناء..

إن بعض خريجي المعهد كانوا يستطيعون بالتاكيد صنع أفلام أفضل بكثير مما صنعوه بالفعل لو أنهم يعملون في ظروف ملائمة ولو أن القطاع العام استمر في الإنتاج وفي منح هؤلاء الشبان فرصتهم الأولى كما فعل مع عدد كثير منهم استطاعوا أن يقرضوا أنفسهم بعد ذلك..

ولكن ليست هذه مشكلة سمير سيف على أي حال.. فهو لم يكن يريد أن يصنع غير ما صنعه بالفعل في «دائرة الانتقام» سواء في القطاع العام أو الخاص أو أي قطاع آخر.. فهو شاب واضح جداً ومحدد الطريق ولا يدعي أكثر مما يفعل وهي ميزة كبيرة على أي حال.. فهو متأثر جداً بكل المواصفات التقليدية.. كيف تصنع فيلماً تجارياً يقوم على «الحنوة» وشدة الجمهور والصناعة المحكمة.. وهو معجب جداً بالسينما الأمريكية.. وبمدرسة الفيلم البوليسى الفرنسية بشكل خاص.. ويرى أن هذه هي السينما.. وإنه ليست هناك سينما أخرى في العالم.. وأن وظيفتها إمتاع الناس وشدهم ولا شيء آخر.. ولأنه واضح جداً في هذا ومستقيم فإنك لابد أن تحترم فناناً يحمل وجهة نظر ما - حتى لو كنت تختلف معها - ولا يخدع الناس بغيرها..

صحيح أن سمير سيف في فيلم تخرجه في المعهد «عليوة والقانون» ثم في الفيلم

الوحيد الذى أخرجه للتلفزيون «مشوار» كان يبشر بمخرج وأقعى جيد شديد التمكن.. ولكنه عندما بدأ العمل فى السينما التجارية قرر أن يصنع شيئاً آخر .. وعلينا أن نناقشه فقط فى حدود هذا «الشيء الآخر»..

قد يكون سمير سيف حراً فى اختياره أسلوب الفيلم البوليسى باعتباره أكثر الأفلام نجاحاً عند جماهير السينما فى العالم كله.. ولكن ما يثير الاعتراض هو اختياره لقصة «الكونت دى مونت كريستو» بالذات ليحولها إلى فيلم مصرى.. وإن أصدع رأس سمير سيف بالحديث عن أن هذه القصة الفرنسية الكلاسيكية ليست لها أدنى علاقة بالواقع المصرى لا اليوم ولا أمس ولا من مائة سنة.. فلن نتفق أبداً على أى كلام حول «الواقع» وهذه العبارات السخيفة الأخرى.. ولكنه يعرف بالتأكيد أن هذه القصة استهلكت مئات المرات فى السينما العالمية.. وأن السينما المصرية نفسها قدمتها فى فيلمين من إخراج بركات «أمير الانتقام» بطولة أنور وجدى و«أمير الدهاء» بطولة فريد شوقى.. بل إن بركات فى «أمير الانتقام» بالذات قدم فيلماً جيداً جداً - فى حينه واستطاع أن يكسبه ملامح مصرية إلى حد كبير.. وهو ما فشل سمير سيف وشريكه فى كتابة السيناريو إبراهيم الموجى فى صنعه.. فقد ركز هذان الشابان الموهوبان كل جهدهما فى بناء حبكة بوليسية جيداً.. عكسا فيها انبهارهما الشديد واستيعابهما الكامل لكل الأفلام البوليسية الأجنبية التى شاهداهما.. إلى حد نقل مشاهد كاملة بحدافيرها من أفلام عالمية معروفة.. ولذلك فقد ظل كل ما يدور أمامنا على الشاشة أمريكياً أو فرنسياً وليس حتى مصرية مثل فيلمي بركات.. إن بطل الفيلم نور الشريف اسمه جابر وهو والجميع يتكلمون العربية ويتحركون فى القاهرة.. ولكن لا شيء على الإطلاق يقنعنا بأن ما نراه يمكن أن يحدث فى مصر.. و«تيمة» الرجل الذى وضعه زملاؤه فى السجن فخرج من السجن ليطاردهم وينتقم منهم واحداً واحداً هى «تيمة» شائعة فى آلاف من أفلام الكاوبوى.. ونور الشريف يخرج من السجن فى أول «دائرة الانتقام» لينتقم من صلاح قابيل ويوسف شعبان وإبراهيم خان على التوالي بعد أن وضعوه فى السجن وتسببوا فى موت أمه واحتراف أخته للدعارة ثم انتحارها واختطف منه أحدهم خطيبته وتزوجها.. فما هو الجديد الذى أضافه سمير سيف لعشرات من أفلام الكاوبوى؟ الجديد هو السيناريو المحبوك تماماً بحيث يعطى للمتفرج الساذج جرعة مشبعة تماماً من الإثارة والترقب.. ثم الإخراج الذى يذكرنا بمخرج إيطالى من مخرجى الأفلام البوليسية

الذين يعرفون «صنعتهم» جيداً.. إن سمير سيف مخرج متمكن من ادواته الحرفية.. ولكن المخرج لا يصنع فيلماً من ساعتين ونصف لمجرد أن يثبت للناس إنه مخرج متمكن.. وبالنسبة لسمير سيف بالذات فقد أثبت هذا في فيلم تخرجه في المعهد «عليوة والقانون» - ١٠ دقائق - أفضل مما أثبتته «دائرة الانتقام».. وبلا أى فلسفة أو تدخل فى طريقة تفكير ومنهج حياة هؤلاء الشبان الموهوبين.. مطلوب منهم فقط أن يصدقوا أن السينما يمكن أن تكون مثيرة وناجحة تجارياً و«مسلية» إذا قالت أيضاً جملة مفيدة للناس.. وسمير سيف نفسه أول من يعرف هذا جيداً بحكم معرفته الواسعة بالسينما العالمية ونكائه الشديد..

نور الشريف يستحق التهنية على هذا الفيلم رغم كل شيء.. لأنه اختار لإنتاجه الأول عملاً جاداً ونظيفاً وفيه جهد كبير.. وهو لم يسقط فى دائرة السينما التجارية المبتذلة التي تحقق النجاح على حساب أى شيء وكل شيء.. وليس ذنبه بائى حال فى ظروف السينما المصرية والمتفرج المصرى الحالية أن يختار موضوعاً يضمن به نجاح فيلمه.. وهو كممثل ينجح تماماً فى حدود الشخصية بشخصية الكاويى الأمريكى المرسومة وإن كان قد بالغ فى تأثره فى مشيته وطريقة وقوفه والملابس الغريبة التى اختارها لنفسه.. ثم تركيزه الشديد على أن يبدو «شجاعاً أمريكياً» بكل المواصفات.. يضرب عشرة رجال بقبضته القولاذية وترتمى عليه النساء وينجو من كل المازق ويرسم خططاً جهنمية لا يقدر عليها سوى أرسين لويين وليس شاب مصرى غلبان جداً ومضحك عليه من الجميع.. وإن كنت واثقاً إن هذا الممثل الموهوب يملك قدرات أكبر بكثير مما يقدمه حتى الآن.. وقد استطاع فى إنتاجه الأول أن يقدم فيلماً جيداً على المستوى الحرفى.. إن كانت السينما مجرد حرفة جيدة فقط.. ولكن نور الشريف نفسه بحكم ثقافته يعرف أنها ليست كذلك. ومطلوب منه فى فيلمه القادم أن يثبت أنه منتج ليس كالأخرين..!

فعلاً.. «المزيكا فى خطر»

وليس الخطر فقط هو تسلل هذه الأصوات الغريبة وأساليب التأليف والتلحين الشاذة التى تكتسح الأزقة والبيوت والاكتشاك لتنتشر النغمة السوقية مع غياب النغمة «الصحيحة» وصمت الموسيقى المصرية الحقيقية.. ولكن «المزيكا فى خطر» مخيف عندما تصبح أفلامنا «الموسيقية» شيئاً كهذا الفيلم.. الذى لم يكن هناك سبب لصنعه على الإطلاق سوى محاولة الاستفادة ويسرعة من «ظاهرة محمد نوح».. كعادة السينما التجارية الذكية والدائمة فى انتهاز أول فرصة لكسب أول «خبطة» ويأسرع وقت من أى شىء - أصيل أو زائف - يشغل الناس - بالحق أو الباطل - فى هذا البلد.. ابتداءً من «موضة» الأفلام السياسية إلى موضة الظواهر الغنائية.. فبعد بيع «عنوية» فى أفلام بعد «الكاسيتات» كان لابد من بيع محمد نوح ولا بد سيجىء الدور على «الريس مثقال» لنراه بطلاً لفيلم أمام ميرفت أمين!..

وإن أحاول الحديث عن محمد نوح كمغن فليست ناقداً موسيقياً.. فنحن فى بلد حر ومن حق أى إنسان أن يغنى إذا استطاع أن يجد ناساً ليسمعوه.. وقد كان من نكد الدنيا أن يشهد جيلنا المسألة الغنائية تبدأ بعبد الحليم حافظ لتنتهى بكنكوت الأمير «اسم مطرب وليس نوعاً من الفراريج الدانمركية».. وما يهمنا الآن هو كيف تقدم السينما مطرباً جديداً فى فيلم لا يفتقد فقط أى علاقة بالأفلام الغنائية التى عرفها العالم وإنما يفتقد حتى أى علاقة بفن السينما.

بالنسبة للقصة والسيناريو والحوار ليست هناك مشكلة على الإطلاق.. يمكن وضع المطرب الجديد وسط «فرقة شعبية» تضم بنتاً حلوة ومجموعة أخرى من الشخصيات الكوميديّة التى لابد كالعادة أن تكون متخلقة عقلياً.. البنت ترقص وتغنى وتحب.. والأولاد يصنعون أى شىء فى العالم بقصد شريف جداً هو محاولة إضحاكنا.. وأن نضحك أو لا نضحك بعد ذلك فهذه مسألة بتاعة ربنا.. والغالب أن

جمهور السينما المصرية يضحك على الأشياء بقدر سخافتها.. وأن صانعي الأفلام يعرفون فيه هذا «الداء» ويستغلونه إلى أقصى حد..

ورغم أن شارع محمد على انتهى تماماً وتوقف عن أن يلعب أى دور فى حياتنا الموسيقية إلا أن كل الأفلام المفلسة مازالت تصر على أن أى فنان مغمور يدخل شارع محمد على لابد أن ينتهى بالغناء على مسرح الأوبرا.. حتى بعد أن احترقت.. ابتداء من فريد الأطرش إلى محمد نوح.. ولا يعرف أحد ما الذى جرى فى هذا الفيلم بالتحديد.. ففرقة محمد نوح الشعبية سافرت من الأسكندرية إلى القاهرة لتعمل وتقيم بدون مناسبة فى بيت المعلم بلاميطة (محمد رضا) صاحب إحدى الفرق الشعبية فى شارع محمد على.. وهناك لابد من وجود الشرير التقليدى توفيق الدقن الذى يسرق آلات المعلم لكى يعثر عليها البوليس فى النهاية بعد أن تكون الفرقة الشعبية نجحت جداً وأحب محمد نوح لبلبة بينما أحب أخوه سمير غانم صفاء أبو السعود لكى يتزوج الجميع فى النهاية..

أن تكون هذه القصة فيلماً أيام على الكسار وتجو مزراحى فقد كان هذا شيئاً مقبولاً.. ولكن أن يجيء سينمائيون مصريون ليقدموا لنا هذه الأشياء فى الشهر الأخير من سنة ٧٦ فهم بالتاكيد ليسوا سينمائيين وإنما تجار جلود أو أسماك مجففة أو أى شيء آخر إلا السينما والموسيقى.. وإذا كانت «القصة» فى الفيلم الموسيقى ليست إلا مجرد وسيلة فنية لربط مجموعة من الأغاني والرقصات فى قالب فنى راق.. فلإن المجموعة الهائلة من الأغاني والرقصات التى تم حشرها فى هذا الفيلم لم تكن أكثر من ساعتين من «الدوشة» الفظيعة والصراخ المبوق والاستعراضات الهزيلة التى قدم فريد الأطرش أفضل منها بالتاكيد من ثلاثين سنة.. إن الفيلم الموسيقى مسألة نوق جمالى مرهف أولاً.. وهو أصعب أنواع الأفلام إنتاجاً وإخراجاً.. ولكن ما شهدناه فى هذا الفيلم يفقد أبسط ملامح الذوق والجمال سواء على مستوى السيناريو المفبرك أو الإخراج الهزيل أو الإنتاج الفقير - لا يمكن أن يكون الإنتاج فقيراً فى فيلم غنائى - أو الديكورات القبيحة والألوان المنفرة إلى حد مخجل أو مستوى الرقصات البدائى.. فما الذى يبقى بعد ذلك فى فيلم موسيقى.

افلام عام : ١٩٧٢

فانى.. التي أصبحت «توحيدة»

منذ خمس عشرة سنة بالتقريب.. قدم المخرج الأمريكى جوشوا لوجان فيلم «فانى» الذى مثلته لزللى كارون مع شارل بواييه وموريس شيفالييه وهورست بوكولز.. عن الفتاة المرحلة التي تقع فى حب شاب يهجرها بحثاً عن مستقبله (بعد أن يترك فى أحشائها ثمرة جبهما) فلا تجد الفتاة (مناصاً!) من أن تقبل الزواج من رجل فى عمر أبيها كان يحوم حولها طول الوقت منتظراً تلك اللحظة.. ويعد أن تحيا الفتاة فى سعادة هى وابنها غير الشرعى فى بيت الرجل العجوز يظهر حبيبها الشاب فجأة ليطالب بما يعتبره حقه.. الزوجة والابن.. واعتراضاً من الزوج العجوز بهذا الحب الذى يعرف قصته جيداً.. فإنه يتنازل بشهامة رومانتيكية هائلة عن الشابة للشباب.. ويخرج الجمهور سعيداً من الفيلم الأمريكى الطريف الذى كان جيداً بالفعل فى حينه.. وفى حدود قصته الميلودرامية المعالجة ببراعة وخفة الدم.

ولم يكن معقولاً أن تغتو السينما المصرية قصة (رائعة) كهذه.. فقدمها فريد الأطرش فى آخر أفلامه «نغم فى حياتى» الذى لعبته معه ميرفت أمين وحسين فهمى.. وها هو حسام الدين مصطفى يقدمها من جديد بعد أن تحولت «فانى» إلى «توحيدة» التى تلعبها ماجدة الخطيب مع رشدى أباطة وفريد شوقي ونور الشريف.. وليست القضية على أى حال أن الفيلمين المصريين منقولان من فيلم أمريكى.. لأن الفيلم الأمريكى نفسه منقول من فيلم فرنسى أخرجه مؤلف القصة نفسه مارسيل بانيول..

وإذا كان ضرورياً أن تتغاضى عن «أصول» معظم الأفلام المصرية لأنها أفلام «أولاد أصول» بالفعل فى السينما الأمريكية أو الفرنسية.. فإن ما يعجبنا فى فيلم «توحيدة» أن المعد نجيب محفوظ وكاتب السيناريو صبرى عزت والمخرج حسام

الدين مصطفى نجحوا إلى حد كبير فى إخفاء الأصل الأجنبى للقصة وتمصيرها بحيث تحتفظ بنفس جو وعلاقات مدينة على البحر المتوسط لتصبح الشخصيات والأحداث مقنعة وقابلة للتصديق.. ربما أكثر من الأفلام المؤلفة خصيصاً للسينما المصرية دون أن يكون بها شىء واحد له علاقة بمصر.. ولكن السيناريو هنا نظيف إلى حد كبير.. والإخراج متعقل ينجح فى نقل جو البحر والفرن الذى تملكه سناء جميل أم (فانى) التى أصبحت توحيدة.. والمقهى الذى يملكه فريد شوقى والد الشاب (نور الشريف) وصديق رشدى أباطة الذى لم أفهم سبب ثرائه الكبير بالضبط وحتى هجرة نور الشريف إلى البحر بحثاً عن مستقبل أفضل ورزق أوفر كانت مقنعة بالنسبة لشباب سكندري.. وكان مستوى العناصر الفنية الأخرى كالتمثيل والديكور معقولاً إلى حد كبير.. حتى موسيقى محمد نوح تم توظيفها جيداً وإن كان طبيعياً أن يتحقق مستوي تمثيل جيد من مجموعة مثل سناء جميل وفريد شوقى ورشدى أباطة ونور الشريف.. فإن ماجدة الخطيب تنجح فى مواجهة هذه الأسماء الكبيرة وتؤكد أن قدرتها تتقدم من فيلم إلى فيلم..

ولا يبقى أى اعتراض حتى على نقل الأفلام من السينما الأمريكية بشرط أن يضعوا أفلاماً تحترم نفسها وتحترمنا.

حكمتك يا رب..

..«الكروان له شفايف»

السيد رئيس تحرير مجلة الإذاعة والتلفزيون

مقدمة لسيادتكم الناقد السينمائي لجلتكم الغراء الذى قد يتحول بعد هذا الخطاب إلى ناقد رياضى أو سياسى أو حتى محرر لباب الكلمات المتقاطعة أو أى عمل آخر أرجو أن تنقلونى إليه.. هذا إن لم تقرروا فصلنى نهائياً بعد قراءة هذا المقال.. فقد قررت شخصياً اعتزال هذه المهنة التى تجبرنى على مشاهدة الأفلام المصرية طلباً للرزق.. ولجرد تدبير ثمن القهوة والسجائر.

وأنت تعلم أن هناك أسباباً عديدة تبرر رفع مرتبى - بعد أن أصبحت عليه «السوبر» بثلاثين قرشاً! - فيما إننى استهلك علبتين سوبر فى كل فيلم مصرى.. فقد أصبحت تكليف مهنتى لا تطاق بعد أن كانت الأفلام نفسها لا تطاق.. وقد حدثتك كثيراً فى موضوع منحنى «علاوة شهادة».. وكنت تعتذر دائماً بأن اللابحة تقول كذا وإن المادة ٣٢ من قانون الموظفين رقم ١٦ لسنة ١٦ تنص على كذا.. ولكنى بعد مشاهدتى لفيلم «الكروان له شفايف» أصر على رفع مرتبى إلى ألف جنيه بعد أن استهلكت أربع علب سوبر وشريطين أسبرين «من الأصل» و١٦ قهوة سادة من بوفيه سينما رمسيس.. ومبلغاً قدره عشرون جنيه مصرى غرامة لعسكرى البوليس الذى يمنع التدخين بعد أن ضبطنى أودخن فصمم على إخراجى من السينما.. وعندما عرضت عليه سيجارة ليخلى سبيلى قال غاضباً: بتقدم لى رشوة يا هندى.. أنا بشرب مارلبورو! فدقعت خمسة جنيه قيمة المحضر، ثم أفهمته أن هذا الفيلم لا

يمكن أن أحتمله بدون تدخين.. وظل واقفاً بجانبى وعيناه تطلقان شراراً وكلما انفعلت مع أحد مواقف الفيلم المسيلة للدموع أسرعت بإخراج سيجارة لى وخمسة جنيه للعسكري .

ولاشك أنك ستتهمنى بالمبالغة.. فهل معقول أن يتفرغ عسكرى السجائر لمراقبتى وحدى طوال الفيلم تاركاً كل المتفرجين الآخرين؟.. وسبب السؤال بالطبع هو أنك تفترض إنه كان هناك متفرجون آخرون.. خصوصاً أن الفيلم من إخراج حسن الإمام.. واعترف - إحقاقاً للحق ولكى أجرد «ملك الشباك» من كل الإقبال الجماهيرى. بأنه كان هناك خمسة غيرى في الصالة الخالية التي كان يصفر فيها الريح ويتساقط الجليد.. فى الصف الأول جلس اثنان من أصدقائى جرسونات السينما وكان أحدهما يناقش مع مطلقة موضوع النفقة التي تأخر فى دفعها بينما زميله يحاول إقناعه بالعودة لاستئناف الحياة الزوجية من أجل العيال.. وكان يبدو على الرجل أحياناً إنه يوشك على الاقتناع.. ولكنه كلما نظر إلى الشاشة بالصدفة ولمح مشهداً من مشاهد الفيلم كان يعود فيصرخ مهتاجاً: على الطلاق تانى مانى مرجعها دى مابقتش عيشه يا جدعان! ثم خلع «فوطه الشغل» وألقاها على الأرض وهب خارجاً من السينما كلها إلى أن وصل إلى باب الحديد.. وقال بعض زملائه بعد ذلك أنهم شاهدوه يركب القطار العائد إلى بلده سوهاج..

أما زميله الذى وجد نفسه فجأة جالساً مع مطلقة بعد أن فشل فى عقد الصلح.. فكان قد شاهد فيلم حسن الإمام ٢١ مرة بحكم عمله اليومى.. فاقدم فى لحظة طيش على الزواج من المرأة الضائعة!..

أما المتفرجان الباقيان فكانا شابا يضع «مشطاً» فى مفرق شعره المسبب «يعمل حلاقاً فى أحد صالونات شارع شريف.. واستأذن الأسطى فى مشوار صغير» وكان جالساً فى الصف الأخير من السينما الخالية..

ولعلك يا عزيزى رئيس التحرير تسألنى الآن غاضباً إيه يا بنى اللى بتكتبه ده؟ ده نقد أفلام ده؟ لماذا لا تكتب عن أحداث الفيلم وتحلل عناصره الفنية من سيناريو وإخراج وتصوير و.. و..!

وهنا أستأذك فى أن أقهقه ضاحكاً إلى أن «أستلقى على قفاى» كما يقول الكتاب الرصفاء لأسالك بىورى: وهى دى أفلام؟ يا بيه؟.. إن عيبكم أنتم معشر المثقفين أنكم تسافرون إلي العالم كله فتشاهدون سينما حقيقية.. ولا يليكم حظكم

العائر فى مهنة مثل مهنتى تجبركم على احتمال ما أحتمله.. وانتم لا تشاهدون الأفلام المصرية بالتأكيد وإلا لما افترضتم أن لها أحداثاً وسيناريو وإخراجاً.. وجزء من المصالة التى أطلبها هو مائة جنيه أطلبها منك شخصياً لأننى أعفيتك من مشاهدة فيلم «الكروان له شقايف».. ولابد أن تحمدوا الله - أنت والقراء جميعاً - لأننى أشاهد هذه الأفلام بدلاً منكم.. فأتنا «كاسحة الألغام» التى تدفعونها أمامكم لتهربوا أنتم من أفلام تنفجر فى أنا..

ومع ذلك فما الذى تنتظر منى أن أكتبه عن فيلم رأيته قبل ذلك ألف مرة.. وكتبت نفس الكلام ألف مرة.. ومع ذلك فهم يعيدون نفس الفيلم كل مرة.. نفس التكرار السخيف لموضوعات وهمية.. ونفس الاستغلال المغلس لنفس المشاهد الميولدرامية التى انهكوا بها المشاهد المصرى من ثلاثين سنة وعادوا «ليقلبوها» على كل وجوها المكنة كموظف غلبان يملك بدلة واحدة «قلبها وعدلها» حتى أصبحت مليئة بالرقع من كل الألوان.. إن فيلماً كهذا ليس أكثر من مجرد تركيبة من الرقصات والأغاني الرديئة يؤديها ناس ليسوا راقصين ولا مغنين أصلاً.. ثم بضعة مشاهد حب وإغراء لا علاقة له بالحب ولا حتى بالجنس الحقيقى.. الذين يهاجمون المشاهد الجنسية فى هذا الفيلم أو ذاك.. لم يشاهدوا بالتأكيد هذا المشهد الذى تتلوى فيه سبير رمزى على الأرض وهى ترقص ليوسف شعبان عشيقها الشرير والبطلجى التقليدى.. وهو مشهد لا أفهم كيف تجيزه أى رقابة بأى مقاييس.

ولا يمكن الحديث عن أى سيناريو أو أى دراما فى فيلم كتبه حسن الإمام بنفسه إمعاناً فى العبقرية.. ومع ذلك فأنت تحس أنك رأيته مائة مرة قبل ذلك.. رغم إنه كتب - وهذه مسألة يشكر عليها جداً - إنه نقله عن قصة فرنسية.. وأتحدى أن يخرج أحد من هذا الفيلم ويستطيع أن يحكى حكايته.. فالقصص عديدة جداً والشخصيات متنافرة لا تجمعها إلا الصدفة والمسائل كلها مفتعلة ومكررة كأنك تشهد فصلاً من كل فيلم من «تراث» السينما المصرية التى أصبح عمرها الآن خمسين سنة ومع ذلك فهى ترفض أن تنمو أو «تعقل» أو حتى تغير جلدتها.. فهناك سمير صبرى صاحب الفرقة الاستعراضية التى تفلس فجأة فيبحث عن مبلغ ينقذها به.. ولكنه صديق لعامد حمدي زوج نبيلة عبيد التى كان على علاقة بها ولكنه يرفض أن يخون صديقه رغم رجاء الزوجة الخائنة التى تطلب منه «خمس دقائق» فقط لا أعتقد أنها تكفى لشيء أبداً.. ولأول مرة تجد أن الرجل هو الحريص على استرداد «جواباته» من

امراة كأن على علاقة بها لا تدرى عنها شيئاً ولا تعرف لماذا انتهت ليتزوج غيرها.. وهناك من ناحية أخرى راقصة (سهير رمزى) اسمها كروان لمجرد أن يكون هناك مبرر لإسم الفيلم.. ومع ذلك فلا أحد يدري معنى أن «الكروان له الشفايف».. فهى مسألة تشبه قولك مثلاً: «القط له ودان» أو «الفيل له زلومة».. وهى عناوين أتبرع بها لأفلام قادمة «للأسطوانات» المفلسين الذين يبدو أنهم يختارون الاسم أولاً ثم يبحثون له عن فيلم..

وإذا كنت مصمماً على أن أتحديث عن «أحداث» الفيلم فأتت حر.. و«ذنبك على جنبك».. هذه الراقصة كروان لا علاقة لها إطلاقاً ببطل الفيلم الأصلي سوى أنها عشيقة لبلطجى كان شريكاً له فى الفرقة الاستعراضية قبل أن يطرد منها.. وهذا البلطجى هو نفس الشرير التقليدى الذى رأيناه فى السينما المصرية طوال خمسين سنة، سافل جداً وحقيير جداً بلا سبب مفهوم.. يسكر ويلعب قماراً ويسرق ويقتل سيدة مرايية (نعيمة الصغير) لكى تلصق التهمة بسمير صبرى البريء الذى تمنعه شهامته من أن يدافع عن نفسه لكيلا يعترف بأنه وقت الحادث كان مع عشيقته السابقة زوجة صديقه فى فيلا فى الهرم.. تركوها فاضية فى عز أزمة المساكن لمجرد الاستخدام فى مثل هذه الأغراض السينمائية غير المشروعة.. ولابد - إذا كنت تملك بعض الخبرة بالسينما المصرية - إنك تعرف الباقي.. فالمتهم البريء يرفض الكلام فى المحكمة.. وقبل النطق بإعدامه يكون كل الناس قد استيقظت ضمائرهم فجأة.. وبعد محاضرة عن الأخلاق والوجود والعدم تلقيها الكروان على عشيقها البلطجى القاتل.. تسحبه فجأة كالحمل الوديع لتقتحم به المحكمة وهى تصيح: أستاذنى يا سعادة القاضى.. القاتل الحقيقى أهو!!

وينتهي الفيلم بالجميع يغنون ويرقصون من جديد.. ولكن دون أن ترتفع شهقات الجمهور إعجاباً هذه المرة.. لسبب بسيط جداً هو إنه لم يكن هناك جمهور سوى قد «صمد» حتى نهاية الفيلم.. فحتى الحلاق كان قد انتهى من مهمته وعاد إلى المحل.. بينما أخذ الجرسون زوجة صديقه وذهب ليطلب سلفة من صاحب البوفيه!

أما أنا فلست أذكر بالتحديد ما حدث لى بعد خروجى من السينما.. ولكنهم قالوا لى أننى شوهدت أكلهم نفسى فى الشارع وسط العربات المنطفعة.. وأن بعض أولاد الحلال بذلوا مجهوداً كبيراً فى محاولة إنزالى من فوق «عمود نور» كنت أحاول تسلقه وأنا أخطب رأسى فيه بعنف.. ويقال أن أمين الشرطة عندما عرف مهنتى من

البطاقة الشخصية ونظر إلى السينما ورأى عنوان الفيلم هز رأسه فاهماً ونصح
بأخذنى علي الفور إلى طبيب نفساني وقال وهو يفرق الجمع المحتشد حولي! ما
تخافوش.. حيروق!

وعلمت بعد ذلك أنني قضيت بضعة أيام في إحدى المصحات النفسية «مرسل طيه
فاتورة المصححة لتدفعها المجلة».. ولكنني أذكرك في نفس الوقت من أني لم أشف
تماماً.. بدليل أنني دخلت السينما أمس مرة أخرى لأشاهد فيلماً اسمه «حكمتك يا
رب» رغم الزحام الرهيب لجماهير تتقاتل لمشاهدة هذا الفيلم على عكس الفيلم
الأخر.. ودفعت خمسين قرشاً «التذكرة الآن بخمسين قرش يا سيد!» لأرى فيلماً
يبدو معقولاً في البداية.. فالأحداث تدور في السلخانة وهو جو جديد على السينما
المصرية.. والمصور سمير فرج يبذل مجهوداً في بضعة مشاهد ليصنع صورة جيدة
إلى حد كبير.. والمخرج حسام الدين مصطفى يبذل مجهوداً لا بأس به أيضاً في
ثلاث الفيلم الأول ليدخلنا في جو يبدو واقعياً للوهلة الأولى.. والمسائل كلها كانت
مطمئنة في البداية.. فهنا سيناريو وإخراج وتصوير على الأقل... والشخصيات
نفسها تبدو معقولة.. وصلاح السعدني يلعب دوراً جيداً وهاماً.. ويونس شلبي ينجح
بموهبة الفاتنة في تفجير الصالة بالضحك في اللحظات الخاطفة التي يظهر فيها..
وهناك صراع أساسي بين ضابط البوليس حسين فهمي الذي يلعب دوراً شديد
«الغلاسة».. وبين سهير المرشدي المحامية الشابة بنت (المعلمة) سناء جميل الممثلة
العظيمة التي لا تتعامل معها السينما المصرية لجرد أنها ممثلة عظيمة.. ولكن لأنني
كنت أعرف أن كاتب القصة والسيناريو والحوار هو محمد عثمان فقد كنت أضع
يدي على قلبي متوقّعاً «الشر» في كل لحظة.. فأتنا أعرف نوع الأفلام التي يقدمها
هذا الكاتب والتي تحقق اكتساحاً تجارياً خرافياً مثل «يا رب توبة».. إنه «ترزى»
عبقري يجيد تفصيل الكوارث «على مقاس» المتفرج الساذج لهذا النوع من الأفلام
والذي يريد أن يبكي بالدموع على مصائبه ومصائب الآخرين.. وهو بجيد وضع
المشاهد اليلودرامية وتصعيدها تدريجياً بحيث يصل بمشاهده إلى قمة «النكد»..
ويعرف أين يضع الكلمة المناسبة في الوضع المناسب بحيث تضج الصالة بالتصفيق
وهي تجفف دموعها..

وقد حدث ما توقعته بالضبط.. في النصف الأول من الفيلم كان حسين فهمي
يلاحق سهير المرشدي بحبه وهو يفخر كل دقيقة بالضبط بأنه «مباحث».. حتى لقد

تصورت أن الفيلم أنتجته وزارة الداخلية لتغريتنا بأن نحب المباحث.. وفجأة بدأت المصائب تنهمر على رؤوسنا وحتى على الجالسين في دور السينما المجاورة وعلى امتداد شارع عماد الدين كله.. فهناك أولاً أم ضابط المباحث الارستقراطية التي ترفض أن يتزوج ابنها «ابن اللواء رفيق» من بنت معلمة جزارة.. ولعب السيناريو على هذه النغمة جيداً إلى أن استهلكها.. فبدأ اللعب على صبي الجزار الأعرج المعقد جنسياً والذي يحب «الأستاذة» المحامية حباً يائساً.. ولم يكن هذا كافياً بالطبع لسكب أكبر قدر ممكن من الدموع.. وفجأة نكتشف أن المعلمة الجزارة التي تعاطفنا معها طول الوقت لأنها علمت ابنتها إلى أن أصبحت محامية.. هي نفسها «الرأس الكبير» في عصابة مخدرات تتستر وراء الجزارة ويعمل بها المعلم زكي قدرة (عادل ادهم) وطبعاً لا بد أن يكون الضابط الذي يضبط العصابة هو نفسه خطيب بنت رئيسها..

وهنا لا يمكن لماعل أن يتابع سير الكوارث.. فالمحامية تنسب التهمة لنفسها لتحمي أمها.. «أنا فداء لأمي».. أي والله تقولها بالفصحى البليغة مثل «سيسرون» الخطيب الروماني القديم.. وتفقد الأم النطق ليتعالى الصراخ على الشاشة ونشيج المرأة المصرية الغلبانة في الصالة.. وتتعدد المسألة جداً في المحكمة.. ويكتشف كاتب السيناريو أنه «زئق نفسه» وأصبح عاجزاً عن الحل.. «فتطب» الأم ميتة وتضاء الصالة فجأة وكأنهم يأمرؤك بالانصراف لكي يدخل ناس غيرك وأنت بالطبع لا تفهم كيف يمكن أن تنتهي الأشياء فجأة هكذا.. ولكنهم يكتبون لك على الشاشة أنهم سيلتقون بك في «الحفة القادمة».. التي لا بد أن تكون «عشانا عليك يا رب» أو «رينا يهدك ياللي في بالي».. وبالنسبة لي: «يا رب خدني»!

سيدي رئيس التحرير.. إما أن ترفع مرتبتي إلى ألف جنيه شهرياً لأسباب «مهنية» وإما أن تقبل استقالتي التي لا بد أنك سترحب بها!!

فيلم بطله السيناريو

ليس من مصلحة حسام الدين مصطفى ولا ديستوفسكى معاً وبالتأكيد أن نقارن «سونيا والمجنون» بالجريمة والعقاب... وإلا أصبحت المسألة قاسية جداً بقدر ما هي خاطئة.. والذين ذهبوا إلى الفيلم ليبحثوا فيه عن الرائعة الكلاسيكية العظيمة هم وحدهم الذين تلقوا عقابهم الفوري على وهم صنعوه لأنفسهم.. فلا يمكن - في تقديري الشخصي - مقارنة فيلم سينمائي بنص أدبي، وبغض النظر عن مدى توفيق المخرج في نقله إلى السينما من عدمه.. فالوسيلتان ببساطة مختلفتان تماماً.. والذين يقارنون الأفلام بأصولها الأدبية ينكرون على السينما تفردتها بلغتها الخاصة كوسيلة تعبير مستقلة تماماً وغنية تماماً بمفرداتها وقدرتها على إحالة كل الأفكار إلى عالمها السحري المختلف..

وأنا مثلاً أعتقد أن «هملت» كورنتسيف فيلم رائع إلى حد الإعجاز.. ولكني لا أستطيع مع ذلك أن أقول إنه أفضل أو أسوأ من مسرحية شكسبير.. كما أن فيلم «نساء عاشقات» لكين راسل هو عمل فذ.. ولكني أتردد كثيراً قبل أن أجزم بأنه أفضل أو أسوأ من رواية لورانس..

ومن ناحية أخرى فإن القاعدة العامة في السينما - إلا في بعض الاستثناءات - هي أن الأفلام تجيء دائماً أقل من أصولها الأدبية.. لأن الكاميرا - أيا كانت عبقرية من يقف وراءها لا تستطيع أن تنقل سوى الجوانب الحركية أو «الضارجية» من الأعماق البعيدة والممتدة للعمل الأدبي.. ولا يعنى هذا أن هذه الوسيلة في التعبير أفضل من تلك إذا نحن فقط تناولنا كل فيلم في الدنيا على أنه عمل سينمائي خالص ومستقل أصبح له وجوده الخاص بمجرد دوران الكاميرا..

أهم من هذا كله بالطبع إنه إذا كان هناك مخرج في العالم قادر على «نقل»

ديستوفسكى كما هو - وأشك في ذلك كثيراً - فليس هو بالتأكيد حسام الدين مصطفى.. وما قد يكون صحيحاً وموضوعياً إذا كانت هناك ضرورة لأى مقارنة.. هو أن نقارن فيلم حسام الدين مصطفى عن «الجريمة والعقاب» بفيلم كولايد جانوف السوفيتى عن نفس الرواية.. أو حتى بفيلم إبراهيم عمارة المصرى الذى أخرجه من نحو عشرين سنة.. والأفضل بالطبع هو أن نقارن حسام مصطفى بحسام مصطفى نفسه.

واعتترف بأن هذا هو ما فعلته شخصياً.. فقد نزعت من رأسى تماماً وأنا ذاهب لمشاهدة «سونيا والمجنون» مسألة «الجريمة والعقاب» هذه نهائياً.. كما تعمدت أن أترك على باب السينما أية ذكريات أو قراءات سابقة عن ديستوفسكى.. وأتقضى هذا من أي احتمال للتوتر وارتفاع الضغط وبدأت مشاهدة الفيلم بداية متواضعة جداً.. وهى أننى سأشاهد фильماً لحسام الدين مصطفى وعن سيناريو لمحمود دياب.. ولن أخشى أن أقول أن الفيلم أعجبنى.. لأننى كنت أعرف من الذين سأتعامل معهم بالضبط وما الذى يمكن أن أشاهده من خلال مخرج مصد جداً.. وظروف سينما مصرية محددة جداً.. ولم أكن أحمل أية أحلام يمكن إحباطها..

لأن أزمة السينما المصرية لم تكن أبداً أزمة مخرجين ولا معدات ولا حتى مستوى تكتيكى متخلف، وإنما هى أساساً أزمة موضوعات.. فقد يكون هذا هو المبرر الوحيد للجونها للأدب العالمى ولو على حساب الموضوعات المصرية الخالصة.. ومحمود دياب بخبرته المسرحية والفكرية العريضة هو مكسب لاشك فيه فى أول سيناريو ينفرد بكتابته للسينما.. وهو ينجح إلى حد كبير ليس فقط فى تحويل العمل الكلاسيكى الإنسانى العظيم إلى الأجواء المصرية التى تقنع المشاهد العادى الذى لم يقرأ الرواية.. وإنما ينجح أيضاً - وهذا هو الأهم - فى تحقيق المعادلة الصعبة الزعومة.. عندما يقدم عملاً نظيفاً تماماً وبلا أدنى ابتذال.. باستثناء الرقصة السخيفة التى حشرها المخرج بلا مبرر - ويحقق فى الوقت نفسه نجاحاً تجارياً كبيراً يكذب كل إدعاءات تجار السينما.. ولعل حسام الدين مصطفى نفسه يدرك الآن أن ديستوفسكى يمكن أن ينجح أكثر من «الشياطين الثلاثة» وحتى «البنات والمرسيدس»..!

كمجرد وسيلة للهروب إلى الماضى يختار محمود دياب «قاهرة ٤٦» زمناً لفيلمه.. ويقدم فى البداية مجرد إشارة عابرة من عناوين إحدى الصحف للظروف السياسية

والاجتماعية فى مصر تحت حكم القصر والاستعمار وإسماعيل صدقى.. ولكن لكى تختفى هذه الظروف تماماً طوال الفيلم وتبقى فقط الأزمة الفردية لبطل الفيلم طالب الحقوق مختار المنزلاوى (محمود ياسين) الذى يطحنه فقره وسوءات العالم من حوله حتى يدفعه إلى الجنون ثم إلى الجريمة.. والخطأ الأساسى فى الفيلم – حتى مع تجاهل مقارنة مختار المنزلاوى براسكولينكوف عند ديستوفسكى – هو أن محمود دياب وحسام مصطفى تصوروا أن المثقف المصرى الواعى فى ظروف «قاهرة ٤٦» لابد إذا ما حاول مناقشة ظروف مجتمعه والتصدى لها بالحل فلا بد أن يتحول إلى مجنون.. ومن خلال «المونولوجات الداخلية» التى يطرح بها المنزلاوى أفكاره – وهو أسلوب سينمائى عاجز يناسب الرواية أكثر مما يناسب السينما – لا يجد الطالب الجامعى المتمرد وسيلة لتخطى واقعه الاجتماعى إلا باختيار «نابليون» مثلاً أعلى كشخص قادر على تغيير العالم تغييراً فردياً.. وبدلاً من أن يختار مختار المنزلاوى شكلاً من أشكال العمل الجماعى الذى كانت تموج به الحركة الوطنية فى مصر ٤٦.. فإن الفيلم يحوله إلى شخصية فردية مجنونة بل وفاشية تماماً.. عندما يتصور أنه يمكن أن يحل مشاكله ومشاكل سونيا (نجلاء فتحى) المومس الفاضلة التى يدفعها الفقر إلى بيع جسدها.. بمجرد أن يقتل المراهبة العجوز ليوزع نقودها على الفقراء.. فمشتق متمرد فى وعى المنزلاوى وحساسيته لابد أن يدرك أن عدوه الحقيقى ليس المراهبة وإنما هو وضع اجتماعى كامل أشار إليه الفيلم نفسه منذ البداية «بقاهرة ٤٦».. والغريب أن الفيلم ينتهى ببطله وقد أدرك خلل تفكيره الفاشى ولكن بعد أن كان بناء الفيلم كله قد قام على هذا الخلل.. وإن كانت هذه النهاية نفسها تحسب للفيلم وهو يدين أساليب العمل الفردى ويرفض الاتجاهات العدمية والفاشية لإصلاح العالم.

وإذا كان عنوان أى فيلم هو جزء أساسى من بنائه العصى والفكرى فإن «سونيا والمجنون» هو أسخف ما فى هذا الفيلم.. ليس فقط لأنه «أرخص» من موضوع الفيلم نفسه ومدى جديته.. وإنما لأنه فيما يبدو فرض تصوراً مسبقاً على المخرج وكاتب السيناريو عن ضرورة تفسير شخصية راسكولينكوف – أو ليكن مختار المنزلاوى فهذا أكثر دقة – باعتباره مجنوناً ليتسق هذا مع العنوان.. وقد يكون هذا المثقف الشاب الباحث عن عالم أكثر إنسانية وعدالة والذى يصرخ فى أحد المشاهد صرخته الغريبة باللغة الفصحى: «أنا ضد الظلم فى هذه المدينة».. قد يكون

مختار المنزلاوى أقدم على عمل جنونى بقتله المرابية باعتبارها تجسيدا للشر والظلم ولكن هذا لا يجعله مجنوناً على أى مستوى بل أن تبرير سلوكه وبحته المصوم عن العدالة فى مواجهة مجتمع فاسد بأنه كان «مجرد شاب آخر مجنون متأثر بنابليون يجرده هذه الشخصية الخصبة من كل نبهها وثورتها وبرايتها.. ويجرد العمل كله من أهم دلالاته.. وهى ضرورة أن يتصدى العقلاء لتغيير العالم ولكن بأساليب صحيحة..

وإذا كان هذا عيباً خطيراً فى السيناريو فإن العيب الآخر الذى لا يقل خطورة هو غياب الواقع الاجتماعى «لقاهرة ٤٦» التى أشار إليها الفيلم نفسه.. فباستثناء هذه الإشارة التى تردت عدة مرات على لسان البطل.. وعناوين الجريدة فى المشهد الأول الذى نرى فيه القاهرة من هضبة القلعة وهو نفس مشهد النهاية.. فإننا لا نرى القاهرة نفسها أبداً على امتداد أكثر من ساعتين.. وهى مسألة مثيرة للدهشة إلى أقصى حد أن يحصرنا موضوع متعدد الإمكانات مثل هذا فى بضعة ديكورات محدودة لا نخرج منها أبداً.. وفى بضع شخصيات معودة تصبح هى مجتمع «قاهرة ٤٦» بكل صراعاته العنيفة.. حتى أحسنا أحياناً بالطابع المسرحى أو على الأكثر بطابع تمثيليات «الفيديو» التى تنتقل فيها الكاميرا من ديكور لديكور.. وضاعف من هذا الإحساس بالذات الإغراق فى استخدام الحوار بدلاً من الحركة أو «الموقف» أو الصورة فى التعبير عن كثير من الانفعالات وإلى حد اللجوء إلى «المنولوج الداخلى» خصوصاً مع الشخصية الرئيسية.. ولعل الخشية من جمهور السينما التجارية هى التى أوقعت محمود دياب فى بعض المواقف الميودرامية الزاعقة وإن كانت هذه الملاحظات كلها لا تنقص من أهمية عمله السينمائى الأول الذى يجيء فى وقته ليؤكد لتجار التوليفات المستهلكة إن عملاً قوياً ونظيفاً ومتناسكاً وبلا رقص أو غناء يمكن أن ينجح أيضاً ومع نفس الجمهور..

إن السيناريو هو البطل الأول فى هذا الفيلم.. وهو الذى يتيح لحسام الدين مصطفى أن يحقق أفضل أفلامه جميعاً.. وبأسلوب إخراج «معقول» ومتزن إلى حد كبير.. استطاع أن يكبح فيه جماح نزواته الاستعراضية باستثناء لقطات السلالام واليد الكبيرة الممدودة فى وجه العدسة الواسعة والكاميرا الموضوعة تحت أقدام الممثلين..

وإذا كان هناك سوء تفسير لشخصية راسكولينكوف.. فليس هذا بالتأكيد ذنب

محمود ياسين الذى لعب الشخصية المعقدة الفنية بامتياز يؤكد موهبة هذا الفنان الشاب الذى أرجو أن يكتشف بنفسه من خلال أدوار كهذه كم يبذل طاقته ويهدرها.. وهو وحده القادر على اتخاذ موقف من الآن.. وإذا كانت نجلاء فتحي تتقدم كثيراً فى حدود شخصيتها الهامشية فى الفيلم.. فإن عماد حمدي يكرر نفسه مرة أخرى فى إطار الشخصية المطحونة.. بينما تلمع حياة قنديل إلى حد كبير لتؤكد أنها ممثلة حقيقية وأكبر بكثير مما تأخذها السينما منها.. أما نور الشريف فقد كان جيداً فى حدود دوره.. ولكنه كان شجاعاً واثقاً من نفسه ليلعب «الشخصية الضد».. أمام مجنون يعرف أن الجمهور لابد أن يتعاطف معه.. لأنه عاقل جداً فى الواقع!!

«جنس ناعم»

الحل العبقري لازمتك الاقتصادية

يبدأ فيلم «جنس ناعم» بافتراض مثير للدهشة.. وهو أن ثلاثة شبان مفلسين يمكن أن يقضوا أجازة الصيف في أحد فنادق الأسكندرية حتى تنفذ نقودهم فيقربون الاستمرار في اللعبة معتمدين فقط على بيع الحب للنساء.. وهى مهنة غريبة جداً.. ولست أتحدث هنا على المستوى الأخلاقى.. بل من وجهة نظر المعقولة وحدها..

أن «الجيجولو» أى الرجل الذى يتعيش عن بيع قدرته للنساء قد يكون مهنة معقولة فى إيطاليا مثلاً.. وسنفترض أن هناك نماذج لشباب شديد الضياع والتفاهة يمارس هذا «العمل» فى مجتمعنا.. وهى نماذج موجودة بالفعل.. ولكن الفيلم يفترض أنها مهنة شائنة جداً ومنطقية - ومضمونه أيضاً بحيث يجعل أبطاله الثلاثة يقررون فجأة فى لحظة إفلاس أن يلجأوا إلى هذا الحل العبقري لمواصلة الإنفاق ببذخ فى فنادق المصيف بدلاً من العودة إلى أعمالهم..

إن السيناريو لم يكن قادراً بالتأكيد على إعادة سميح صبرى وعادل إمام وسمير غانم إلى أعمالهم بعد أن انتهت نقودهم فى المصيف.. وإلا لانتهى الفيلم على الفور بعد المشهد الأول أو لما كانت هناك ضرورة لصنعه أصلاً.. وكعادة الأفلام المصرية فهى لا بد أن تبدأ من نقطة غير منطقية.. ومن ناحية أخرى فلم تكن هناك أعمال يعود إليها هؤلاء الشبان الثلاثة.. فقد اكتفى اثنان منهم بأن قالوا فى الحوار أنهما خريجا كلية الفنون.. ولم يقل الثالث عادل إمام شيئاً على الإطلاق.. فكأنهم ولدوا هكذا فجأة على الشاطئ ولیمارسوا هذا العمل الوهمى.. وسمير صبرى الوحيد

الذى فهمنا أنه يعمل رساماً.. كانت لوحاته رديئة جداً بحيث لا يمكن أن يكسب ثلاثة قروش فى عشرة أعوام.. وهو مبلغ لا يكفى بالطبع لشراء بدلة واحدة من «يدله» الحمراء والزرقاء العديدة التى استعرضها على مدار الفيلم.. ومع ذلك فحتى بعد أن قرر الثلاثة «باستئطاع» شديد أن يواصلوا استمتاعهم بالمصيف اعتماداً على إيقاع النساء فى حبهم وأخذ فلوسهن «وهو عمل يقدمه الفيلم بترحيب وتأييد شديدين ومن خلال ثلاثة نجوم جاذبين وكأنها نصيحة غالية للشباب لحل أزمتهم الاقتصادية بأهون السبل وأمتعها..» فإننا لا نرى واحداً منهم يكسب مليماً باستثناء عادل إمام الذى أقبلت عليه كل نساء المصيف العجائز كأنه طرزان.. ورغم أن ساقيه كانتا تذلاّنه طوال الفيلم فيعجز عن مجرد الوقوف.. ويريد الفيلم أن يقنعنا أن عادل إمام يمكن أن يكسب من هذا العمل المتواصل نقوداً تكفى الإنفاق على زميله فى هذا الفندق الفخم.. بل وأن ينتقل سمير صبرى أيضاً إلى شاليه خاص يتفرغ فيه لرسم خطته الاستراتيجية للإيقاع بالدكتورة فاطمة (ماجدة) العانس الجادة جداً المهمة بالعلم والأدب إلى حد أن تحمل حقيبة «سامسونائت» على البلاج لتنتهى من بحثها الخطير فى موضوع لا نعرفه أبداً فالعانس التى قبضت أربعين سنة من عمرها متفرغة «للبحث» لابد أن يقدمها الفيلم بهذا الشكل المفتعل والمبالغ فيه.. ومع ذلك «فالت الدكتورة» تخر صريعة من أول رمش من سمير صبرى الذى لا يمكن أن يقاوم جاذبيته أحد وتنطلى عليها كل الحيل الساذجة بعد ذلك كتمليذة فى الإعدادى لم تر رجلاً من قبل.. لا يمكن أن يقال إن هذا كله يمكن قبوله بالمنطق الكوميدي.. فعلاقة ماجدة بسمير صبرى بالذات لم تكن كوميدياً أبداً بل ولم يكن الفيلم كله كوميدياً من قريب أو من بعيد رغم أن مخرجه محمد عبد العزيز الذى فشل حتى فى خلق الجو المرح خفيف الدم الذى حققه فى أفلامه السابقة.. وساعد على الإجهاز على أى احتمال للكوميديا هذه الثثرة المخلة والقصص الفرعية من الأخت الصغيرة حياة قنديل التى تريد أن تتزوج بسرعة نفس حبيب أختها الكبرى.. والأخت الأخرى لىلى حمادة التى تعشق الرقص البلدى كفضية حياتها..

لقد ضحكنا بالتأكيد فى المشاهد التى ظهر فيها عادل إمام.. بينما لم يكن سمير غانم على مستواه السابق بحكم طبيعة النور والفيلم كله ورغم حضوره القوى الخاص.. ومع ذلك فإن السيناريو لم يستخدم هذين النجمين الموهوبين استخداماً ذكياً على مدار الفيلم وأسرع «باخفائهما» بعد الثلاث الأول لحساب القصة الرئيسية

شديدة الافتعال والملل ووقعنا مرة أخرى في مشاهد الحب «الكثيية» البطيئة والدروس الأخلاقية عن الأفاق الذي أحس بالندم ووقع في الحب فرفض الفلوس والشبان والفتيات الذين اكتشفوا فجأة أنهم مخطئون.. بينما الخطأ الأول هو أن يصنع محمد عبد العزيز فيلماً كهذا يتراجع فيه مستواه كثيراً حتى عن أفلامه السابقة.. ومطلوب منه الآن أن يقرر وبسرعة: كوميديا أم «بحبك يا محمود»!!.

عندما يسقط الجسد

ويرقص محمود ياسين..!

فلسفة «اخطف وأجرى» هي الدعوة التي يحرضك هذا الفيلم على أعتاقها.. بعد أن يقنعك بأن المدرس الأديب الشاب محمود ياسين الذى انتقل من الصعيد إلى القاهرة كان ساذجاً حينما تصور أن الحب والأخلاق والبراءة عملة يمكن أن تنجح فى مجتمع عصرى حافل بالعلاقات الحيوانية.. تلميذة صغيرة (نورا) تخوض عالم الليل مع قوادة.. وصحفى غريب (سمير غانم) يمارس صحافة أشد غرابة يحضر فيها حفلات الشراب والنساء فقط.. وسيدة صالونات مدعية أدب تتصيد الرجال فى فراشها (مريم فخر الدين) وحفلات «زار» تدار فيها «الرزيلة».. وسط هذا الجو الغريب لا أحد شريف على الإطلاق سوى راقصة الكباريه (ناهد شريف) التي تلعب الدور الخالد للمومس الفاضلة التي تعمل بشرف وهى مريضة بالسل أو بالإنزلاق الغضروفي لا أحد يدري بالضبط.. ولكنها الوحيدة التي تحب بصدق هذا الأديب الشاب القادم من الصعيد لتنهال عليه كل نساء القاهرة وكأنه آخر رجل فى العالم.. وهى الوحيدة التي تحمل الحكمة لتوقظ البطل المخدوع على أن مجتمعه كله قائم على فلسفة «اخطف وأجرى» التي تحرضه فى النهاية على اعتناقها وهى تصرخ من خلال دموعها المتشجبة.. وهكذا فإن فيلماً يدين كل شخصياته ويفضحها يلتقط من بينها المومس ليجعلها حاملة أختام الشرف والحكمة!

القصة كان يمكن أن توحى بأشياء كثيرة جيدة.. ولكن السيناريو كعادة السينما المصرية يحولها إلى مجرد مشاهد طويلة ممطوطة يقدم بها أكبر قدر من الرقص والضحك والجنس.. والمخرج نادر جلال يحولها إلى مجرد خطوة أخرى فى طريق إنحداره السريع نحو ما يتصور إنه نجاح تجارى.. والشئ الوحيد الذى يمكن

احتماله هو سمير غانم الذي يبعث الضحكات كعاداته في جسد ميت وبموهبته الخاصة المجردة.. ولكن المثير للدهشة هو ما يفعله محمود ياسين بنفسه حين يقبل أنواراً كهذه يوافق فيها على أن يرقص ويقول أى كلام يكتبونه له.. عزيزى الممثل الموهوب بالفعل.. متى تنوى أن تغنى؟

كفانى يا وجع القلب!

حسن يوسف مخرجاً .. إلى أين ؟!

كنت معجباً بمحاولة الممثل حسن يوسف الذكية لأن يتخطى نفسه والدائرة المغلقة للأدوار التقليدية ولأن يتحول إلى مخرج لعله يقدم جديداً.. وفى فيلميه السابقين كمخرج «ولد وينت والشيطان» و«الجبان والحب» لم يكن حسن يوسف مخرجاً سيئاً وصنع شيئاً لا يختلف كثيراً عما يصنعه «عمالقة» الإخراج عندما..

ولكن فى فيلمه الثالث «كفانى يا قلب» نحس أن حسن يوسف يريد أن يكرر نجاح «الجبان والحب» على المستوى التجارى.. فالقصة تتكرر.. ولكن بدلاً من شاب يحقق طموحه فى النجاح والحب من خلال علاقاته بعدد من النساء فنحن هنا أمام الفتاة فوزية رمضان التى تحقق طموحها فى النجاح والحب أيضاً من خلال علاقاتها بعدد لا حصر له من الرجال..

والقصة تحمل إمكانيات كبيرة بالتأكيد لعمل نوع من الدراسة الاجتماعية لكثير من الحقائق والعلاقات والمصالح التى تحكم بعض الشرائع الخاصة جداً من حياتنا.. بعض ملامح الوسط الصحفى والسينمائى مثلاً.. وأوهام «النجاح» والتسلق الاجتماعى والصعود السريع التى تراود بعض شبابنا وفتياتنا الذين ينطلقون من النقطة الخاطئة.. ولكن يظل ما عرضه الفيلم نموذجاً خاصاً جداً لفتاة جميلة تحقق كل اهدافها بسهولة شديدة جداً لا يمكن أن تحدث بهذا الشكل إلا فى هذا الفيلم.. لأنها تحدث بالتأكيد فى الواقع ولكن بأساليب أخرى لم يحاول الفيلم أن يتعمقها.. فليس هناك سبب واحد لأن يعين رئيس التحرير فتاة شبه أمية لتعمل صحفية فى جريدته الكبرى لمجرد أنها جميلة وأنها معجبة بمقالاته.. ولكى يرسلها فوراً فى مهمة صحفية إلى أوربا أقرب إلى مهام المخابرات الأمريكية.. وفضلاً عن أن فتاة تمارس صعودها بهذا الأسلوب المضحك هى أقرب إلى فتاة الليل منها إلى أى نموذج صحفى حقيقى.. فإن الصحافة بكل مساوئها ليست بهذه البشاعة.. والفيلم الذى

ألفه صحفي وكتب له السيناريو صحفي يختار من الصحافة نماذج شديدة القبح - على المستوى الشكلي والموضوعي - ليقنعنا في محاولة مفتعلة للجرأة والنقد الاجتماعي.. بأن هذه هي الصحافة..

بل أن الفتاة التي تمر بكل الأوساط التي تقتحمها كما تمر السكين بالزبد.. تتحول إلى نجمة سينمائية هائلة بنفس البساطة.. ولا ندري ما هذا السر الخطير الذي تملكه أياً كان جمالها.. فالبلد ملئ بفتيات جميلات لا يمكن أن تكون كل الأبواب مفتوحة أمامهن بهذه السهولة.. وعلى المستوى الدرامي فإن الفيلم لا يكلف نفسه عناء تبرير هذه الشخصية الغريبة.. ولم يجعلها تخوض أى صراع نفسى أو تتردد لثانية واحدة قبل أن تقدم على أى مخاطرة جديدة ابتداء من السفر إلى أوروبا وهى لا تعرف كلمة أجنبية لمراقبة مدير مرتشى إلى موافقتها ببساطة على تهريب الماس.. رغم أن نشأة الفتاة الشعبية البائسة المحافظة وكونها زوجة لرجل طيب وأما لطفلة لا تتفق كلها مع اندفاعها هذا الكاسح المدمر وبدون أى ذرة تفكير أو تردد.. ورغم كل المحاولات الساذجة لإلقاء المسؤولية على المجتمع.. فإى مجتمع هذا.. وكفى هذا المجتمع من فوزية رمضان؟..

ولكن الفيلم لا يحاول أن يبرر شيئاً ولا أن يناقش شيئاً.. لأنه كان مشغولاً أكثر بوضع «كل البيض فى سلة واحدة» وأن يقدم للمشاهد كل الأشياء التي تضمن النجاح.. الدراسة الاجتماعية والنفسية لنشأة الفتاة فى الجزء الأول.. والجزء السياحى المفتعل لجرد أن «البيه المدير» جميل راتب الذى تراقبه الفتاة سافر إلى النمسا.. ثم الجزء السياسى المتأثر جداً بمشاهد التعذيب فى «الكرنك».. ثم فواجع حسن الإمام الميلودرامية الأخلاقية حيث يعاقب الأشرار ويسجنون ويموت الأب وتصاب الابنة بالشلل.. والنقد الاجتماعى والكوميديا وحتى الاستعراضات الغنائية الراقصة «كافة شىء» يمكن أن يعجب المتفرج.. والنتيجة أن حسن يوسف لم ينجح فى تحقيق شىء واحد.. بل أن مستواه كمخرج يتراجع بالتأكيد عن «الجان والحب».. بل يتراجع مستوى كل العناصر الفنية الأخرى حتى موسيقى جمال سلامة نفسها وإيقاع الفيلم البطئ المرهق الذى لا يتفوق فيه سوى ديكور نهاد بهجت وأداء شمس البارودى.. وكفانى يا حسن!

فيلم جيد .. وفيلم ردى جدا .. والمخرج واحد

عندما يسقط الحب فى الزجاج

هذا العنوان العبقري ليس من عندى .. وإنما هو لصديق خبيث لاحظ أن للمخرج الشاب نادر جلال ثلاثة أفلام تعرض فى وقت واحد .. هي «عندما يسقط الجسد» و«فتاة تبحث عن الحب» .. و«امراة من زجاج» .. فقام بتركيب الأسماء الثلاثة فى هذا العنوان العبثي! ..

وفى السينما المصرية أشياء كثيرة عبثية (ابسيرد) بمعنى أنه لا يمكن فهمها .. لأنها لا يمكن حدوثها فى أى سينما أخرى عاقلة .. منها مثلاً أن يشكو أغلب شباب السينمائيين من البطالة وانعدام الفرص لكى نفاجأ بثلاثة أفلام تعرض فى وقت واحد لمخرج شاب واحد ..

وليس الذنب بالتأكيد هو ذنب نادر جلال .. فظروف أزمة دور العرض هي التى تحبس أفلام كثير من المخرجين فى العلب .. لكى تطلق ثلاثة أفلام لنفس المخرج - لابد أنه أخرجها فى أوقات متباعدة .. لكى تعرض كلها معا .. تماماً كما كنا نلاحظ أن كل الأفلام بطولة محمود ياسين .. ثم نقاجأ فى الموسم التالى بكل الأفلام بطولة حسين فهمي .. ثم يعود نور الشريف ليطل برأسه .. ولا أحد يعرف فى كل الحالات ما هي القواعد التى تحكم اللعبة .. إذا كانت هناك قواعد أصلاً! ..

ولكن الدلالة الواضحة لصعود نادر جلال السريع هذا .. ليست فى كونه صعوداً أو انتشاراً «نادراً» فلقد تعودنا أن يكون السوق ملفقاً كله على أفلام حسن الإمام مثلاً فى فترة من الفترات .. ولو أننا سرنا فى شارع واحد فرأينا ستة أفلام لحسام الدين مصطفى لما اندهشنا .. ولكن الجديد الآن هو أن جيل «الشبان» أصبح قادراً

على أن يصنع هذا أيضاً.. والمعنى الواضح - بغض النظر عن قواعد عرض الأفلام التي لا يمكن أن يفهم خباياها أحد - هو أن الشبان قهّموا «العملية» جيداً.. وأصبحوا «أبناء سوق».. كما سحبوا البساط من تحت أقدام «الكبار».

هل يعنى هذا تغييراً ما فى السينما المصرية؟.. كلا بالطبع.. فالمسألة لم تعد مسألة أجيال إلا من حيث السن.. ولكنك تستطيع أن تضع اسم هذا الجيل.. على فيلم الجيل الآخر.. دون أن يهتز أى مقعد فى أى سينما.. ودون أن ينهار أى «أفيش»!!

ومع ذلك فقد كان نادر جلال يعد لنا مفاجأة حقيقية هذا الأسبوع.. فنفس المخرج الذى يقدم فيلمين غاية فى السوء.. هو الذى يقدم فيلماً ثالثاً جيداً على كل المستويات.. وهى مسألة لا تحدث أيضاً إلا فى السينما المصرية!

منذ أسبوعين تحدثنا عن «**عندما يسقط الجسد**» الذى يفترض أن شاباً قادمًا من الصعيد فوجئ فى القاهرة بأن القاعدة الذهبية التي تحكم الجميع والتي ينصحنا الفيلم باتباعها فيما تبقى لنا من العمر.. هى «أخطف وأجرى»!!

وفى «**فتاة تبحث عن الحب**» ينقل كاتب السيناريو محمد أبو يوسف فيلم سيدنى بولاك الأمريكى «هذه الملكية مدانة» الذى مثلته ناتالى وود وروبرت ريدفورد من نحو ١٥ سنة نقل مسطرة.. ولكنه «ما يجيش سيرة» طبعاً وليست هذه هى المشكلة..

المشكلة هى أن كل من شاهد الفيلم الأمريكى القديم نسبياً لابد أن يقتل نفسه كمدأ وهو يشاهد نفس الأحداث والشخصيات فى جو مصرى ناطق باللغة العربية وهى تبدو أشد غرابة مما كانت بالإنجليزية..

إن قضية عمال المنجم الذين يستغلهم بعض رؤسائهم المنحرفين ويسرقون أجورهم ويحاولون قتل المفتش الشاب القادم من القاهرة لكشف الحقيقة.. تتحول إلى «جو كبريات» أيضاً.. حيث تمتلك شويكار محلاً غريباً يلهو فيه العمال التعساء ويفنون وراء السيدة الجميلة: «تعالىلى يا بطة.. لاعبىنى النطة.. نار حبك شطة» وهم يسكرون جميعاً مع رؤسائهم اللصوص فى «تعاون» ظريف جداً.. بل إن السيدة الطروب تقدم ابنتها الشابة الحسنة لتغنى أيضاً للزبائن وتحاول تزويجها من أحد أثرياء المنطقة لينقذهم من محتهم المالية.. وتتحول هذه الأفكار الجيدة إلى مشاهد مسطحة وشخصيات ساذجة.. وجه غير مصرى وفواجع تصرخ فيها شويكار فى نهاية الفيلم بعد أن قتلت ابنتها فتضج الصالة بالضحك!

من الصعب جداً مناقشة العناصر الفنية فى فيلم تحت مستوى المناقشة.. ليس فيه ماله علاقة بمصر سوى هذه العبارة التى لم يفت كاتب السيناريو أن يضعها على لسان على الشريف الثرى الصحراوى الذى يعلق بندقية فى كتفه ويطارد فتاة فى عمر ابنته.. عندما يؤكد أن تأميم المنجم هو سر خرابة ويتباكى صراحة على أيام «الخواجة كريكو»!

ولكن «امراة من زجاج» هو بالتأكيد شىء آخر.. بل أنك لابد أن تتصور أنك أمام مخرج آخر.. فلا يمكن أن يكون نادر جلال الذى صنع هذين «الشيثين» هو نفسه الذى صنع هذا الفيلم.. مما يطرح سؤالاً يبدو طبيعياً: فإذا كان الشبان قادين على صنع «أشياء معقولة» أحياناً.. فما الذى يدفعهم إلى ابتذال أنفسهم غالباً؟.. سيتحدث الشبان بالطبع عن ظروف السوق والإنتاج.. ولكن نفس ظروف الإنتاج التى صنعت الجسد الساقط والباحثة عن الحب هى التى صنعت المرأة التى من زجاج.. وهذا الفيلم الجيد هو إنتاج قطاع خاص عادى جداً.. بل إنه من إنتاج منتج جديد هو مدير التصوير جمال التابعى الذى لابد من تحيته لأنه بعد أن أنتج من قبل شيئاً مثل «أخوته البنات» فإنه يستطيع أن يتجاوز هذا النوع من السينما الرديئة لينتج فيلماً جاداً إلى حد كبير لا يقدم فيه أى تنازل تجارى من رقصة أو أغنية أو مشهد جنسى..

و«امراة من زجاج» مع هذا ليس تحفة أو معجزة ولكنه فيلم مصرى جيد بمقاييس السينما المصرية.. والغريب أن ما سوف ينقص من قيمته بالنسبة لبعض النقاد هو اسم مخرجه.. فلا أحد منهم سوف يعترف بسهولة بأن نادر جلال يمكن أن يصنع فيلماً جيداً.. ولكنه لو كان فيلماً لصلاح أبو سيف أو يوسف شاهين لأثاروا حوله ضجة كبيرة.. ولكن أبسط قواعد الموضوعية تقضى ألا نبخس أحداً حقه أبداً كانت فكرتنا السابقة عنه.. فضلاً عن أن كل فيلم هو عمل فنى قائم بذاته وله كيانه الخاص المستقل.. وفى «امراة من زجاج» نتأكد مرة أخرى - كما قلنا عن «سونيا والمجنون» - أن أزمة الفيلم المصرى الحقيقية هى أزمة سيناريو.. والسيناريو الجيد الذى كتبه مصطفى كامل هو البطل أيضاً فى هذا الفيلم.. فالعلاقات الفردية هنا مرتبطة تماماً بالجو السياسى العام فى مصر - وكالعادة يحدد الفيلم زمنه بىفاطة تقول إنه أكتوبر ١٩٦٩ - ولا تكون قصص الأبطال الشخصية إلا مجرد وسيلة روائية للكشف عن موقف عام.. فمحمود ياسين وكيل

النيابة الشاب الذى يتعامل مع القانون كمجرد مواد ونصوص حرفية أو «ورق ويس» لا يبدو مشغولاً بأى قضية أخرى من قضايا بلده.. وهو يستأنف علاقته بحبيته القديمة وزميلة دراسته سهير رمزى بعد أن تزوجت برجل قوى النفوذ «صلاح نظمى» مما اصطالحوا على تسميتهم بمراكز القوى.. وهو رجل مشغول بمطاردة العناصر الوطنية وخنق أى حرية للتعبير بتلفيق التهم للناس ووضعهم فى السجون باعتبارهم مجرد أرقام فى كشوف.. وتجيء التهمة الجاهزة لرقم ١٢ عبد الرحيم الزرقانى أستاذ القانون الذى لابد أن يعاقب لمجرد أنه يبدى رأيه لتلاميذه فيما يجرى ويعلمهم الحق والحرية.. فهو يتهم بمداومة أسرة كاملة بسيارته بحيث يموت اثنان ويصاب اثنان.. ولا يكون أستاذ القانون بريئاً فقط من هذه التهمة الملفقة.. وإنما يكون وكيل النيابة الشاب نفسه هو وصديقه زوجة الرجل القوى المتحكم فى حريات الناس.. هما مرتكبوا هذا الحادث الذى يتكتمان به بالطبع سترأ لعلاقتهما.. وتجيء المفارقة بعد ذلك عندما يكلف وكيل النيابة هذا بالذات بتحقيق الحادث.. وحتى هذه الصدفه التى قد يقدمها فيلم مصرى آخر ببساطة يبررها السيناريو المحكم تبريراً مقنعاً.. ثم من هذه العناصر الدرامية المعقدة يقيم الفيلم بناءه المثير المتدفق ورغم المونتاج الرديء الذى يفقد أى إحساس بتوقيت القطع من مشهد لآخر.. وكما يحدث فى الأفلام السياسية التى تأثر بها هذا الفيلم تأثراً واضحاً.. فإن الصورة المعتمه لابد أن تحمل بصيص أمل.. فليس المدان هنا هو هذا المجرم الفرد أو ذاك وإنما هو نظام كامل يدوس القانون ويزيفه حسب احتياجاته الدكتاتورية ويكبت حريات الناس ويدمر كل مبادراتهم للحركة والتعبير.. والذين يعبدون الأصنام فقط هم الذين سوف يعتبرون هذا الفيلم انتهازياً.. لمجرد أنهم ينكرون أنه فى تلك الفترة التى يتحدث عنها الفيلم كانت هناك أية أخطاء.. وهم ليسوا أقل تزييفاً من الذين ينكرون أنها كانت تحمل أية مزايا.. أما الحقائق المجردة لكل جوانب الصورة فلا يتحدث عنها أحد!

ولكن يظل هناك دائماً شباب يتصنون للحقيقة وحدها ومهما كلفهم هذا من بطولة.. مثل وكيل النيابة الشاب الذى يرفض الاستمرار فى المهزلة ويقف فى وجه نظام كامل حتى لو كانت النتيجة الطبيعية هى قتله كمجرد جرد حاول أن يقول لا.. ويبلغ من شجاعة الفيلم أن يرفض النهاية السعيدة التى ترضى فقط متفرجاً سانجاً.. بل ويجعل المحكمة ترفض مجرد سماع المرأة القاتلة التى حاولت أن تقول

الحقيقة.. كما يرفض أيضاً تلك النهايات السانحة والمنافقة التي تضحك على الناس وتزيف الواقع.. ومقابل هذه الإيجابيات كلها يمكن قبول كل السلبيات الصغيرة في فيلم جيد يقول شيئاً حقيقياً وبمستوى لا بأس به خصوصاً عندما يصدر عن مخرج «تعاليلي يا بطة» و«الجسد الساقط»!

فى مهرجان كان..

١ أفلام عربية فى مواجهة الدعاية الاسرائيلية

مسألة تدعو للفيظ أن يختفى الفيلم المصري تماماً فى مهرجان يعتبر أهم سوق للأفلام فى العالم.. لا يطمح أحد بالطبع إلى أن يشترك أحد أفلامنا فى المسابقة الرسمية مثل اليونان التي مثلها فيلمان وأسبانيا التي مثلها فيلم.. ولكن برامج المهرجان الأخرى تقدم أفلاماً لا حصر لها يتردد من خلال اسم كل بلاد العالم.. وحتى «سوق الفيلم» الذى يضم مئات من الأفلام لا يشترط فيها مستوي فنى معين وتكون بهدف التسويق أو الدعاية.. لم يكن بينها أيضاً فيلم مصرى واحد بعد أن غامر حسن يوسف على مسؤوليته الشخصية بعرض فيلمه «كفانى يا قلب» الذى لم يصل ولم يعرض.. أما هيئة السينما المصرية نفسها فلم يكن لها أى وجود على الإطلاق إلا فى شخص عبد المنعم سعد مدير المهرجانات ويلا فيلم واحد سوى الفيلم القصير «كا» عن دور «الروح» فى التاريخ الفرعونى.. وجاء مخرجه ناجى رياض حيث قضى عدة أيام فى كان عرض خلالها فيلمه فى برنامج «الفن والتجربة».. بينما تطوع السينماتيك الفرنسى بمفرده بعرض فيلم شادى عبد السلام فى عروضه الجانبية.. وغير هذا لم يكن لمصر وجود فى مهرجان كان.. وكان لابد أن نحس بالفيظ لأن علمنا ليس موجوداً بين أعلام العالم التي ترفرف فى كل مكان..

ولكن برنامج «نصف شهر المخرجين» قدم فيلم «عرس الزين» للمخرج الكويتى خالد الصديق.. وفيلم «شمس الضبا» للمخرج التونسى رضا الباهى.. وفى السوق عرض فيلم «عمر قتلته الرجل» لمرزاق علواش الجزائرى وفيلم «لبنان.. لماذا؟» لجورج شمشوم اللبنانى.

وفى السوق أيضاً عرضت إسرائيل ستة أفلام: «عملية الرعد» و«فيلم والطار» و«تل حلفون لا يرد» و«خديعة غشاش» و«عائلة زانائى» و«الحديقة»..

فى الفيلم التونسى «شمس الضبا» وهو الفيلم الطويل الأول لمخرجه الشاب رضا الباهى يقدم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية المتخلفة فى قرية صيادين فقيرة

من خلال عدة شخصيات أهمها التاجر الغنى الذى يستغل الجميع.. العمدة الذى يساعده على تحقيق أغراضه.. وصياد شاب متمرد على هذه الأوضاع.. ورجل كهل يحمل الخبرة والتجربة من خلال اشتراكه فى الحروب التى خاضتها فرنسا أثناء احتلالها لبلاد المغرب العربى.. وتظل هذه العلاقات خامدة تحت السطح إلى أن يهبط فجأة على الشاطئ رجال الأعمال الألمان الذين يقررون بناء فندق كبير على شاطئ هذه القرية لموقعها الممتاز وتحويلها إلى قرية سياحية.. ويسخر رضا الباهى بعنف من التحولات الاجتماعية الخطيرة التى تطرأ على علاقات هذه القرية الفقيرة.. وكيف أن كل الأطراف القادرة تحاول الاستفادة من هذا الحدث اقتصادياً.. على حساب قيم وتقاليدهم القرية القديمة.. وفى مواجهة كل محاولات أهالى القرية أنفسهم لوقف هذا التحول المظهورى الذى لم يستفيدوا منه شيئاً.. ويحقق رضا الباهى مستوى متقدماً سينمائياً وموضوعياً مما يبشر بميلاد مخرج تونسى جديد موهوب.. كما يلعب الممثل المصرى محمود مرسى دوراً رئيسياً فى هذا الفيلم يدهشنا فيه بلهجته التونسية المتقنة.. ولكن الغريب أن يضطر المخرج التونسى إلى إنتاج فيلمه الأول العربى لحماً ودماً بالاستعانة بشركة إنتاج هولندية..

وتفاجئنا الجزائر أيضاً بمخرج شاب جديد يخرج فيلمه الأول هو مرزاق علواش الذى يقدم فى «**عمر قتلته الرجولة**» الحكايات اليومية البسيطة الواقعية لشباب جزائرى هو عمر الذى يعمل موظفاً فى إحدى المصالح ويعيش حياة الشباب الجزائرى العادية بين العمل الروتينى وجلسات الأصدقاء لحظات مرحهم وثرثرتهم وأحلامهم المحببة فى الحب والفن وكرة القدم أيضاً.. ولكن عمر الذى يحاول أن يحقق رجولته من خلال قصة حب لفتاة سمع صوتها على شريط تسجيل ويحلم برؤيتها.. يعجز فى لحظة لقاء فتاة أحلامه عن مواجهتها.. ويهرب من حلمه الوحيد بالحب والانطلاق.. ونحن نسمع هذه الحكايات كلها كما يرويها عمر نفسه.. وبأسلوب كوميدى لاذع شديد السخرية والبساطة فى نفس الوقت.. وهو أسلوب واقعى شديد الجرأة والجدة يجعل من الفيلم أحد أهم وأجمل الأفلام العربية فى السنوات الأخيرة.

ويجىء فيلم المخرج الكويتى الشاب خالد الصديق «**عرس الزين**» وهو إنتاج كويتى سودانى مشترك عن قصة الكاتب السودانى المعروف الطيب صالح وتم تصويره كله فى السودان.. خطوة أكثر تواضعاً من فيلمه الأول «**بس يا بحر**» الذى

أثار إعجاب الجميع عند عرضه فى مهرجان دمشق عام ٧٢.. إن خالد الصديق هو مخرج متمكن تكتيكياً إلى حد واضح ويملك أسلوبه السينمائى المتميز. ولكن حرصه على تقديم هذا التكتيك المتقدم يجئ على حساب الإمكانات الهائلة فى الرواية لتقديم تحليل جيد لمجتمع سودانى محافظ تحكمه تقاليد وموروثات قوية دينياً واجتماعياً.. وفى الفيلم محاولات جريئة لطرح هذه التقاليد ربما لأول مرة.. ولكن اهتمام المخرج بالمادة الفولكلورية الغنية دفعه إلى الإكثار من مشاهد الأقراح والماتم إلى حد مبالغ فيه.. مع إكثاره من الاستعراضات التكتيكية مثل استخدام «الزوم» والزوايا الغريبة التى أوقعت الفيلم - رغم قيمته الموضوعية الكبيرة - فى كثير من المراهقة السينمائية التى تذكرنا بأفلام يوسف شاهين الأولى..

ويقدم المخرج اللبناني جورج شمشوم فيلمه التسجيلي الطويل «لبنان.. لماذا؟» كمحاولة لتفسير حرب لبنان الدموية التى استمرت تسعة عشر شهراً.. وبينما يحاول تقديم القضية من كل جوانبها ومن خلال الشهادات المصورة لكل أطرافها المتصارعة وبوجهة نظر «محايدة».. فإنه فى النهاية لا يفسر شيئاً ولا يبدو محايداً رغم أنه لا يطرح أى وجهة نظر محددة.. فنحن طوال ساعتين نتابع أحاديث أقرب إلى الطابع التلفزيونى مع مجموعة من الشخصيات السياسية والعادية فى الصراع اللبنانى بينها كميل شمعون وكمال جنبلاط وصائب سلام وريمون ادة وعدد من الصحفيين والفنانين وقادة المقاومة.. وتتوالى شهاداتهم وأجاباتهم حول نفس الأسئلة توالياً ميكانيكياً يتكرر إلى حد الملل.. وباضطراب شديد فى طرح وجهات النظر مع ميل واضح من المخرج إلى إبراز وجهات نظر اليمين.. وبين وقت وآخر يقطع المخرج على مشاهد لشوارع بيروت المخربة التى لا تقدم جديداً.. ثم عندما يقدم مشاهد المعارك تبدو باهتة ومفتعلة كأنها «بروفات» معركة تجرى خصيصاً من أجل التصوير.. لدرجة أن بعض المتقاتلين كان ينظر إلي الكاميرا ويبتسم!

ومن الجانب الآخر يجيء الفيلم الإسرائيلى «عملية الردع» للمخرج والمنتج مناحم جولان أكبر اسم فى السينما الإسرائيلية الذى يمارس إنتاجه المشترك مع كل العالم.. ويور الفيلم حول الغارة الإسرائيلية الشهيرة على مطار عنتيبي فى العام الماضى لإطلاق سراح الرهائن الإسرائيليين الذين اختطفهم أربعة من المسلحين اثنان منهم فرنسيان واثنان عرب.. وذلك فى الطائرة التى كانت تقلهم من اثينا إلى باريس.. وإذا كانت السينما العالمية المتعاطفة مع الصهيونية قدمت فيلمين عن نفس

الغارة التي وجدت فيها مادة هائلة للمغامرة.. فإن مناحم جولان يقول في إعلان فيلمه «إنه الفيلم الذي لم يكن يستطيع تقديمه إلا الإسرائيليون».. وهو يعرض المغامرة من وجهة نظر إسرائيلية صارخة بالفعل.. يتحول فيها الإسرائيليون إلى مجرد ملائكة مسالمين يريدون فقط أن يعيشوا.. بينما يجيء هؤلاء «الإرهابيون» لقتلهم وذبحهم بلا سبب.. ويختار لدور قائد المختطفين الألماني الممثل النمساوي كلوس كينسكي الذي تنطلق ملامحه بشراسة دموية.. لم يركز كثيراً على الأطفال والنساء العجائز الذين يتعرضون لهذه المذبحة.. وعلى اتصالات المختطفين بالشخصيات العربية التي تتحدث باللغة العربية.. كما يركز في المقابل على قوات الكوماندوس الإسرائيلية التي تخوض المغامرة ببطولة خارقة بالطبع.. ويظهر في الفيلم اسحق رابين رئيس الوزراء الإسرائيلي السابق الذي وافق على التصوير بنفسه من أجل هذا الفيلم هو ومجلس الوزراء الإسرائيلي كله.. ورغم هذه الإمكانيات الهائلة كلها التي وضعت تحت تصرف «عنتيبي الإسرائيلي» فقد جاء فيلماً من أفلام المغامرات أو «الأكشن» من الدرجة الثالثة.. متأثراً جداً بهذا النوع من الأفلام الأمريكية وإلى حد استخدام موسيقى «الكوبري» الأمريكية.. ولكنهم يقدمون كل شيء متقناً ومقنعاً إلى حد أن الصالة التي عرض بها الفيلم - وقد عرض أكثر من مرة خلال المهرجان - صفقت كثيراً عند انتهاء الفيلم.. وكان المخرج الإسرائيلي مناحم جولان سعيداً بالطبع بهذا التصفيق وهو واقف بنفسه على باب الصالة عند بدء العرض يتفرس في وجوهنا.. ووسط حملة دعائية مكثفة جعلت الوفد الإسرائيلي - رغم عدم اشتراكه في المسابقة الرسمية - من أنشط وفود المهرجان.. ليس فقط من خلال الركن الخاص «ستاند» الذي استأجرته إسرائيل في فندق الكارلتون لتوزيع النشرات عن أفلامها.. بل وإغراق كان كلها بهذه النشرات.. وعرض أكثر من فيلم إسرائيلي ضمن أفلام السوق وأكثر من مرة.. وتوزيع الإعلانات حتى عن أفلامها القادمة.. ولكني أحسست بغصة حقيقية عندما وجدت كوماً من البرتقال في بهو الفندق.. وعندما قدمت لي إحدى الفتيات برتقالة لامعة كنت على وشك أن أشكرها قبل أن تتراجع يدي عن البرتقالة.. فالورقة المصوفة على البرتقالة كانت تحمل كلمة «يافا».. ولم يكن ممكناً أن أكل قطعة من لحمي!

«قمر الزمان».. هل سقطت الأسطورة

بالصدفة البحتة كان حسن الإمام يتحدث في برنامج ركن الأطفال بالإذاعة في نفس اليوم الذي شاهدت في مسائه آخر أفلامه «قمر الزمان» في البرنامج الإذاعي سألته المذيعة عن رأيه في النقد الذي يوجه إلى أفلامه فقال بحماس شديد إنه يحب النقد جداً.. يا سلام على النقد اللي يقول لي أنت كنت كويس في إيه ووحش في إيه.. لكن اللي بيحصل ده شتيمة مش نقد. ورغم أن قصة حسن الإمام مع النقد أصبحت قصة قديمة جداً ومملة.. فقد خطر لي أن أقول له أن أحداً لا يشتمه.. لأنه لا معارك شخصية بين النقاد وحسن الإمام.. ولكن الذي يحدث بالفعل أن النقاد يهاجمون أفلامه.. وهذه بالضبط هي وظيفة النقد أمام الأفلام الرديئة.. والهجوم على فيلم رديء لا يمكن أن يكون «شتيمة» لمخرجه.. وهذه مسألة كنت أظنها بديهية..

وكنا نتفق طبعاً مع حسن الإمام على أن النقد الجيد هو الذي يحلل عيوب الفيلم ومحاسنه.. ولكن ما العمل إذا لم تكن للفيلم محاسن على الإطلاق؟.. وماذا يبقى للنقاد إذا لم يكن الفيلم فيلماً أصلاً.. وهي مسألة كثيراً ما تحدث..

إن الكلام عن السيناريو والإخراج والتصوير والمونتاج يصبح شيئاً مضحكاً جداً وساذجاً في فيلم يفقد أصلاً هذه العناصر. لأنه مجرد حنونة تدور على الشاشة لمدة ساعتين، دون أن تنتمي للفن من قريب أو من بعيد.. والناقد يضحك على نفسه وعلى قرائه عندما يضيع وقته ووقتهم في افتراض أن المخرج كان يستند أصلاً إلى السيناريو.. أو أن مجرد قص ولزق اللقطات وترتيبها وراء بعضها كان يعني أن هناك «مونتاج».. بل أنني شاهدت أخيراً فيلماً جديداً لم يعرض بعد لم يكتب عليه

اسم كاتب السيناريو ولا المونتير لأن المخرج هو الذى قام بهذا كله ثم خاف أو خجل من أن يضع اسمه..

هذه هى الأفكار العامة التى يثيرها كلام حسن الإمام فى برنامج الأطفال الذى قد يصدقها الأطفال «لأنهم أطفال»..

ومع ذلك فقد خطر لى أن أجرب هذه القاعدة النقدية التى يطالب بها مع آخر أفلامه الذى رأيته فى نفس المساء.. «قمر الزمان».. وأن أحاول بشكل «مدرسى» أن أبحث عن عيوبه ومحاسنه..

القصة التى يقول حسن الإمام على الشاشة أنها من تأليفه تحكى عن بنت (نجلاء فتحى) نزحت من المنصورة إلى القاهرة طلباً للرزق.. تبحث عن أحد أصدقاء أبيها فتكتشف أنه مات.. يحاول جاره (محمد شوقى) أن يغتصبها.. ينقذها من برائته شاب يعمل ساحراً فى مدينة الملاهى (سعيد صالح).. الذى يأخذها لتعمل جرسونة فى كازينو الملاهى، ولكنها تفشل لأنها لا تعرف الحساب وتتفرج ببلاهة على ألعاب الحايى..

مع أن حسن الإمام ابن المنصورة يعرف أنها مدينة متفتحة جداً وأجمل من القاهرة، ويناتها لسن بهذا القدر من البلاهة.. بل ربما كان العكس صحيحاً.. لكن نفوت دى.. بعد أن نتصور وتتصور نجلاء فتحن نفسها أن هناك قصة حب بينها وبين سعيد صالح.. نكتشف أن قصة الحب هى بينها وبين مصطفى فهمى.. وهو يصلح موضوعاً لفيلم فى حد ذاته.. فهو راقص باليه اشترك فى الحرب فأصيب بالعرج فتعقد جداً وعمل لاعباً للعرائس ومعه أبو بكر عزت.. ومع ذلك فهم يسمونه الأستاذ ويحترمونه جداً وكأنه صلاح السقا شخصياً، وليس مجرد لاعب عرائس فى «حديقة ملاهى» رخيصة جداً.. وهذه المجموعة كلها تسكن فى أكشاك فى حديقة الملاهى أفخر بكثير من حجرتى شخصياً.. وتقيم نجلاء فتحى معهم ولكن بأدب شديد جداً بالطبع.. ويخترع منها مصطفى فهمى اختراعاً هائلاً بأن يجعلها تغنى مع العرائس.. كيف ومن الذى دربها وعلمها الغناء والرقص لا أحد يدرى.. ويحدث سوء فهم غريب الشأن عندما يهجم سعيد صالح على نجلاء بلا مناسبة ويهم بتقبيلها مع أن علاقته السابقة معها لا يمكن أن تؤدى إلى ذلك.. ولكن لمجرد أن يضبطهما مصطفى فهمى فى هذا الجرم المشهود فيزرعها قلمين ويطردهما.. ولكن العرائس الخشبية - وفيها شيخ وقور يلقى المواعظ بدلاً من عبد الوارث عسر - تتطق بمشيئة

حسن الإمام وتحول إلى كائنات حية تتأذى نجلاء وتطالبها بالعودة فتعود بالطبع إلى حيث كان مصطفى فهمى ينتظرها!

ما الذى يمكن أن يفهمه أو يخرج به أى أحد من هذه القصة إذا كان هذا الذى لخصته لكم يمكن أن يكون «قصة»؟

السيناريو والحوار الذى كتب بهجت قمر لا يجد أمامه بالطبع شيئاً يملأ به فيلماً المطلوب أن يكون «وزنه ٢١ كيلو».. فيمط فى الأشياء والحواديت التافهة والصعلكة فى الشوارع والملاهى والمواقف المفتعلة.. والشخصيات التى تظهر وتختفى لكى تضحكننا (يونس شلبى - محمد نجم - هالة فاخر).. فضلاً عن أبو بكر عزت الذى بدد طاقته فى شىء بلا ملامح وكمجرد تابع متخصص فى إسعاد البطل ورفع حالته المعنوية..

ولأن حسن الإمام خطر بباله هذه المرة أن يستخدم «اختراع» العرائس وأن يجعل لها دوراً درامياً.. فقد افترض السيناريو قيام علاقة حية بين البطلة والعرائس.. وهى مسألة يمكن أن نفهمها فى مشهد حلم نجلاء فتحى بالعرائس.. ولكن المصيبة أن السيناريو والاخراج صدقا ما اخترعاه وحوالا الحلم إلى حقيقة.. وإذا بالعرائس الخشبية تنطق وتتحرك وتتدخل فى مصائر الشخصيات وتقعنج نجلاء فتحى بالعودة..

وفى خلط ولخبطة هائلين بين الوهم والواقع.. بحيث خرج دور العرائس من حدود الأحلام إلى تحريك الواقع نفسه.. وهى مسألة مضحكة بالطبع لا سبب لها إلا فقر المادة الواقعية نفسها وعجز الفيلم من حل مشاكل مفتعلة إلا بطول خرافية.. وإلا فكيف يفسر لنا حسن الإمام أن العرائس علمت نجلاء فتحى القراءة والكتابة بالفعل بمجرد أغنية استمرت نصف ساعة بملل شديد.. وكيف لم يسجل اختراعه العجيب هذا فى الشهر العقارى باعتباره الحل العبقري الوحيد لمشكلة محو الأمية؟! دك من قدرة العرائس الهائلة على حل المشاكل الغرامية وإعادة كل حبيبة شاردة إلى حبيبها الدائى!

الإخراج: إذا كان حسن الإمام مشهوراً بعالمه الخاص الذى يدور عادة فى الكبارية ووسط كمية ضخمة من اللحم الأبيض الحى والدخان الأزرق وغناء شفيق جلال والمشهد الفاجع والقلمين اللذين لابد أن يفرقعهما أحد على خد أو حتى على «قفا» أى أحد.. فإنه فى هذا الفيلم ببو كما لو كان قد فقد تماماً حتى مفردات هذا

العالم الخاص.. وهو ينكشف تماماً عندما يتخلى عن عالم اللحم الحى ليلجأ إلى العرائس الخشبية.. وفي بداية الفيلم حاول أن يرضى «ضميره المهني» فقدم راقصة تركزت كاميرا رمسيس مرزوق على الجزء الأسفل من جسدها أمام وخلفاً.. ثم ثلاث راقصات من شقوق شارع محمد على خرجن من الشمال ويدخلن من اليمين أكثر من مرة وكل منهن ترقص على حدة بلا أى علاقة مع الأخريات ولا مع الفيلم.. ثم بعد ذلك لم يجد أى مناسبة أخرى اللحم الحى وبدا أن الفيلم أفلت منه تماماً.. لا شيء يحدث.. مواقف باردة وحوار سخييف وإيقاع قاتل يدفعك للهرب بعد ربع ساعة من صالة خالية لأول مرة في فيلم من إخراج حسن الإمام.. الذى يبيو وكأنه نسي حتى بدايات الحرفة نفسها.. إنه يبدأ في إحدى اللقطات من لمبات كهربائية معلقة في الحديقة لخمس دقائق ثم تنزل الكاميرا لمجرد أن تخبرنا إن نجلاء فتحي قادمة.. في لقطة أخرى تنزل الكاميرا من تمثال سعد زغلول إلى قاعدته لكي نفهم أننا أمام الملاحى.. وهكذا أى كلام وأى حركة كاميرا وأى إخراج وأى أفلام.. ولكنهم يدفعون الثمن في صالة خالية وأساطير نجاح زائفة تم كشفها نهائياً من جمهور لم يعد من السهل أن يضحك عليه أحد..

في منتصف الفيلم بالضبط دخل صبى صغير جاء متأخراً وجلس أمامى وسألنى بلهفة: يونس شلبى طلع ولا لسه؟..

قلت له: طلع..

- لسه حيطلع تانى؟

- ما اظننش!

ونفض الصبى العاقل خارجاً وقد أحس أنه ألقى ثمن التذكرة في البحر.. ولكنه تركنى وحدى للنهائية!

«عذراء ولكن... ماذا..؟!»

عندما تقدم السينما المصرية اسماً جديداً لمخرج شاب فإننا لا نملك إلا أن نرحب به.. على أمل أن يقدم جديداً يغير الصورة المستهلكة.. لا نتوقع منه المعجزات بالطبع فى أولى أفلامه.. بل إننا على العكس قد نترقب فى استقباله.. مدركين الظروف الصعبة التي تمر بها السينما المصرية كلها.. والظروف الأكثر صعوبة – ربما إلى حد الاستحالة – التي لابد أن يمر بها أى مخرج جديد ليفرض نفسه على غابة السينما المغلقة بالأظافر والأنياب.. ويكثير من التنازلات..

ومع ذلك فالمخرج الجديد سيمون صالح ليس جديداً تماماً.. فقد ظل واحداً من أفضل مساعدي الإخراج لأكثر من خمسة عشر عاماً عمل خلالها مع معظم المخرجين المصريين.. وفى معظم الأفلام الأجنبية والمشاركة التي صورت فى مصر.. وتعلم السينما من السينما نفسها.. وربما تعلم من كواليس السينما نفسها وأخلاقيات ما «وراء الكاميرا» أكثر مما تعلمه من الأفلام.. وكانت مشكلته بعد ذلك عندما قرر أن يتحول إلى الإخراج.. هى أن يصارع ضد هذه الأخلاقيات والكواليس نفسها.. وأن يصارع من خلال شبكة مواصفات السوق وشروطه الهابطة يوماً بعد يوم دون أن يضطر إلى ابتذال نفسه وابتذال السينما..

ولأن الفرصة فى مثل هذه الحلقة المغلقة تجيء متأخرة دائماً وبعد أن تفقد المواهب أكثر ما فيها توجهاً.. فإن سيمون صالح يقدم نفسه للجمهور بفيلمه الثالث وليس بفيلمه الأول.. منذ تسع سنوات أخرج فى لبنان فيلمه الأول «ميريام الخاطنة» الذى لم يشاهده أحد.. ومنذ سنتين أخرج فيلمه الثانى «بائعة الحب» الذى لم يعرض بعد.. وشاعت قوانين السينما المصرية الغربية التي تحكمها الصدفة أن يتعرف عليه الناس لأول مرة فى فيلمه الثالث «عذراء ولكن»..

وأسوأ ما فى هذا الفيلم هو عنوانه.. فهو يثير لدى المشاهد انطباعاً مسبقاً بأنه سيرى فيلماً تجارياً رخيصاً.. والمشكلة هى أن الفيلم بالفعل ليس كذلك.. ولكن اختيار هذا الاسم الرخيص كان فيما يبدو أول تنازل قدمه صانعو الفيلم – وأولهم المخرج طبعاً – من أجل الجذب التجارى واسترضاء جمهور لم تعد ترضيه سوى الأحاسيس الرخيصة..

ولكن عنواناً لا يمكن بالطبع أن يهدم فيلماً.. وعندما خرجت من هذا الفيلم بانطباع جيد إلى حد ما أدهشنى جداً أن العنوان ليس له علاقة حتى بموضوع الفيلم.. فسألت المخرج غاضباً:

– ما الذى أردت أن تقوله بهذا العنوان الغريب.. عذراء ولكن ماذا؟

فقال بمكر وهو يحاول أن يخدعنى: عذراء ولكن أمها راقصة..!

ولكنه عاد فابتسم معترفاً بأنها مجرد محاولة للجذب التجارى.. ولم أستطع أن ألومه كثيراً مادامت الأمور قد أصبحت هكذا!

والعذراء فى الفيلم هى نيللى.. وأمها راقصة بالفعل هى مريم فخر الدين التى تخدع ابنتها وتوهمها بأنها تعمل فى «المؤسسة» بينما تخرج لتقضى الليل ولكنها بالطبع راقصة شريفة جداً كما هو حال الراقصات بالكابرييات ترقص رقصاً رديئاً جداً وتجالس الزبائن دائماً فى السينما المصرية.. وهى لا تخطئ أبداً وإنما تكافح – بصمت من أجل الإنفاق على ابنتها الشابة التى تلتحق بالجامعة حيث يقع فى حبها جارها وزميلها الشاب هادى الجيار» أول أدواره على الشاشة وأداه بإجادة يستحق عليها فرصاً تالية أكبر وأعمق..

ولكن الفتاة بالطبع تقع فى حب أستاذها سمير صبرى «الغريب أيضاً أنه أذى هذا الدور أداء لا بأس به أبداً رغم صعوبته» ولكن الأستاذ يعترف لها فجأة بحقيقة وضعه الاجتماعى الفقير الذى يغطيه بمظاهر الوجاهة الخادعة.. لتقع الفتاة فريسة للعاشق الثالث المدير الشاب للشركة التى تعمل بها أثناء الأجازة.. مصطفى فهمى الذى نكتشف أنه مجرد طالب فاشل عشقته امرأة مفترسة للشبان وانفقت عليه واشترت له الشقة والعريضة.. لكن يغير الحب كل هذا فيتطهر الشاب «الجيجولو» ويقطع علاقته بالمرأة ويرفض كل مكاسبها ويعود للدراسة قانعاً بالفقر والجدة وحب نيللى!

فى أول سيناريو يكتبه سيد موسى الكاتب التلفزيونى المخضرم للسينما يحاول

أن يحقق المعادلة الصعبة بين توابل وشروط السينما التجارية الرديئة والتي لابد يرفضها هو نفسه.. وبين الكلمة الجادة التي تقول شيئاً نافعاً و«موقظاً» للناس.. إنه يدور في نفس الدائرة المستهلكة لميلودراما الراقصة الشريفة التي تربي ابنتها «أحسن تربية».. وتريد أن تتوب.. والبنت التي لا تعلم.. وماضى الأم الذى يهدد مستقبل البنت.. والحب الذى يحول الأشرار فجأة إلى أحيار.. ولكنه فى نفس الوقت يقدم فضحاً صريحاً وجارحاً لأخلاقيات العصر.. حيث يباع كل شئ، ويشتري بالفلوس.. وحيث تقول المرأة التى تستنزف عواطف الشبان بشقة وعربية حكمتها الصحيحة القاسية: طول ما فيه فقر حقدر اشترى أى راجل بفلوسى!.. وسيادة قيم الوجهة الشكلية وقياس الإنسان بمظهره حيث يدفع أستاذ الجامعة الفقير ثمن صعوده الطبقي من حرمان نفسه من حق الحب نفسه.. إنه فيلم إذن من عالمنا الحقيقى ومن واقعنا ويقول أشياء صادقة عنا وعلى السنة ناس نعرفهم لأنهم يعيشون حولنا..

ولو أنك تفاضيت - أنا شخصياً تفاضيت - عن التطويل والثرثرة فى النصف الأول إلى حد الملل أحيانا ويطء الإيقاع.. وعن الأخطاء الواضحة فى تصوير بعض المشاهد.. وعن رقصة سهير زكى المصنوعة حشراً.. وبالذات عن رقصة مريم فخر الدين.. وعن التحول السريع فى شخصية مصطفى فهمى بلا إقناع درامى كاف.. فإنك ستندش جداً من أن الفيلم جيد بأكثر مما يوحي عنوانه.. وإذا كانت معظم الأفلام تضع لك السم فى العسل.. فإن هذا الفيلم الغريب يضع لك بعض العسل فى بعض السم.. ولكن على مخرجه - بعد أن اجتاز التجارب الأولى الصعبة - أن يقدم فى المستقبل ما هو أقل سمّاً!

«شقة في وسط البلد».. لكن في السينما فقط

عرف المخرج الشاب محمد فاضل كواحد من أفضل مخرجي التلفزيون المصري.. وتميزت أعماله ليس فقط بتقديم مستواها من حيث توظيف إمكانيات وسيلة «الفديو».. وإنما أيضاً بحرصه على تقديم المشكلات الاجتماعية ذات الطابع المصري الخالص.. وبالأذات «القاهري».. وفي عمله المشهور «القاهرة والناس» استطاع محمد فاضل أن يكسب جماهير عريضة من مشاهدي التلفزيون لعمل جاد ومن واقع حياتهم اليومية.. يختلف كثيراً عن مستوي كثير من الأعمال الهابطة والمفتعلة المعروفة باسم «دراما التلفزيون».. وفي ثلاثيته السينمائية التي أخرجها للتلفزيون أيضاً باسم «اثنين - واحد - صفر».. حاول محمد فاضل أن يقدم تصويره لبعض مشاكل العصر التي تلح على العالم كله.. من خلال قضايا مصرية.. لكن أسلوبه التجريبي الجريء على مستوى السيناريو والإخراج أعطى لهذا العمل قيمة شكلية أو تقنية أكثر منها موضوعية.. وكان درساً لأبد أن محمد فاضل استوعبه جيداً باعتباره فناناً ذكياً يطور نفسه باستمرار من خلال تجاربه الدائمة..

وها هو محمد فاضل يؤكد استيعابه لهذا الدرس في عمله السينمائي الأول «شقة في وسط البلد».. فهو يعود إلى نفس الموضوعات الاجتماعية التي تواجها في واقعنا اليومي.. ويصوغ ذلك أيضاً بالأسلوب الفني الوحيد المناسب لها.. وهو أكثر الأساليب بساطة ووضوحاً بالنسبة لمشاهد يجب أن يدفعه الفن لاكتشاف واقعه.. ولكن محمد فاضل ومعه كاتب السيناريو مصطفى كامل الذي شاركه العمل كثيراً.. يقتحمان الواقع المصري هذه المرة بجرأة وتحديد أكثر.. حيث يناقشان قضية من أكثر قضايانا الاجتماعية إلحاحاً.. هي أزمة المساكن التي أصبحت تناقش على كل المستويات لأنها تزداد خطورة وشراسة يوماً بعد يوم نون أن يبنو أحد قادراً على



شقة في وسط البلد اخراج محمد فاضل - ١٩٧٧

حليها.. وقد تكون مشكلة الإسكان في مصر اليوم هي مجرد عنوان يومي أو «نكتة» في الصحف.. أو مناقشة تثار مرة كل سنة في مجلس الشعب ثم يسكت الجميع عنها إلى أن بلغت أقصى حالات التفاقم.. وإلى أن اعتاد الناس على الاستسلام لها تحت وهم استحالة حلها.. بينما هي ممكنة الحل وبسهولة شديدة حتى في ذروة تفاقمها الحالي لو أننا فقط غلبنا صالح ملايين المستأجرين العاديين - وبالذات الشبان الذين يريدون أن يبدأوا حياة جديدة - على صالح الملاك وراغبي الشراء السريع من أي سبيل.. وهذا الجوهر الاجتماعي البسيط والصحيح هو بالضبط ما يطرحه محمد فاضل في فيلمه الأول.. ثم هو يملك القدرة على أن يحول المشكلات التي نتصور أنها تصلح فقط «مانشيتات» في الصحف.. إلى عمل فني جيد.. ويرجع ذلك إلى الصياغة الذكية والصادقة والمشوقة للسيناريو ثم مستوى المخرج المتمكن في تحويل هذه الرؤية الاجتماعية إلى رؤية سينمائية.. تحتفظ بكل حرارة المشكلة وشراستها دون أن تفقد أيا من عناصر الجاذبية الفنية بالمنطق الذي فرضته السينما المصرية على جمهورها.. ولكن دون كثير من التنازل أو الابتذال..

إن مشكلة الإسكان الضخمة تتحول في هذا الفيلم إلى التجارب الواقعية المريرة

- بل والمساوية - ثلاثة «أزواج» من الشباب المصرى العادى جداً.. ثلاثة شبان فى بداية حياتهم العملية والعاطفية يريدون أن يحصلوا على حقهم فى الحب والعمل والاستقرار مقابل أدائهم لكل واجباتهم التى يطالبهم بها المجتمع.. ولكن مشكلة كهذه اكتسبت نوعاً من «البلادة» عند مرور الناس عليها مروراً عابراً فى أعمدة الصحف.. قد تصبح عائقاً حقيقياً مستحيلاً أمام بناء هؤلاء الشبان لحياتهم.. وتخلق بالتالى مشاكل ومأسى وانحرافات اجتماعية لا حد لها..

إن الفنان الشاب محمود ياسين الذى يريد الانتهاء من صنع أحد تماثيله ليتقدم به إلى إحدى المسابقات التى يتوقف عليها طموحه الفنى.. يبحث عن مكان للعمل هو وزميلته زيزى البدرأوى التى تربطه بها علاقة حب تنمو خلال الفيلم إلى أن تنتهى بمشروع زواج.. بينما المهندس الشاب نور الشريف الذى يعمل فى مشروع «القاهرة الكبرى» - لاحظ المفارقة الساخرة! يفشل فى العثور على شقة يسكن فيها بعد أن تزوج حديثاً من ميرفت أمين بدلاً من أن يختلس منها القبلات فى الأسانسير كقمة مأساوية لمصادرة الرغبات المشروعة.. وتتبع من هذه المفارقة مفارقة أخرى أشد غرابة ونابعة أيضاً من تقاليدنا الاجتماعية.. وهى أن والد العريس بفكره التقليدى.. لا يعترف بشرعية الزواج إلا إذا عثر الزوج على مسكن مستقل يصبح من حقه أن ينفرد فيه بزوجه.. ولكنه قبل هذا لا يسمح بقيام أى علاقة بين الزوجين الشابين.. ويحول حياتهما من جانبه هو أيضاً إلى جحيم!

أما الشاب الثالث صلاح السعدنى الذى يعمل كشافاً فى مؤسسة الكهرباء ليستعين على إكمال دراسته الجامعية.. فإن حياته هو أيضاً تتحول إلى ظلام.. إن مشكلته الملحة هى أن يجد مكاناً ينفرد فيه بخطيبته المدرسة شهيرة التى تسكن فى أحد بيوت المغتربات المزدحمة.. وتكون مشكلتها اليومية والإنسانية هى مجرد رغبتها فى أن تدخل الحمام!

وبعد أن يستعرض الفيلم هذه المشكلات الثلاث المشتركة.. ويؤكد على استحالة عثر الشبان الستة على شقة فى ظل التصعيد المتعمد والمستمر فى تجارة المساكن.. يضع أمام أبطاله الحل الوحيد الممكن.. وهو أن يشتركوا جميعاً فى استئجار شقة مفروشة يتبادلون الانفراد بها واحداً وراء الآخر.. ومن هذا الموقف المعقد تتبع مواقف متشابهة تتبع منها الكوميديا أيضاً.. مثل كل مأساة.. لكى ينتهى الفيلم نهاية فاجعة حين يتمكن البواب أيضاً من الإسهام بدوره فى تعقيد أزمة المساكن بما

يؤدى إلى استصدار حكم قضائى بطردهم من الشقة.. وهنا تتوقف الكوميديا تماماً لتعود إلي جوهرها المأسوى.. حين يلقي محمود ياسين ويزى البداوى ديلة الخطوبة فى صحراء الهرم إعلاناً لاستحالة الزواج.. وإيحاء فى نفس الوقت باستحالة استمرار العلاقتين الآخرين..!

وهنا يقول الفيلم كلمته البليغة الحادة: أن أزمة المساكن ليست مجرد نكتة.. وأنها لا تهدد فقط بتخريب العلاقات الحالية بين البشر.. وإنما بإيقاف أية علاقات أخرى فى المستقبل.. كما تحكم بالموت على طموح آلاف الشباب فى استكمال حياتهم العاطفية والعائلية..

وهكذا يوظف محمد فاضل السينما توظيفها الوحيد الصحيح والمطلوب فى هذه المرحلة بالذات من حياتنا التى نعترف فيها جميعاً بأزمتنا الاقتصادية والاجتماعية وفى إطار سينمائى لا يتخلى فيه عن المضمون الاجتماعى لحساب المغريات التجارية.. وإن كان الفيلم لا يخلو تماماً من هذه المغريات.. حين يفتعل بعض المشاهد الكوميدية الباردة «مشهد عيد الميلاد» وبعض المشاهد الجنسية وافتعال مشهد رقصة بلدى عادية لجرد أن شخصية الراقصة نفسها تلعب دوراً هاماً فى تأكيد بعض جوانب الأزمة.. من حيث علاقتها بأحد كبار الملاك الذى يتحكم بشكل غير مباشر فى مصير الشباب.. وإن كان الفيلم قد بالغ فى تصعيد علاقة محمود ياسين بهذه الراقصة إلى حد الإذلال غير المقتنع..

يحقق محمد فاضل مستواه المعروف فى الاستخدام السليم والبسيط لأدواته السينمائية بلا أى استعراض لقدراته فى فيلمه الأول.. فيقدم مستويات جيدة للتصوير «عبد المنعم بهنسى» والمونتاج «كمال أبو العلا» والديكور «نهاد بهجت» والموسيقى «جمال سلامة».. فضلاً عن الأداء الجيد لكل ممثلى الفيلم.. إن الفيلم هو نموذج للسينما الجيدة المطلوبة الآن ودون أى رضوخ للشروط التجارية التى تحكم السينما المصرية الآن.. وهو بداية قوية ومشرفة لمخرج جديد - قديم تكسبه السينما المصرية ويمكن أن يضيف لها الكثير لو استمر فى نفس الخط ودعمه أكثر.. فقط لو تركوه يعمل مرة أخرى.. ويشروطه هو!..

٣ أفلام مصرية فى مهرجان القاهرة

اشتركت مصر فى المسابقة الرسمية لمهرجانها السينمائى الدولى الثانى بثلاثة أفلام.. كانت هى كل الأفلام المصرية تقريباً فى المهرجان المصرى.. بعد إلغاء «بانوراما السينما المصرية» التى كان مفروضاً أن تقام على هامش المهرجان فى سينما رمسيس بمناسبة مرور خمسين سنة على السينما المصرية.. والتى كان مفروضاً أن تقدم نماذج من هذه السينما فى مختلف مراحلها.. فلم يعرض إلا فيلمان لنجيب الريحانى وفيلمان جديان هما «الأقمر» لهشام أبو النصر و«رحلة داخل امرأة» لأشرف فهمى.. وحلت أفلام أجنبية من المهرجان محل «البانوراما المصرية»..

وإحدى مهام المهرجانات الدولية ليس فقط تقديم السينما العالمية لجمهور البلد الذى يقيم المهرجان وإنما أيضاً وينفك القدر من الأهمية .. تقديم سينما البلد نفسه للعالم .. من خلال الضيوف والنقاد والصحفيين الذين يتابعون المهرجان .. وفى مهرجان «كان» الأخير فى مايو الماضى شاهدنا عدة نماذج جيدة من السينما الفرنسية فى كل مراحلها من خلال عرض خاص للأفلام الفرنسية.. وعرض آخر لأفلام فرنسية أخرى نظمتها هيئة «يونيفرانس».. وكنت أتصور أن نحرص على إقامة «بانوراما السينما المصرية» لتعرض خلالها لضيوفنا وجمهورنا معاً أهم الأفلام المصرية القديمة والجديدة التى تمثل أهم الاتجاهات والمدارس فى تاريخنا السينمائى.. إن لم يكن بمناسبة مهرجاننا الدولى الثانى.. فعلى الأقل بمناسبة احتفالنا بمرور خمسين سنة - نصف قرن - من عمر سينمانا القومية.!

ومن هنا لا أستطيع أن أتصور كيف يكون كل حجم السينما المصرية فى مهرجان دولى يقام فى مصر هو ثلاثة أفلام اشتركت فى المسابقة.. ثم فيلمين

قديمين وفيلمين خارج المسابقة.. فهو حجم ضئيل جدا لا يعنى شيئا.. ولا يعكس شيئا عن السينما المصرية لأى صيف أو ناقد يريد أن يعرف شيئا عن السينما المصرية..

ومع ذلك فلا أظن أحدا يوافق على أن نشترك فى المسابقة الرسمية للمهرجان بثلاثة أفلام.. فهذا رقم كبير جدا بالنسبة لمستوى أفلامنا.. وفى العام الماضى كنا عقاء جدا عندما اشتركنا بفيلم واحد هو «المنقبون».. صحيح أننا الدولة المضيفة ولكن هذا لا يمنحنا الحق فى الاشتراك بثلاثة أفلام من ١٤ فيلما - أو ربما أقل- هى كل ما تبقى فى المسابقة بعد استبعاد الأفلام التى لا تنطبق عليها شروط اللائحة - أى أننا اقمنا مهرجانا دوليا لى يكون حجم أفلامنا فى مسابقته ثلث أفلام العالم كله وليست المسألة رغم ذلك مجرد مسألة عددية. فالسينما التى تجد افلامها المنتجة فى عام واحد ثلاثة أفلام تصلح للاشتراك فى مهرجان دولى.. لا بد أن تكون سينما رائعة جدا.. ومتقائلة جدا.. أو على الأقل معجبة بنفسها إلى أقصى حد!

وهى ثقة لا حد لها.. لا بد أن يحسد عليها أولئك الذين اختاروا هذه الافلام الثلاثة لتمثلنا فى مهرجان القاهرة.. وليست أعرف من هم بالتحديد.. ولكنى أود أن أعرف على أى أساس اختاروا هذه الأفلام؟ وما الذى اعجبهم فيها؟ ولماذا لم يكتفوا بفيلم واحد.. لو كان هناك فيلم واحد أصلاً يصلح لتمثيلنا فى أى مهرجان.. أم أن المسألة «فى بيتها.. واحنا حرين بقى فى مهرجاننا»؟

«أفواه وأرانب»

فى برنامج «زوم» الذى أذاعة التلفزيون مساء الخميس ٦ أكتوبر والذى تم تسجيله فى نفس حفل توزيع جوائز المهرجان.. قالت السيدة فانت حمامة الفائزة بجائزة أحسن ممثلة عن فيلم «أفواه وأرانب» إنها عندما قبلت تمثيل هذا المسلسل الإذاعى الشهير الذى أذيع فى رمضان العام الماضى.. لم يكن مكتوبا سوى عشر حلقات من نص المسلسل.. ولكنها وافقت لان الفكرة أعجبتها.. وواضح أن السيدة فانت حمامة لم تظن إلى ما يحمله اعترافها هذا من تأكيد بأنه لم تكن هناك فكرة أصلا.. فكيف يمكن أن توافق على فكرة مسلسل من ثلاثين حلقة لم يكن مكتوبا منها سوى عشر حلقات؟.. بل إن فانت حمامة تقول بالحرف الواحد فى نفس البرنامج: «أما عرضوا على الحلقات قلت لهم يعنى ايه أفواه وأرانب؟»

وتم تسجيل الحلقات العشر وبدأ الناس يلتفون كالعادة حول مسلسل تمثله فاتن حمامة.. التي تضيف بالحرف الواحد أيضاً: «ماكنتش موافقة على الخط اللي ماشيين فيه.. لكن ماكنتش أقدر أراجع لأن الناس كانت خلاص يتتابع المسلسل».. وليس أدل على قيمة مسلسل إذاعى من هذا الحديث لبطلته نفسها.. ومع ذلك فليست هنا فى مجال مناقشة المسلسل الذى لم أتابعه لأن ما يعنينى هنا هو العمل السينمائى المخوذ عنه.. وهنأتذكر تساؤل فاتن حمامة: «يعنى إيه أفواه وأرانب؟» فى الفيلم يوحى هذا العنوان بأننا أمام معالجة سينمائية لمشكلة من أخطر مشاكل مصر.. وهى التضخم الرهيب فى المواليد.. وفى الدقائق العشر الأولى الجيدة بالفعل نتعرف على فاتن حمامة الفلاحة العادية جداً التى تعمل فى أحد المصانع والتى تعيش مع أختها رجاء حسين وزوجها الموظف الفقير فى السكة الحديدية فريد شوقى وأبنائهما العشرة أو أكثر.. حيث ينجح المخرج بركات ومصمم الديكور نهاد بهجت فى إعطائنا جواً واقعياً مشحوناً شديد الصدق والخشونة لبيت ريفى مصرى مزدحم بالفقر والاطفال والأفواه الجائعة.. وهى أفضل عشر دقائق فى الفيلم وتنبؤ مختلفة تماماً عن كل الصور الملونة الزائفة التى تقدمها لنا السينما المصرية.. ويبدو جو الفيلم صادقاً وواقعياً تماماً ونحن نعيش مشكلة هذه الأسرة المصرية الفقيرة والاب الذى لا يفيق من الخمر كنوع من الهرب.. وتتفرغ فاتن حمامة وفريد شوقى ورجاء حسين الأم لجيش من الأطفال التى لا تكف عن العراك مع الأب السكير من أجل طعام الأطفال.. وحتى على الشريف تاجر الفراخ الثرى الذى يتصور أنه يستطيع أن يشتري أى زوجة بفلوسه.. ويأخذنا الفيلم إلى ذروته الحقيقة الوحيدة حين تضطر هذه الأسرة الفقيرة لعقد صفقة «زواج مغشوش» يبيعون فيها ابنتهم للتاجر الثرى.. وتذكر الأفلام الإيطالية الواقعية بشكل أو بآخر ونقول لأنفسنا:

- والله لغاية كده كويس أوى!

ولكن يبدو إن طاقة أى فيلم مصرى وقدرته على المقاومة هى عشر دقائق فقط.. فحتى لحظة هروب فاتن حمامة من هذا الزواج يبدو كل شىء معقولاً.. لكى يتحول الفيلم بعدها إلى شىء آخر تماماً.. ويبدأ عدد من القصص والحواديت الخرافية التى لا يمكن تصديقها.. والتى ليست لها أى علاقة بالأفواه أو الأرانب.. وهنا نذكر مرة أخرى كلمات فاتن حمامة: «ماكنتش موافقة على الخط اللي ماشيين فيه.. لكن ما كنتش أقدر أراجع»..

وإذا كان الخط الذى «مشى فيه» الفيلم هو نفس خط المسلسل.. خاصة أن سمير عبد العظيم هو نفسه كاتب السيناريو والحوار فى العملين.. فإنه يلوى عنق الأحداث بلا أى منطق وبقصى قدر من الصدفة والافتعال.. لكى يصل بالرواية إلى هدف حدده من قبل.. وأقسم إيماناً مغلظة على ضرورة تنفيذه.. وهو أن يخرج بنا إلى القصة الميلودرامية المستهلكة عن زواج السيد من الخادمة.. رغم أنف أى واقع أو دراما أو منطق..

الفتاة الفلاحة الفقيرة الجاهلة تهرب من القرية لتعمل فى مزرعة يملكها الثرى الأمثل محمود بيه.. ويسومها ملاحظ المزرعة حسن مصطفى كل أنواع العذاب والمهانة.. ولكن «البيه» صاحب المزرعة محمود ياسين يعثر عليها بالصدفة وهى تبكى فيعيدها إلى العمل.. وهنا تبدأ أكبر قصة خيالية فى التاريخ.. حتى ليخيل إليك أن فاتن حمامة كتبت السيناريو بنفسها.. وفصلت كل لقطة وكل جملة حوار من أجل تأكيد صورة النجمة المحبوبة المثالية التى تصب كل الأحداث والشخصيات لحسابها هى..

«البيه» الثرى يصاب بالصدفة فى حادث.. تترك الفلاحة الفقيرة عملها فى جنى العنب لا أحد يدري كيف لتصعد إلى غرفته وتسهر إلى جوار فراشه حتى الصباح لتكتشف أنها تجيد أيضاً أعمال التمريض.. وحتى الطبيب المعالج يكلفها برعاية البيه المصاب.. ويسكت حسن مصطفى رئيس العمال تماماً.. وعندما يشفى محمود ياسين يعجب جداً بهذه الفتاة «حيث أنه لابد أن يتزوجها فى نهاية الفيلم ولو انطبقت السماء على الأرض» فينقلها للعمل فى البيت.. ليس كخادمة كما قد تتصور.. فالبية ينفى هذه «التهمة» تماماً طوال الفيلم ولكن «كست هانم» بالطبع.. ثم يبدأ فى الإعجاب بطبيخها.. ثم بها شخصياً.. إلى حد تكليفها أيضاً بإدارة شئون المزرعة والبيع والشراء.. وهنا نكتشف أنها مدير أعمال عبقري أيضاً درست الاقتصاد والمحاسبة والاختزال وعلم الفضاء فى أكسفورد.. وتحت ستار «الذكاء الفطرى» تتحول هذه «الطفلة المعجزة» إلى أسطورة.. وتتحول مزرعة الفواكه إلى مزرعة دواجن أيضاً «حسب الموضة» وينهال الخير على البيه الذى يصبحها إلى بيته فى القاهرة.. ليس كخادمة لا سمح الله ولكن كشئء آخر يدبر له المخرج كاتب السيناريو..

ويريد الفيلم بعد ذلك أن يقتعنا بأن شاباً يمثل هذا التركيب الاجتماعى يمكن أن



أغوا والخدم - إخراج بركات - ١٩٧٧

يرفض خطيبته الجميلة من أجل هذه الخادمة الريفية.. إنه يحدث خطيبته طول الوقت عن هذه الخادمة المعجزة حتى وهو يراقصها في ملهى ليلي.. وهي مسألة لا «تخيظ» أى خطيبة تحترم نفسها فقط.. وإنما أى مشاهد يحترم عقله أيضاً.. ولذلك كان المفروض أن نتعاطف مع الخطيبة وهي ترفض هذا الوضع.. لولا أن الفيلم يريدنا أن نتعاطف مع الخادمة الريفية.. لأنها فائن حمامة.. ولا بد أن تتزوج محمود ياسين!..

دون أى تبرير لعلاقة حب منطقية بين السيد وخادمته فإنه يرفض كل علاقاته العائلية والأرستقراطية و«يناضل» من أجل الزواج من خادمته.. لتبقى فقط مشكلة زواجها غير القانوني من تاجر الفراخ في القرية.. وهي مسألة تهدد بنسف الموضوع كله، ولكن يكفي لحلها أن يقوم «البيه» بزيارة سريعة للقرية لكي يتم التخلص من تاجر الفراخ بضربة سكين في كتفه ويعود الجميع سعداء بما فيهم ستات البيوت اللاتي يعجن جداً بهذا النوع من الحوادث العائلية الظرفية..

ما الذي يريد أن يقوله فيلم كهذا للناس.. في البداية يمكن أن يقول لهم: حددوا النسل.. ولكن ما الذي يقوله بعد ذلك؟..

في الفيلم جو جديد وتدفق وحيوية لا يمكن إنكارها خاصة في مشاهد القرية..

وإن كنت لا أفهم معنى هذه الأغنية التي استخدمها بركات مع العناوين ثم خلال الفيلم نفسه.. فما هو مبرر هذا الأسلوب الغنائي؟.. وكيف خرجت هذه الموسيقى الرديئة من قنان موهوب مثل جمال سلامة بحيث كانت «التيمة» الرئيسية لموسيقى الفيلم هي نفس أغنية «الليلة الليلة سهرتنا حلوة الليلة» القديمة لنجاح سلام.

أما التمثيل فبينما تتفوق فيه رجاء حسين وفريد شوقي وحسن مصطفى وعلى الشريف في أدوارهم الصغيرة، لا يبدو محمود ياسين في أحسن حالاته إذ يؤدي دوراً باهتاً بلا شخصية.. أما فاتن حمامة فإن فوزها بجائزة أحسن ممثلة يثير - في تقديري الشخصي على الأقل - تساؤلاً حول أدائها الزاقق الملىء بالصراخ والتشنج والشتائم.. صحيح أن هذا ما تفترضه الشخصية التي تلعبها.. ولكنها تعرف بلا شك أن «التمثيل» لم يعد هذا الأداء «الخارجي» الزاقق بقدر ما هو تعبير عميق عن مشاعر داخلية.. وكنت أتصور أن لجنة التحكيم تعرف هذا أيضاً!

«وثائهم الشيطان»

لا يدري أحد من هم هؤلاء الذين ثائهم الشيطان.. ولا ما هي علاقة هذا العنوان بمعالجة عصرية لمأساة «هاملت».. هذا إذا كان هناك مبرر أصلاً لكي يخرج مخرج كبير مثل كمال الشيخ فيلماً عن هاملت مصرى (محمود ياسين) بلا أى مشكلة يرى إنه يحمل عقدة من طفولته عندما اكتشف أن أمه تخون أباه.. فتقمصته شخصية هاملت الذى يلعب دوره على المسرح والذى واجه نفس المشكلة في مسرحية شكسبير.. فحاول أن يقتل الممثلة التى تلعب دور أمه في المسرحية (إلى طاهر) ففصلوه من الفرقة.. ثم عندما هربت إليه الفتاة التى يحبها (ميرفت أمين) فى البيت الريفى المهجور الذى لجأ إليه لكى يتزوجها فى الصباح رغم معارضة أبيها.. ينقض عليها بلا أى سبب محاولاً اغتصابها أو قتلها لا أحد يدري بالضبط.. مع أن هذه الفتاة هى المعادل لأوفيليا كما قدمها الفيلم.. وهاملت لم يحاول أبداً أن يمد يده بالاذى إلى أوفيليا إنما كان يهينها فقط بالكلمات.. ولكن من الأفضل أن نتناسى تماماً هاملت وشكسبير ونحن نحاول أن نفهم هذا الفيلم.. الذى يتخطى بين الدراما النفسية والأسلوب البوليسى وبلا أى هدف واضح أو مشكلة محددة.. ممثل مسرحى مريض نفسياً أو عقلياً يحمل عقدة من طفولته ويتهم بجريمة قتل وهمية.. ويتم علاجه بالأسلوب السحري المدهش الذى تعالج به السينما المصرية كل عقدها.. وهو أن

يبوح المريض بكل أسرارهِ وعقدهِ على شريط تسجيل يديره طبيب نفسى.. فيتم شفاؤه بمجرد دوران الشريط ويعود إلى المسرح ليلعب «هاملت» بنجاح كبير جداً.. ويوافق الأب المعارض على زواجه من ابنته!

ويتم كل ذلك من خلال سيناريو مفكك شديد التعقيد بين الماضى والحاضر.. وبإيقاع بطيء قاتل لأن شيئاً لا يحدث على الشاشة حيث لا موضوع ولا مشكلة حقيقية.. وإنما شخصيات مفتعلة من عالم آخر.. وجو بوليسى غريب وغامض إلى حد أن يصنع ديكور نهاد بهجت قصراً ريفياً إنجليزياً غريباً.. ويستخدم كمال الشيخ تأثيرات الأفلام البوليسية التقليدية.. وما أن هاملت دانمركى فلن المطر أيضاً ينهمر طول الوقت حتى فى الريف المصرى.. ويكون أكثر ما يدهشنا هو تراجع كمال الشيخ كواحد من أفضل مخرجينا حتى عن مستواه التكنيكى هو نفسه.. ليس فقط لمجرد قبوله موضوعاً مهلهلاً كهذا.. وإنما لتراجع مستوى الإخراج نفسه إلى حد تقديم مشهد لا يتوقعه أحد من كمال الشيخ.. عندما ينحنى محمود ياسين لتحية جمهور المسرح الخالى فنسمع تصفيق الجمهور الوهمى فى مشهد وهمى لم نكن ننتظره من مخرج «على من نطلق الرصاص» وعشرات غيره من أفضل أفلامنا.

«قطة على النار»

أفضل الأفلام الثلاثة على كل المستويات والوحيد منها الذى له علاقة بشكل أو بآخر بمستويات السينما العالمية.. ولكن بون أى تضخيم لهذه المسألة أو إساءة فهمها.. فلست أقصد بالتأكيد أن الموضوع عالى لمجرد إنه مأخوذ من مسرحية تنيسى وليامز الشهيرة ولا أن الإخراج عالى.. ولكن مستوى كل عناصر هذا الفيلم جيد ويدعو للاحترام..

وقد يثور اعتراض ضرورى حول جدوى نقل مسرحية لتينيسى وليامز الذى يعبر عن علاقات اجتماعية محددة فى عائلات متأكلة وفى ولايات الجنوب الأمريكى بالذات.. ولكن إذا كان قدر السينما المصرية أن تستعير قضايا الأدب الأمريكى والأدب الروسى وأى أدب آخر وكأن الأدب المصرى والواقع المصرى قد أجدب تماماً.. فإنه لا يبقى أمامنا إلا مناقشة المستوى الفنى لهذه الأفلام «المستعارة».. وهنا نعترف بأن سيناريو «قطة على النار» كان جيد البناء محكم الصنعة.. حاول

أن يحتفظ للعمل بكثافته وأبعاده النفسية والدرامية بلا أى ابتذال.. وحتى تحويله لاعب الرجبي فى المسرحية والفيلم الأمريكى إلى لاعب كرة قدم يبدو منطقياً.. وإن كان اختيار الفيلم للنادى الأهلى بالذات ليكسب جمهوره.. قد يتحول إلى سلاح ضده من حيث لا يقصد.. فجمهور الأهلى سيغضب بالتأكيد من العلاقات الغريبة التى يفترض الفيلم أنها تحدث بين لاعبين يرتدون الفانلة الحمراء.. وأنا نفسى غاضب من هذه الحكاية لأنى أهلاوى.. وأتساءل: لماذا لا يدور الفيلم بين لاعبي الزمالك؟!

ولكن بعيداً عن هذه الملاحظة الكروية يصبح ضرورياً أن نحى الفنان الشاب نور الشريف على خطوته الثانية فى الإنتاج التى تبو جادة وأكثر عمقاً من فيلمه الأول «دائرة الإنتقام».. ثم على أدائه الجيد للشاب الممزق نفسياً بين علاقته غير المفهومة بزميله لاعب الكرة «الذى كان أسوأ شخصيات الفيلم أداء».. وحيث يشير كل ما فى الفيلم إلى أنها علاقة منحرفة.. ولكن البطل يؤكد فى النهاية أنها كانت علاقة بريئة.. وهنا يصبح ضرورياً أن نتساءل - بصرف النظر عن الأصل المسرحى - عن مبرر عزوف الزوج الشاب إذن عن العلاقة الطبيعية مع زوجته الجميلة التى تحبه وتثيره طول الوقت.. وهذه هى الثغرة الوحيدة فى السيناريو الجرىء الذى يعالج بعمق كامل العلاقات المتفسخة لأسرة ثرية تتنازعها أطماعها المادية فى ميراث الأب المحكوم عليه بالموت.. وإن كان السيناريو يقع أحياناً فى ذلك الاضطراب الغامض بين الحاضر والماضى من خلال «مرض الفلاشات» الذى أصيبت به السينما المصرية.. وإن كان أيضاً شفاء الشاب من عقده وعودته لعلاقته الطبيعية مع زوجته يتم بكل سحرى كالعادة غير مبرر بما يكفى!

فى فيلمه الثانى يؤكد المخرج الشاب سمير سيف قدراته الفنية وسيطرته الكاملة على أنواته بشكل أفضل من «دائرة الإنتقام» وأكثر عمقاً وتعقلاً.. وفى نوع من الموضوعات الصعبة الخالية من «الأكشن» الذى يحبه.. ولكن مازال تأثره بهذا المخرج أو ذاك واضحاً.. وهذا ليس مرفوضاً من مخرج جديد.. فمشهد البداية مثلاً يذكرنا بمشهد عيد ميلاد الجد الكبير فى فيلم فيسكونتى «الملعونون» الإيطالى.. وإلى حد ما بمشهد العرس فى بداية «الأب الرومى» الأمريكى.. كما أن تأثره بأفلام «الجنوب الأمريكى» يبدو واضحاً أيضاً فى هذا البيت الكبير الأبيض ومشاهد الصداق وجو الفيلم كله.. وبينما يتفوق تصوير مصطفى أمام ديكور نهج بهجت

كعنصرين من عناصر تحقيق الجو الدرامي المطلوب.. يهبط الإيقاع في بعض مناطق الفيلم إلى حدود الركود... وتلمع ليلى طاهر في دورها القصير كممثلة جيدة لا تجد مكانها الصحيح على شاشة السينما.. وتقدم بوسى أفضل أنوارها لولا بعض المبالغة في الجزء الشعبي من دورها.. بينما يلعب نور الشريف بامتياز كبير دوراً شديد الصعوبة والتعقيد.. وبهذا النوع من التعبير الداخلى الخافت عن مشاعر عميقة متوترة تكفى اللفتة العابرة الذكية لتجسيدها بلا أى تشنج زاعق.. إن هذا الفنان الشاب يسترد طريقه الصحيح بهدوء واثق ويستحق الاحترام والتحية لجرأته فى هذا الفيلم ممثلاً ومنتجاً.. فهناك أشياء جيدة أيضاً فى السينما المصرية!..

شياطين دوستوفسكى

فى فيلم حسام الدين مصطفى .. شياطين بلا سبب !

كنت أقول دائماً أن الافلام مستقلة تماماً عن الاصول الادبية أو المسرحية التى تقام عليها.. لان السينما وسيلة تعبير مستقلة فى ذاتها ولها لغتها الخاصة بمعنى أنه عندما تناقش فيلماً ماخوذاً عن «هاملت» شكسبير فان علينا ان نناقش مخرج الفيلم وأن ننسى شكسبير مؤقتاً.. ولكن دون أن يعطى المخرج لنفسه الحق فى ان يغير جوهر عمل شكسبير نفسه.. او ان يفسره تفسيراً خاصاً مرتبطاً بأفكاره هو الشخصية .. كأن يجعل هاملت مثلاً شخصية ايجابية فعالة لا أثر فيها للتردد.. فيفقد العمل أهم مقوماته الفنية والموضوعية ويصبح عملاً آخر لا علاقة له بشكسبير. ومن حق السينما بالطبع أن تتناول أصولها الادبية تناولاً جديداً مرتبطاً بطبيعة العمل السينمائى وضروراته.. بل وأن تحذف وتضيف وتقدم تفسيرات مختلفة للمصدر الذى تأخذ عنه.. ولكى فى حدود ما يسمح به جوهر العمل الاصلى وتركيبه الاساسى .

وتقودنا هذه المقدمة «السفسطائية» مباشرة إلى موضوعنا.. فعندما يتجه حسام الدين مصطفى فى افلامه الثلاثة الاخيرة «الاخوة الاعداء» و«سونيا والمجنون» و «الشياطين» إلى أعمال دوستوفسكى يكون هذا اتجاهاً جاداً وهاماً لا بد أن نرحب به على الأقل لكى يخرج حسام الدين مصطفى نفسه من دائرة الشياطين الثلاثة والحرامية الثلاثة وكل «الثلاثاء» الاخرى التى استهلكته واستهلكتنا معه لسنوات طويلة .

وفى الفيلمين السابقين من دوستوفسكى قدم حسام مصطفى مستوى لا بأس به

على الأقل من حيث اقدامه على تناول موضوعات جادة تقوم على أعمال هذا الروائي العظيم.. رغم كل التحديات التي تواجه مخرجا يجرؤ على تقديم دوستويفسكى فى السينما.. وفى فيلم «سونيا والمجنون» بالذات ساهم سيناريو الكاتب المسرحى القدير محمود دياب فى تقديم عمل جيد متميز فى حدود قدرات السينما المصرية.. وان كنا تفاضينا كثيرا عن مدى اقتراب أو ابتعاد الفيلمين عن دوستويفسكى.. فقد كانت هذه مسألة مثالية تماما وان لم تكن مضحكة..

ولكن عندما يبدو أن مخرجا ما ينوى الاستمرار أو «التفرغ» للدخول فى عالم روائى ما.. يصبح ضروريا أن نربط بين المخرج ومصدره.. حيث لا يعود ممكنا أن نتجاهل أن حسام الدين مصطفى يتناول دوستويفسكى بالذات .

يقوم الفيلم الثالث «الشياطين» على رواية دوستويفسكى بنفس الاسم الذى يترجمه البعض «المسوسون» أو «الملبوسون» أى الذين مستهم أو «ركبتهم» الشياطين.. كما يترجمه البعض «المجانين».. لان أبطالها مجموعة من الشبان يعانون على المستوى العقلى الخارجى من نوع من القلق والتوتر والتمزق تجعل سلوكهم «جنونيا» عند التفسير الظاهرى.. بينما ترتبط كل تصرفاتهم فى عمق عمل دوستويفسكى الحقيقى.. بكل الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية فى روسيا القيصرية عام ١٨٧٠. فدوستويفسكى لم يقدم ابدا أى «شياطين» أو «مجانين» فى فراغ.. ولجرد انهم «شياطين كده وخلص» يمكن أن يقدموا على تصرفات غريبة تعطى لحسام الدين مصطفى المادة السينمائية التى يجب أن يقدمها فى افلامه !.

ولكى نفهم سلوك هذه الشخصيات الاربع التى يقوم عليها فيلم حسام الدين مصطفى فلا بد أن نفهمهم كما قدمهم دوستويفسكى.. فليس أى أحد حرا فى تناول أية شخصيات فى أى عمل كبير لاي روائى .

«فى فترة كتابة القصة كانت الاضطرابات قد اجتاحت روسيا القيصرية.. وخافت زوجة دوستويفسكى أن يقضوا على شقيقها الطالب بالمعاهد العليا.. فأستدعاه دوستويفسكى ليقم معهما فى المانيا - دريسدن - حتى ينجلي الموقف.. ومن هذا الطالب سمع أخبار التمزق الفكرى والسياسى والانحلال الذى يعانى منه الشباب المثقف فى روسيا.. الشباب الذى لا يؤمن بشئ.. أى شئ» من أى نوع» ..

فالرواية أذن تعالج تمزق الشباب فى بلد معين وفى ظروف تاريخية معينة.. وحالات «التمزق والانحلال» التى يعانون منها ناتجة عن هذه الظروف.. وهى التى

دفعتهم إلى الانضمام للجمعيات الارهابية التى انتشرت فى روسيا فى هذه الفترة..
والتي كانت فى تصورهم هى نوع «العمل» الفوضوى الوحيد الممكن لمواجهة روسيا
القيصرية ولواجهة ازماتهم الفكرية والروحية الخاصة.. ففى «الشياطين» يركز
دوستوفسكى مثلا على مشكلة التمزق بين الإلحاد واليقين الدينى التى لم تكن تعانى
منها شخصيات دوستيفسكى فى معظم رواياته فقط بل ودوستوفسكى نفسه .

ولكن هذا الروائى العظيم -بل و«المخيف»- يدين شخصياته فى «الشياطين» بقدر
ما يحبها ويتعاطف معها لأنها تعبر عنه وعن تمزقه الشخصى بين إيمانه بالأفكار
الثورية المبكرة وحلمه بمجتمع جديد وبين خوفه من القيصر وتملقه له.. ولذلك فهو
يرفض بحسم الاتجاهات الفوضوية والعدمية التى دفعت الشباب الروسى المثقف إلى
تكوين جمعيات ارهابية متطرفة يعلنون بها سخطهم على المجتمع باكثر الاساليب
عدوانية ومراقة .

وظاهرة لجوء الشباب المثقف إلى النشاط الارهابى ظاهرة تاريخية تتكرر فى كل
الشعوب فى فترات القلق والتوتر أو فترات التحول الهامة.. فى روسيا القيصرية مثلا
فى ذلك الوقت.. «تم تحرير العبيد وانطلق تطور الرأسمالية داخل المجتمع الاقطاعى
القديم واتسعت الطبقة البورجوازية وانتشر التعليم العالى.. وفى نفس الوقت
انتشرت الفردية والانتهازية وتعرض المجتمع للتدهور الاخلاقى.. والمعروف دائما ان
فترات الانتقال بين القديم والجديد فترات شاذة تنقسم بالاختلاط والتمزق
والانحراف.. يحتاج المجتمع بعدها إلى فترة استقرار ونقاها تتضح فيها قيمة
تقدمه».

ورغم هذه الصفات المشتركة التى تجمع بين هذه الفترة من تاريخ أى بلد واى بلد
آخر.. الا أن طابع الظاهرة لابد أن يختلف فى ربود فعله من بلد إلى بلد حسب
ظروفها الاجتماعية الخاصة.. ودوستوفسكى نفسه يؤكد على الطابع «الروسى»
لشخصيات هذه الرواية حين يقول: «الليبرالية المتطرفة والليبرالى المنطرف.. أى
الليبرالى الذى ليس له أى هدف محدد.. لا يمكن أن يظهر الا فى روسيا !» .

وهذا ما لم يدركه محمود نياپ كاتب سيناريو هذا الفيلم وحسام مصطفى
مخرجه.. فقد نقلنا من رواية دوستوفسكى بعض الملامح «الخارجية» لشخصيات
الشبان الاربعة «المهوسين» أو «المسوسين» أو الذين «ركبتهم الشياطين» ..
وهى شياطين مفهومة تماما فى الرواية بعد تلك المقدمة الطويلة السابقة عن

ظروف روسيا القيصرية وقت كتابة الرواية ١٨٧٠.. ولكنها شياطين غير مفهومة في هذا الفيلم أو بمعنى أكثر دقة شياطين بلا سبب .

من السهل جدا ان يقول الفيلم منذ الدقيقة الاولى أنه نقل الاحداث والشخصيات إلى مصر عام ١٩٤٨.. ولكن لكي يكون هذا مجرد تحديد للتاريخ والجغرافيا سرعان ما ننساه بعد لحظة واحدة لنحس أننا نشهد قصة تحدث في أى بلد وفى أى زمن .. صحيح أن هناك اشارات للقصر والملك وعائلة محمد على والطبقة الارستقراطية المتأكلة التي يواجهها مجموعة من الشباب يقنابلهم الهوجاء ورصاصاتهم الطائشة.. ولكن كل ما يحدث حول هذا يمكن أن ينطبق على عائلة «البوريون» بقدر ما ينطبق على عائلة محمد على.. ويمكن أن يحدث في مصر بقدر ما يحدث في ألمانيا قبل ظهور هتلر.. وباختصار شديد فقد كنت مصر ١٩٤٨ غائبة تماما بكل ظروفها السياسية والاجتماعية والفكرية في هذه الفترة القلقة .

والغريب أن أى قراءة سريعة لظروف مصر ٤٨ كانت تعطى لصانعي الفيلم مادة هائلة لاستخراج «الجو العام» المشابه تماما للجو الذي عاش فيه «شياطين» دوستويفسكى.. بحيث نفهم لماذا تحول ابطال حسام الدين مصطفى إلى «شياطين» هم ايضا ..

لقد كانت مصر تمر «بفترة انتقال» هامة جدا.. وبنون اعطاء أى دروس في التاريخ الذى عاشه حسام مصطفى بنفسه.. فقد شهدت مصر عام ١٩٤٨ ببساطة أول حرب من سلسلة حروبها مع اسرائيل.. وشهدت في نفس الوقت حركة سخط وطنية عارمة ضد القصر والاقطاع والاحتلال البريطانى.. وحركة نشطة أخرى من أجل التغيير الاجتماعى شملت عددا من التنظيمات السرية والعننية من «الضباط الاحرار» والوفد إلى مصر الفتاة.. ومن الاخوان إلى الشيوعيين.. ومن اقصى اليمين إلى اقصى اليسار.. ومن اقصى الحركات الديمقراطية المستتيرة إلى اقصى الحركات الفاشية التي افرزت جمعيات ارهابية وفوضوية مشابهة تماما لتلك الجمعية الغامضة التي قدمها الفيلم ..

وكانت هناك فرصة ان نعرف شيئا عن هذه الجمعية.. لماذا تشكلت وما هي أهدافها ولماذا انضم اليها هؤلاء الشبان الاربعة رغم انتماءاتهم إلى الطبقة المختلفة التي تجمع بين ابن العائلة الارستقراطية نور الشريف الذى ينحدر من أسرة محمد على نفسها كما تضم مثقفا فقيرا مثل مجدى وهبه.. وصعلوكا ليس حتى مثقفا ولا

نعرف عنه شيئاً على الإطلاق مثل محبى اسماعيل.. تماماً مثل محمود عبد العزيز الذى لا نعرف عنه شيئاً أيضاً سوى أنه يريد الانتحار .

إن السخط أو التمرد أو الغضب لا تكفى وحدها مبرراً يجمع هؤلاء الشبان تحت قيادة شاب خامس حسين فهمى الذى يبدو سقاجاً عادياً جداً أكثر منه ثائراً ذا هدف أو رسالة.. فالغضب لماذا ومن أجل ماذا ؟

نحن لا نسمع سوى كلمات سريعة عن القصر والاحتلال والعائلة المالكة الفاسدة.. ولا نرى سوى بعض الاغتيالات الفردية يصفى بها اعضاء الجمعية بعضهم البعض.. وقنبلة واحدة تنفجر فى مشهد ردى لم نفهم منه حتى من القاها على من ..

وهذه «الجمعية» التى يحاول الفيلم أن يصفى عليها الطابع «الوطنى» ليست سوى عصابة إجرامية عادية جداً.. فنحن لم نسمع اعضاءها أبداً يتحدثون عن مبادئهم أو أفكارهم.. ونحن نعرف أن هناك مطبعة يطبعون عليها المنشورات.. ولكننا لا نقرأ أبداً جملة واحدة من هذه المنشورات لنعرف ما الذى تدعو اليه.. وعنصر الرفض الوحيد لهذا الاسلوب الفوضوى هو مجدى وهبه الذى يحاول الخروج على الجمعية لاسباب انسانية بحتة تخصه وحده.. لمجرد أن مشاعره الرقيقة لم تحتل قتل زميل له فى المشهد الافتتاحى للفيلم.. ثم تجيء الادانة العملية الوحيدة لهذه الجمعية من محبى اسماعيل أكثر اعضاءها تخلفاً فكرياً.. والذى رأيناه طول الفيلم لا يفتح فمه الا «ليقرقز اللب».. ولكنه يتحول فى النهاية إلى عنصر الوعى الوحيد الذى يتساءل عما استفادته مصر من هذه القنابل والاغتيالات ..

ومن الواضح جداً أن حسام مصطفى فسر العمل كله لحسابه الخاص.. ولم يأخذ منه سوى هذه التصرفات العصبية والمجنونة لشخصياته ليصنع المشاهد التى تعجبه شخصياً.. كأن يشد نور الشريف مثلاً الباشا من أذنه.. وكأن «يفرد» كل الممثلين بلا استثناء انزعهم إلى آخرها وهم يشيرون لبعضهم بأصابع الاتهام.. كما كان أبطال الافلام الامريكى يصنعون فى الخمسينات .

ولكن الخطر الحقيقى ليس فقط أن هذا الفيلم يقدم هذه «الجمعية السرية» التى تعمل بدافع «وطنى» كعصابة إجرامية عادية بلا هدف.. فقد كانت مثل هذه الجمعيات موجودة بالفعل فى تاريخنا الوطنى.. ولكن أنه قدمها باعتبارها الجمعية الوحيدة الموجودة فى الساحة.. فى معزل عن كل الحركات الوطنية الاخرى.. وكأنه

يدين الحركة الوطنية - ولا أقول الثورية - فى مجموعها... ويقدم أعضاها كمجموعة من الارهابيين «المهاويس».. وليس هذا صحيحا على الاطلاق بالطبع ..
ان مشكلة هذا الفيلم هى نفس مشكلة الفيلم السابق «سونيا والمجنون» وهى غياب الناس تماما فانت لا ترى سوى أبطال الفيلم فقط يدورون طول الوقت فى الديكورات والقصور والحدائق نون أن تحس أن هذه الشخصيات تعيش فى بلد ما وفى ظروف ما ..

ولكن حسام مصطفى فيما يبدو أحس فى هذا الفيلم بحنين جارف إلى افلامه القديمة فحول «الشياطين» فى مشاهد كثيرة إلى «الشياطين الثلاثة».. فهو يعود مثلا إلى المستنقعات والبحيرات والقوارب بحجة أن محبى اسماعيل يعيش فى كوخ وسط البرارى.. ولكى تدور المعارك النهائية الحاسمة فى الفيلم فى هذا الجو الذى يحبه شخصيا ..

ثم هو يحول شخصية قائد هذه العصابة الارهابية بير فيركوفنسكى الذى «يمثل قمة الشر والدجل والانتهازية».. والذى استطاع تشكيل هذا التنظيم المزعوم بان أوهم عددا من الشباب بأنه يتبع تنظيما نوليا فاجتمعوا حوله على أساس هذا الادعاء.. وهو يكره كل الناس وخصوصا أباه.. وفى رايه أن الحل الوحيد للمشكلة الاجتماعية هو قطع ملايين الرؤس بلا مناقشات ولا نظريات.. قتل مائة مليون مثلا.. يحوله إلى حسين فهمى الذى يضع نظارة سوداء على عينيه وقبعة غريبة على رأسه ويرتدى عباءة سوداء من الخارج وحمراء من الداخل وكأنه أرسين لوبين بقود منظمة وطنية !
أما ستافروجين (نور الشريف) فهو «شاب وسيم قوى الجسم».. عمل ضابطا بالجيش.. وهو يصاب بحالات عصبية تشبه الصرع.. ويسقط أخيرا فى حياة الانحلال والفساد ويشترك فى تنظيم فوضوى ويجرى وراء النساء والخمر والاجتماعات الارهابية.. ويشنق نفسه بعد أن يفشل فى تخفيف انهياره العصبى».. ولكنه يتحول فى الفيلم إلى أمير أرسنقراطى أنيق يسخر من عائلته وطبقته ويريد الانتهاء منها بأن يشد أذن أحد باشواتها وبأن يتزوج فتاة فقيرة (نورا) تربت معه فى القصر «لا يدرى أحد كيف ولماذا» وبأن يسرق زوجة أحد زملائه (حياة قنديل) ليدير حياتها !!

ويلعب محمود عبد العزيز دور كيرلوف وهو «مهندس مثقف وعضو تنظيم فوضوى كان قد تأثر بأفكار ستافروجين ثم استكمل هذه الافكار ووصل بها إلى نظرية

الانتحار.. وتلخص نظريته في أن كل الاشياء تتساوى.. حتى القتل وعدم القتل.. وإن الوجود كله اكنوية والحياة الاخرى اكنوية».. ولكننا لا نعثر على شيء من هذا فى شخصية تتحدث طول الوقت عن الانتحار كنكتة تثير ضحكات الصالة.. ولكنه لا ينتحر أبداً لمجرد أنه يشاهد مولد طفل.. ربما لان الفيلم أراد أن ينتهى نهاية «ايجابية» متفائلة أكثر من دوستوفسكى !.

ومن اللعب أن نحاول العثور على أى مفاتيح للشخصيات الاخرى تحمل أى عمق أو تحليل أو تبرير لسلوكها الذى تحول إلى مجرد تصرفات متشنجة وأذرع ممدودة فى الهواء بشكل كوميدى !.

ولقد أدنى الممثلون أنوارهم فى حدود هذا التفسير السطحى للشخصيات.. ولا أحد يمكن أن يلومهم على أى شيء.. وأن تفوق منهم حياة قنديل ومجدى وهبه ومحى اسماعيل بشكل خاص ..

أما حسام الدين مصطفى المخرج «والكاميرا مان» فى نفس الوقت فان مستواه يتراجع كثيراً حتى عن فيلميه السابقين «الاخوة الاعداء» و «سونيا والمجنون» وهو يعود فى هذا الفيلم ليصاب بعقدة «الزوم» من جديد.. واللقطات الطويلة والتكوينات الغريبة «للكادر».. حيث يتكرر كثيراً ظهور رأس هذه الشخصية أو تلك «مقطوعة» فى أسفل ركن الصورة وكل ما حولها فراغ... وحيث يعود إلى زوايا التصوير «الطفولية» التى توضع فيها الكاميرا تحت أقدام حسين فهمى ومحى اسماعيل وهما يدقان أحد الابواب.. وتحت وجه محمود عبد العزيز وهو مشغول جداً بالتفكير! أما ايقاع الفيلم طول ثلثيه الاولين فهو ايقاع بطئ بطئ إلى حد النوم وليس حتى الملل.. لان المخرج المنتج صمم على أن يجعل طول الفيلم يقترب من الثلاث ساعات.. وهى ساعات كلن يمكن احتمالها جدا لو رأينا خلالها شيئاً آخر غير ما رايناها بالفعل ..!

فيلمان قديمان لحسن الإمام

الرقص.. والأيام العظيمة

فى هذا الشهر - بالتحديد فى ١٦ نوفمبر - يبلغ عمر السينما المصرية خمسين سنة .. أى نصف قرن كامل .. وهو عمر «مديد» بالفعل قد يدهش من يشاهد بعض النماذج المعروضة الآن من «أحدث» أفلامنا فيتصور أنها سينما ولدت بالأمس .. أو أنها سينما طفلة أو مراهقة على أحسن الفروض ..

ولكن التاريخ له رأى آخر .. فهو يقول أن أول فيلم مصرى - «ليلى» لعزيزة أمير - عرض ليلة ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ فى سينما متروبول .. وأصبح هذا ميلاداً رسمياً للسينما المصرية التى هى الآن «شيخة» فى الخمسين .. وليس لها عذر أبداً فيما تفعله بنا الآن .. بل أنها فى الواقع «جدة» فى السبعين .. لأن الذين يحسبون ميلادها بتاريخ عرض فيلم «ليلى» يحذقون من عمر السينما المصرية الحقيقى مالا يقل عن عشرين سنة أخرى من محاولات صنع الأفلام المصرية قبل ذلك ..

ولكن هذا موضوع آخر على أى حال

الدهش الى أقصى حد هو هذا الصمت والتكتم الشديد الذى يحيط بمناسبة جدا كذه .. ان تمر خمسون سنة كاملة على ميلاد صناعة مصرية شديدة التأثير .. فلا حس ولا خبر .. ومنذ بداية عام ١٩٧٧ كنت أتصور أن هذه الجهة أو تلك ستحتفل بالتأكيد بمرور نصف قرن على السينما المصرية .. بل قد كنت أتصور أننا يمكن أن نخصص عام ٧٧ كله للاحتفال بهذه السينما .. وليس الاحتفال هنا بمعنى «المهرجانات» أياها والطبل والزمر الذى يكلف فلوساً .. ولكن كانت هناك وسيلة

بسيطة جدا وفعاله لا تكلف مليماً.. وهى أن نخلق سينما رمسيس مثلا .. وهى سينما تابعة لهيئة السينما - على سلسلة احتفالات بهذه المناسبة .. بحيث تخصص كل أسبوع من أسابيع العام لعرض افلام من نوعية خاصة أو من اخراج مخرج ما أو مرحلة ما من مراحل السينما المصرية كلها .. اسبوع مثلا لافلام محمد كريم .. أسبوع لافلام عزيزة أمير .. أسبوع لافلام كمال سليم .. أسبوع لافلام احمد كامل مرسى .. اسبوع لافلام عبد الوهاب .. انور وجدى .. يوسف وهبى. الافلام التاريخية .. الافلام الكوميديية من «الريحاني الى عادل أمام» .. أفلام صلاح أبو سيف .. يوسف شاهين .. أفلام حتى حسن الإمام وحسام مصطفى باعتبارها الأكثر جماهيرية .. وانتهاء بأفلام أحدث جيل من المخرجين الشباب .. وهكذا يكون امامنا ٥٢ اسبوعاً نقدم خلالها ٥٢ ظاهرة أو مدرسة أو مرحلة أو مخرجاً .. مع بعض الدراسات المطبوعة السريعة للتعريف بهذه الظواهر أو المدارس ويمكن أن تباع للجمهور .. والافلام موجودة - أو المفروض أن تكون موجودة - لدى «أرشيف السينما» الحكومى أو لدى شركات التوزيع .. والمسألة لن تتكلف مليماً اذن ولا يهم مدى اقبال الناس على هذه الافلام التى سيقبل الناس بالتأكيد اقبالا كبيرا على كثير منها .. فالمكسب التجارى لا يهم كثيراً من مثل هذه المناسبات .. المهم ان تكون لدينا «ذاكرة» ورغبة فى مراجعة تاريخنا وواقعنا .. والسينما المصرية شىء مهم جدا شئنا أم أبينا .. لانها السينما القومية التى تشاهدها جماهيرنا وتؤثر فيهم ربما أكثر من أى وسيلة تأثير أخرى .. وهى بكل سلبياتها وإيجابياتها «نشاط مصرى» موجود لا يستحق ان نهض الاحتفال به الى هذا الحد وكأننا «مكسوفون» منه .. والفكرة ليست عبقرية ولا مستحيلة ..وكان يمكن أن تخطر ببال أى احد .. على الاقل فى الهيئات الرسمية المسئولة عن السينما المصرية .. هيئة السينما مثلا .. أو المركز القومى للثقافة السينمائية - وهو بالمناسبة المركز الحكومى الوحيد للثقافة السينمائية - والذى يعمل بدون ميزانية لان احدا لا يريد ان يعمل - ومركز الفيلم التجريبى ومركز الفيلم التسجيلى وكل «المراكز» الاخرى التى كان عليها أن تصنع شيئاً فى هذه المناسبة على الاقل لتذكر الناس بوجودها .. ولكن الفرصة مازالت متاحة على أى حال .. وأمامنا ١٦ نوفمبر والايام التالية لنصنع شيئاً !

الغريب أن المبادرة الوحيدة جاءت من جمعية اهلية بلا أى امكانيات وغير مطالبة

يمثل هذه «المهام» .. هي «جمعية الفيلم» التي تؤكد «يقظتها» ومتابعيتها للأحداث السينمائية الهامة مرة أخرى حين تخصص شهر نوفمبر كله - وابتداءً من اليوم - للاحتفال بخمسين سنة من عمر السينما المصرية .. مما ذكرني بواجب النقد على الأقل بضرورة «تأمل» السينما المصرية ومحاولة تحليل أهم ظواهرها .. ولست أدعى أن لدى «خطة» لهذا التأمل أو التحليل .. فاهم مشاكل الناقد في مصر هي عدم اعتماده على مصادر أو مراجع علمية بقدر ما تخص السينما المصرية نفسها .. التي تعيش بدون «غطاء نظري» فهناك آلاف الأشياء التي يمكن رصدها وتحليلها في خمسين سنة من السنين المصرية مما يحتاج بالتأكيد إلى عدة كتب وليس إلى بضعة مقالات .. ولكن الصدفة وحدها هي التي قادتني إلى فيلمين قديمين من مراحل مختلفة من تاريخ السينما المصرية ليست بعيدة تماما .. فالفيلمان عرضهما التلفزيون في اسبوع واحد .. وكنت أتابع افلامنا القديمة في التلفزيون واتساءل لماذا لا يتابع أحد هذه الأفلام؟.. ولماذا نحصر أنفسنا دائما في الأفلام الجديدة المعروضة في السوق مع أنها ليست «جديدة» غالبا إلا في أسماء النجوم .. ومع أن أحدا لا يشاهدها بقدر افلام التلفزيون التي تشاهدها الملايين للمرة الآلاف .. ؟

وعندما يكون الفيلمان المعروضان في التلفزيون هذا الاسبوع لمخرج واحد هو حسن الامام بالتحديد .. فإن المسألة تصبح مناسبة جدا لفهم وجه من الوجوه الآلاف للسينما المصرية .. من خلال واحد من أهم مخرجيها وأغزرها انتاجا وأكثرهم تأثيرا في الناس بكل تأكيد .. فما بالك إذا كان الفيلمان أيضا يحملان «الطابع الوطني» فكيف تعالج السينما المصرية ما تسميه «بالأفلام الوطنية» .. ومن خلال حسن الامام بالتحديد ؟

«حب من نار»

عمر هذا الفيلم عشرون سنة بالضبط .. أخرجه حسن الامام عام ١٩٥٧ ويعد عام واحد من العدوان الثلاثي الشهير على مصر عام ١٩٥٦ .. كان الحس الوطني قويا خلال هذه الحرب الثانية من حروبنا ضد إسرائيل التي لم تكن تحارب بنفسها هذه المرة بقدر ما حاربت لها بريطانيا وفرنسا .. وكان هناك احساس بأننا انتصرنا في تلك الحرب لأن المقاومة الشعبية لعبت دورا ايجابيا حاسما في العمل ضد قوات الاحتلال الانجليزي داخل بور سعيد بالتحديد .. ويعدها كان الاحساس القومي

جارفا .. لان الناس أحسوا فى تلك الايام العظيمة انهم صنعوا شيئا .
وكان لايد للسينما كعادتها أن تستغل الفرصة لتصنع شيئا .. فهي دائما تسير وراء الاحداث ووراء الشعب وليس أمامه .. فاذا انتصر فهي تهل للنصر .. وإذا انهزم فهي تولول للهزيمة .. ولكنها لم تحاول ابدا أن تسبق أو ان تقود من أجل أن تصنع نصرا .. وداثا كانت هناك «أفلام المناسبات».. بعد ثورة يوليو كان هناك ما سمي «بالافلام الوطنية» والافلام التى تتحدث عن الاصلاح الاجتماعى والمساواة بين البشر وتشتم الباشا الاقطاعى وتنتهى كل الاحداث والمشاكل بقيام الثورة .. وبعد حرب ٥٦ تناولت بعض الافلام بطولة الشعب المصرى الحقيقية بشكل كوميدى .. كانت الافلام جادة جدا بالطبع و «بطولية» جدا من وجهة نظر صانعيها.. أما حجم الكوميديا فيها فهو ينبع بالطبع من مستواها الفنى والموضوعى المضحك .. ومن طريقة تناولها وتزييفها حتى للبطولة ..

خذ هذا الفيلم مثلا .. «حب من نار» الذى لم يجد التلفزيون غيره ليذيعه فى عيد السويس الاخير .. لم يكن حسن الامام «من يومه» يترك شيئا يقوته .. فهو يقدم كل انواع السينما المطلوبة .. ثم يقدم فى الفيلم الواحد أيضا كل الاشياء المطلوبة .. وهو فى هذا الفيلم يحس انه «يجب» أن يصنع فيلما عن مقاومة الشعب المصرى فى حرب ٥٦ .. فيختار كعادته حيا شعبيا فى بورسعيد لنتعرف على الفتاة الشقية «نجف» - شادية - التى تكون مشكلتها الغرامية هى أغرب مشكلة فى التاريخ .. فهي تحب شابين فى وقت واحد وينفس القدر : أحمد (شكرى سرحان) ومحمد (يوسف فخر الدين) .. ولا بد طبعاً - لأنها شادية - من أن تغنى للآثنين معا فى مشهد واحد .. وفجأة تنقطع هذه السعادة الغامرة بوقوع عدوان ٥٦ كحدث قدرى مفاجئ جاء فقط ليفسد قصص الحب ويضرب «اليوت العمرانة» .. وبعد بضعة لقطات «كونتريتب» للطائرات والمدافع والقنابل نفهم أن بيت شادية تهدم فوق رؤس اسرتها كلها وأن شادية تطوعت بالطبع كممرضة بينما تطوع السيدان أحمد ومحمد كفدائين وسط أعجب مجموعة فدائيين كوميدية .. نصفها فتيات يلبس البطولات «الكاكى» ويبنهن ودا حمدي .. وذلك لان حسن الامام لا يستطيع الابتعاد عن النساء كبطلات لافلامه .. وفى القلوب الغريب الذى يضم مجموعة الفدائيين رجالا ونساء الذين لا يصنعون شيئا ابدا سوى «الكلام الوطنى الكبير أوى» والتكشير باستمرار .. نحس ان الفدائي فى السينما المصرية لابد أن يكون هذا الرجل المقطب

الجبين المتخشب الذى يقول طول الوقت «كلما كبيرا» دون أن يصنع شيئا حقيقيا .. ثم تكون الكارثة المضحكة حين يحس المخرج بحنينه «التاريخى» الى جو الكاباريات فيجعل شادية تفكر فى الانتقام من عدو بلدها بالاسلوب «الامامى» المدهش .. وهو أن تتسلى الى معسكر الانجليز فى زى خلع لتغريهم وتستدرجهم ليضربهم الفدائي «الجنة» عدلى كاسب .. وهو أعجب أسلوب للمقاومة الشعبية يمكن بأسلوب شادية هذا أن يبيد أكبر جيش احتلال فى أى بلد !! .

والانجليز فى فيلم حسن الامام - وفى كل الافلام المصرية من هذا النوع فى الواقع - أناس بلهاء الى حد مزعج .. لا يكاون يرون فتاة مصرية فى قلب معسكرهم - لا أحد يدرى كيف تدخل وتخرج بهذه البساطة .. حتى يسيل لعابهم ويقعوا على الأرض .. الى حد لابد أن يدعو للتساؤل : اذا كان الانجليز هم هؤلاء الذين رأيناهم فى فيلم حسن الامام فكيف استطاعوا أن يفتحو امبراطورية لم تكن تغرب عنها الشمس ؟

والانجليز - بالمناسبة - يتحدثون «العربية المكسرة» فى السينما المصرية لانهم «خواجات» بالطبع .. حتى فى اجتماعات قاداتهم المغلقة لا يحدثون بعضهم البعض بالانجليزية ولا حتى بالعربية .. العادية .. وإنما «المكسرة» .. وقائدهم استقن روستى رحمه الله يقول كل جملة مرتين .. مرة بالانجليزية ومرة بالعربية لجمهور سينما شبرا بالاس .. ثم يجرى هذا الحوار المدهش بينه وبين أسيرته الفدائية المصرية شادية التى تشمخ برأسها فى وجهه وتخطب خطبة عصماء عن البطولة والشرف فيقتنع الرجل فورا بعبث الحرب ويتسائل : صحيح .. أنا كنت بسأل نفسى ليه الحرب .. ليه «الفايتهج» .. ثم يقرر فورا الانضمام للفدائيين المصريين ويساعد شادية على الهرب ؟ .. ولكن لتصاب برصاصة أثناء هجوم «طرزان» الذى قاده شكرى سرحان على المعسكر ونسفه كله وأباد كل جنوده يعون الله هو وفرقة وداد حمدي .. وليعثر حسن الامام على فرصته الذهبية فى نهاية ميلودرامية مصيلة للدموع لشادية وهى تموت بين يدي أحمد ومحمد فى الشرفة على هتافات جماهير بورسعيد للنصر .. فهكذا كانت الحرب فى فيلم لحسن الامام .. وهكذا كان النصر ؟

«بين القصيرين»

بعد ذلك بعشر سنوات يخرج حسن الامام «بين القصيرين» ليكون أفضل بكثير .. ولكن دون أن يكون هذا مؤشرا لاي تقدم أو تطوير ... فبعد «بين القصيرين» بسنة أو سنتين أو عشر يمكن أن يتراجع هذا المخرج الخصب مرة أخرى ليصنع أشياء مثل «حب من نار» أو أسوأ .. بل أن فيلما مثل «قمر الزمان» أو «دعاء المظلومين» أحدث أفلامه هما بالقطع أسوأ ..

عند اعادة الرؤية «لبن القصيرين» في التلفزيون في الاسبوع الماضي اكتشفت لفرط دهشتي انه فيلم لا بأس به أبدا .. بل أنه في بعض لحظاته - لولا بعض التحفظات - يمكن أن يكون فيلما جيدا .. لبالنسبة لحسن الامام فقط .. بل ربما للسينما المصرية كلها .. وفي حدود هذه السينما .. ولكنه بالتأكيد أفضل أفلامه على الإطلاق .. واندعشت جدا للمرة الالف لظاهرة تتكرر باستمرار : وهي ان مخرجا مصريا ما يقدم بين وقت وآخر فيلما جيدا يؤكد انه يستطيع أن يصنع سينما معقولة .. ثم يهبط على الفور في الفيلم التالي الى قاع مدهش .. ظاهرة غريبة من ظواهر السينما المصرية نعود فنكتشفها في عيدها الخمسين !

الفرق هنا بالطبع هو قصة نجيب محفوظ وسيناريو يوسف جوهر والاداء الجيد لمجموعة كبيرة من الممثلين على رأسهم يحيى شاهين وصلاح قابيل وعبد المنعم ابراهيم وزيزي البدراوى .. ويبدو أن حسن الامام لم يستطع أن يصنع فيلما رديئا من كل هؤلاء !

في «بين القصيرين» نتذكر السينما عندما كانت سينما ايام القطاع العام .. تلك الايام العظيمة الاخرى التي لم تمض عليها سوى عشر سنوات أو أقل .. حين كان يمكن أن تكلف هيئة السينما فنانا موهوبا مثل شادى عبد السلام بأن يصمم ديكور وملابس فيلم من اخراج حسن الامام فنحس اننا امام قطعة من الواقع المصرى والشارع المصرى والبيت المصرى فى ثورة ١٩ .. ونحس بالصدق والفن والاخلاص الحقيقى فى كل تفاصيل العمل .. وبهذه القدرة التي لا يملكها سوى القطاع العام على انتاج مثل هذه الافلام بهذه العناية وبهذه التكاليف ..

ورغم أن حسن الامام لا يستطيع أن ينس عالمه الخاص - وعمل نجيب محفوظ نفسه يمنحه هذه الامكانية - فيركز جدا على بيت زبيدة العالمة (مها صبرى) وتابعته نعمت مختار ويملا الشاشة باللحم الابيض المتراقص بلا سبب والذي يدفع

عبد المنعم ابراهيم العظيم للصراخ بين وقت وآخر :

«حبك يا أبيض» .. رغم كل هذا الجو الحسى الزايق فانك لا يمكن الا أن تذهل أمام مشاهد جيدة بالفعل الى حد عدم التصديق .. وهى مشاهد المظاهرات بالجامع الهائلة .. وصدام المتظاهرين بقوات الاحتلال الانجليزى .. وحرارة المعارك وصدقها .. وقلب عربات الترام .. والجثث المتهاوية على الارض .. وهى المشاهد التى «سرقتها» معظم الافلام التى عالجت نفس الاحداث بعد ذلك ..

لقد كتبت عن حسن الامام اكثر وأعنف مما كتبت عن أى مخرج آخر .. ولكننى أشهد له بأنه استطاع أن يهزنى تماما بهذه المشاهد التى ذكرتني بأيامنا العظيمة .. حين خطب القسيس فوق منابر المساجد .. وخطب الشيوخ فى الكنائس فى هذه الوحدة العضوية الرائعة التى كانت جزءا من تراث وضمير شعبنا دائما واساسا من اصلب أسس كفاحنا الوطنى والاجتماعى طوال تاريخنا كله .. لقد استطاع حسن الامام ان يهزنى الى حد البكاء بهذه المشاهد التى عرضت فى وقتها المناسب .. ليس فقط بجوهرها الذى لا بد أن يهز كل مصرى حقيقى يعى معركة بلاده الحقيقية الوحيدة .. وإنما حتى بمستوى تنفيذ السينمائى لها بصدق وحرارة وبلا افتعال ..

ويا عزيزى حسن الامام .. أن هذه المشاهد وحدها فى هذا الفيلم وحده .. يمكن أن تغفر لك كل افلامك .. وأن تغفر لك حتى خلطك للرقص بالايام العظيمة .. لكن يا أخى اذا كنت قادرا على صنع ذلك .. فما هذا الذى تصنعه بنا وبنفسك ؟!

من القاع إلى القمة .. وبالعكس

من الصعب جدا ان نتحدث عن خمسين سنة من السينما المصرية نون ان نتحدث عن صلاح ابو سيف .. فمن الناحية الزمنية اخرج صلاح ابو سيف اول افلامه «دايما فى قلبي» عام ١٩٤٦ .. أى أن عمره الفنى كمخرج ٣١ سنة من ٥٠ سنة هي كل عمر السينما المصرية .. يضاف اليها بالضرورة كل السنوات السابقة التي امضاها صلاح ابو سيف فى حب السينما ومحاولة تعلمها منذ ان تم تعيينه موظفا فى شركة الغزل بالمحلة الكبرى عام ٣٣ .. حيث التقى لأول مرة بنيازى مصطفى الذى كان من أوائل مخرجى السينما المصرية أيضا . وكان عائدا لثوه عن ألمانيا .. وذهب الى المحلة ليصور جزءا من فيلم تسجيلي عن شركات بنك مصر .. حيث فوجئ بهذا الموظف الصغير الذى لا يتعدى عمره الثامنة عشرة - صلاح ابو سيف من مواليد ١٠ مايو ١٩١٥ - يناقشه فى السينما ويعرف من خلال قراءاته كل شئ عن المونتاج والديبلوم وغيرهما ..

وكان هذا هو الاكتشاف الاول لصلاح أبو سيف .. وعده نيازى مصطفى بأن يساعده على الانتقال موظفا فى ستوديو مصر - الذى أنشئ عام ١٩٣٥ - والذي كان تابعا أيضا لبنك مصر وشركاته العديدة التي كونت قلعة اقتصادية وصناعية ضخمة أنشأها طلعت حرب كركيزة أساسية لتمصير الاقتصاد المصرى وتطويره فى العشرينات ..

وعندما عاد نيازى مصطفى الى القاهرة أو فى بوعده وساعد صلاح ابو سيف على الانتقال الى المكان الذى يحبه ويناسب هوايته المبكرة للسينما : ستوديو مصر .. وهناك كانت بداية رحلته الطويلة مع السينما .. مساعدا فى قسم المونتاج .. حيث كان أول أساتذته هو نيازى مصطفى نفسه الذى تعلم منه المونتاج عمليا وعلى «الموقيولا» بعد أن كان رأسه مليئا بنظريات بودوفكين وايزنشتاين .. ثم عمل

مساعدًا ثالثًا لنيازي مصطفى أيضاً في إخراج فيلمه الريحاني الطويل «سلامة في خير» ثم مع أحمد بدرخان في «شئ من لا شئ» ..

ثم كان الاكتشاف الثاني لصلاح أبو سيف على يد مخرج «العزيمة» الشهير كمال سليم الذي كان رئيساً لقسم السيناريو واستديو مصر .. كانا يلتقيان في مقهى «ريجينا» في شارع عماد الدين - مكان سينما القاهرة الآن - وكانا يقضيان الليل كله يتحدثان مع مجموعة أخرى من الشباب عن السينما والثقافة والفن حتى الفجر .. هكذا عاش هذا الجيل من الرواد العظام حياة متفتحة منطلقة لا بد أن تصنع فناً حقيقياً .. وكان كمال سليم قارئاً ممتازاً وقد وجه اهتمامي إلى قراءات ليس فقط في السينما وإنما في ميادين أخرى غيرها .. وقد ظللنا أصدقاء إلى أن وافته المنية .. وعندما اسند إليه فيلم «العزيمة» اختارني مساعداً، في السيناريو والإخراج والمونتاج

وبعد «العزيمة» أرسل ستوديو مصر صلاح أبو سيف في بعثة لدراسة السينما في فرنسا .. فسافر في مايو ٣٩ وتدرّب على المونتاج في «ستوديو كلير» في باريس ولكن تقع الحرب الثانية في سبتمبر من نفس العام ويقطع صلاح أبو سيف دراسته ويعود إلى مصر على باخرة تحمل معه طه حسين ومحمد التابعي وأحمد الصاوي محمد .. ليعينه رئيسه لقسم المونتاج في ستوديو مصر .. ولكنه بدأ يطلب من الاستوديو أن يمنحه الفرصة لإخراج فيلم .. والاستوديو يرفض لأنهم لم يجدوا من يرأس قسم المونتاج بدلاً منه .. عرضوا «المنصب» على هنري بركات فطلب ١٥ جنيهاً مرتباً شهرياً .. فرفض الاستوديو لأن صلاح أبو سيف كان يقبض ١٢ جنيهاً فقط !!

ولم يكن أمام صلاح أبو سيف سوى أن يقنع بالقيام بمونتاج عدد كبير من أفلام كمال سليم ويوسف وهبي وبدرخان .. ولكن ليستفيد من تلك الفترة أقصى حد .. فانت تستطيع أن تتعلم السينما كلها وأنت تحلل أفلام الآخرين على «الموفيو» .. وهكذا كان سهلاً على «المونتير» صلاح أبو سيف أن يخرج أول أفلامه «دايماً في قلبى» عام ١٩٤٦ والذي كان نجومه عقيلة راتب وعماد حمدي وبولت أبيض وزوزو نبيل وزينب صدقي ومحمود المليجي وسعيد أبو بكر. وعبر ٣١ سنة منذ ذلك التاريخ قدم صلاح أبو سيف للسينما المصرية ٣٥ فيلماً آخرها «السقا مات» الذي لم يعرض بعد .. ولم تكن المسألة مجرد «مساحة زمنية» عريضة يشغلها هذا الفنان الكبير .. فربما عمل غيره أطول وقدموا أفلاماً أكثر .. ولكن أفلام صلاح أبو سيف -

بكل ما فيها من جيد وردى- جعلته أهم مخرج فى السينما المصرية بلا جدال.. سواء من حيث أنه مخرج له منهج أو موقف من الواقع الذى يعيش فيه ويعكسه فى أفلامه.. أو من حيث أنه مخرج له أسلوب سينمائى يمكن تمييزه ويمكن أن يحمل توقيعه بحيث يقال على الفور «هذا فيلم من إخراج صلاح أبو سيف».. وهى مسألة مفقّدة إلى حد كبير فى السينما المصرية..

وبعيداً عن مسألة «الواقعية» التى يتصور البعض أنها مرتبطة بأن هذا المخرج أو ذاك يصور أفلامه فى «الحارة» بدلاً من القصر.. والتى قد لا تصنع أكثر من «واقعية الديكور» دون واقعية المضمون أو موقف المخرج من موضوعاته.. فإن قيمة صلاح أبو سيف الحقيقية تنبع أولاً من اختيار موضوعاته من صميم الواقع المصرى.. ثم من أنه يطرح هذه الموضوعات باكثر وجهات النظر جرأة وصدقاً وتقديماً فى حدود ما تسمح به ظروف السينما المصرية والمجتمع المصرى نفسه.. ولم يكن هذا ممكناً لولا أن صلاح أبو سيف نفسه هو أولاً مثقف ودارس جاء إلى السينما من السينما وليس من وكالة البيع.. وأنه فنان وليس تاجراً ولا مرتزقاً.. ثم أنه يقرأ الصحف.. وهى مسألة مهمة جداً لأنها تعنى أن الفنان يتابع ما يحدث فى بلده.. ثم هو رجل يحمل موقفاً محدداً وله رأى ويحاول أن يقول رأيه هذا فى أفلامه.. ولا يهمله بعد ذلك أن تدور أفلام صلاح أبو سيف فى الحارة أو فى قصر المانسترلى..!

فى البداية - ومن ٤٦ إلى ٥٢- قدم صلاح أبو سيف «دايما فى قلبى» و«المنتقم» و«مغامرات عنتر وعبل» و«شارع البهلوان» و«الصقر» و«الحب بهدلة» أفلاماً لا تعكس إلا رغبة مخرج شاب جديد يحاول أن يجد مكاناً لاسمه بأى «بهدلة» ممكن احتمالها.. ثم بدأ منذ عام ٥١ ينضج أكثر ويرفض حتى ما يقدمه للناس.. اختار قصة «تيريز راكان» لأميل زولا وقرر تحويلها إلى فيلم.. عرض السيناريو على ستوديو مصر فرفضوا إنتاجه وعرضوا عليه فيلماً آخر شديد السخافة.. ولأن الفنان كان قد وصل إلى أهم لحظة فى حياته.. لحظة الرفض.. فقد خاض صراعاً مريراً بين الفيلم الذى يريد أن يقدمه للناس وبين هذه الضرورة الأخرى الأشد سخافة.. وهى أن تكون مطالباً بأن تطعم أطفالك.. «طلبت سلفة توزيع لإنتاج الفيلم على حسابى إلا أنى ووجهت برفض ثان.. وذهبت لتحمى الذى سبق لى التعاون معه وقرأت له الموضوع فقال لى إن الجو الشعبى لن يعجب الناس.. بالإضافة إلى أن الجمهور لن يقبل على فيلم بطله شرير.. وظللت أكافح لنحو

عام ونصف عام من أجل تنفيذ الموضوع وفشلت في ذلك ونضبت مواردى المالية .. وعرض على ستوديو مصر سيناريو لأتولى إخراجہ .. قرأته فوجدته رديئاً ورفضته .. وحاول اصدقائى اقناعى بقبول هذا العرض خاصة وانى مسئول عن عائلة صغيرة ..

وانت حين تملك القدرة على الرفض .. تملك القدرة فى نفس الوقت وبالضرورة على النجاح .. والظروف نفسها شاعت أن يعثر صلاح ابو سيف على الوسيلة لتمويل «ك يوم يا ظالم» الذى كان البداية الحقيقية لاتجاهه المعروف بعد ذلك لصنع «أفلام تقول شيئاً» : «الاسطى حسن» و «ريا وسكينة» و «الوحش» و «شباب امرأة» .. وهى الافلام التى تبحث فى مآنتها عن الجنور الحقيقية لمشاكل شخصياتها وعلاقتها فى «قاع» المجتمع المصرى نفسه .. وليس فى «قمة» قصر الباشا الذى تحب ابنته السفيرة عزيزة الاسطى حسانين السواق !

ولكن شيئاً غريباً فى هذا الفنان يجعله بين الوقت والاخر يخرج عن جلدہ .. بعد «شباب امرأة» مثلاً يخرج «لا أنام» .. عن مشاكل البنت التى «لاتنام» من فرط انشغالها بنسج المؤامرات لكل من حولها ارضاء لعقدها المرضية .. ثم يعود مباشرة ليخرج «الفتوة» عام ٥٧ الذى كان وثيقة حارة مبكرة جدا ضد استغلال كبار التجار لقوت الناس وعلاقاتهم العضوية بقمة السلطة التى تحمى مصالحهم .. ويظل «الفتوة» احدى قمم صلاح أبو سيف والسينما المصرية كلها .. ونموذجاً فذا للواقعية المصرية الحقيقية التى تصل الى المستوى العالمى موضوعياً وسينمائياً معا .. ولكن لى يهبث صلاح أبو سيف مباشرة من هذه القمة إلى «الوسادة الخالية» و «الطريق المسدود» و «أنا حرة» و «البنات والصيف» و «لا تطفيء الشمس» .. وهى قصص احسان عبد القدوس التى تبدو بالتاكيد متناقضة مع نوع الموضوعات والاجواء التى يحب صلاح أبو سيف ويجيد التعامل معها .. ولقد كان السؤال المحير دائماً : هو كيف يستطيع مخرج ما الانتقال هكذا بين عالمين مختلفين تماماً ومن فيلم الى فيلم .. وفى حديث أجريته معه منذ سنتين سألتہ هذا السؤال فقال :

- هذا النوع من الافلام يعطينى نوعاً من الراحة وأنا أعيش طول الوقت فى مشاكل الحارة الاجتماعية فى افلامى .. فهناك مثل يقول : «خطوة للوراء وخطواتى للامام» .. وهذا النوع من الافلام يحقق لى هذه الراحة النفسية .. يدفعنى بعد ذلك للهجوم على فيلم اجتماعى فى جو جديد مختلف تماماً ..

وهو منطوق غريب بالطبع ولا يقنع أحدا .. لم يقنعنى شخصيا على الاقل .. ولكنه نفس المنطق الذى يطبقه صلاح ابو سيف فيما بين اقلامه لعبد الحليم حافظ وفريد الاطرش وصباح و«شئ من العذاب» و«فجر الاسلام» .. وبين «بداية ونهاية» الذى كان قمة عمله السينمائى كله فى تقديرى الشخصى واحد من أهم وأفضل الافلام المصرية على الاطلاق .. ثم «لا وقت للحب» عن قصة يوسف ادريس و«القاهرة ٣٠» عن نجيب محفوظ و«الزوجة الثانية» عن رشدى صالح و«القضية ٦٨» عن لطفى الخولى .. والتى بدا بعدها أن خط هذا المخرج العظيم قد «انكسر» أو «تحول» أو توقف قليلا بعد هزيمة يونيو ليلتقط انفاسه ويعاود التفكير فيما يمكن صنعه بعد ذلك لمواجهة هذا المجتمع ..

ومنذ ذلك لم يقدم صلاح ابو سيف شيئا ذا قيمة سوى «حمام الملاطيل» و«الكذاب» .. وهما فيلمان يحاولان بالفعل أن يقولوا شيئا ولكن ليس من عالم صلاح أبو سيف الحقيقى .. ليس بنفس الصدق والسخونة والعنفوان .. ولكنهما يظلان رغم ذلك تحفا مدهشة بالنسبة لما صنعه بعدهما .. «سقطت فى بحر العسل» الذى يعرض الان .. والذى لابد أن صلاح أبو سيف نفسه قد تجاوزه كعاداته الغربية فى «السقا مات» الذى لم يعرض بعد ولم أشاهده .. ولكنى شاهدت «بحر العسل» هذا ولا أدرى كيف أتحدث عنه لئن أن يعتبرنى هذا الفنان الكبير الذى نعتز به جميعا «زعيمًا للتيار الحادق فى النقد السينمائى» كما وصفنى فى أحد أحاديثه الصحفية .. ولكنى أدعو صلاح ابو سيف نفسه ليسمع تعليقات الجمهور الخارج من فيلمه .. بل أننى أسأله هو نفسه عن رأيه الحقيقى فى عمله .. اذا كان ما زال مخلصا لتاريخه الطويل من عام ١٩٣٣ وحتى اليوم ..

نبيلة عبيد فتاة جميلة خريجة جامعة لا تعمل لان «بابا» دكتور غنى ومش محتاجة للشغل» تقضى الصيف فى العمورة هى وأمها فى قصر فخم وتسلى مللها وفراغها بهذه الحفلات الراقصة التى نراها دائما فى الافلام المصرية .. ولكنها - لاسباب مجهولة - تبدو فتاة أعقل من غيرها .. بدليل أنها ترفض كل «الشلة» التافهة التى تحيط بها وتحب محمود ياسين المهندس الشاب من أول نظرة إلى ظهره .. وبالتحديد الى «قفاه» .. فهذا بالضبط ما رأته منه نبيلة عبيد لأول مرة .. وهى أعجب وسيلة فى التاريخ للوقوع فى الحب .. وبعد كلام فلسفى طويل عن الحب والوهم ومثل هذه الاشياء يصبحها محمود ياسين على الفور إلى شقته .. ولكن نكتشف أنه شريف

وهي «أشرف منه» فلا يحدث شيء .. لا فى هذا المشهد ولا فى بقية الفيلم بعد ذلك حيث لا قصة ولا مشكلة حقيقية .. ولا سيناريو ولا حتى فيلم وبلا أى مبالغة .. فى حب فتاه ولكنه يرفض ن يتزوجها لانه على علاقة بأمرأة اخرى أنفقت عليه أثناء دراسته فيريد أن يرد لها الجميل بعدم الزواج من أى امرأة أخرى .. وفتاة تبحث عن هذه المرأة الاخرى فتشكك أنها نادية لطفى ويعد ان تخرب حياتها الزوجية تكتشف انها «مش نادية لطفى» .. ومحمود ياسين غير قادر على ترك تحية كاريوكا صاحبة الفضل عليه .. ولكنه يقرر فجأة وفى مشهد كوميدى أن «يتكل على الله» ويتركها ويتزوج نبيلة عبيد على سلم بيتها .. وسيناريو لا يجد شيئاً يحكيه فى الواقع فينسج مشاهد عديدة من الخيال والاهام لو حذفناها من الفيلم لما أصبح هناك فيلم اصلا بالضبط كما لو حذفنا نادية لطفى وتحية كاريوكا ونصف ممثلى الفيلم بالضبط لما حدث شيء .. وسمير غانم ويونس شلبي محشوران بالعافية. لاضحاكنا بالنفخ فى النفير والوقوع على الارض .. وكمية لا بأس بها من المايوهات لاحداث اثاره لا تحدث ... ومحاولات مستميتة من المصور الجيد رمسيس مزروق لصنع شيء بعدساته ومرشحاته ولكنه يبذل جهده لأنه لاشيء يصوره بكل هذا .. والمنتجة نبيلة عبيد تمثل جيدا ولابد من تحيتها لانها سيدة جادة وفعلت أقصى ما تستطيع لتنتج شيئاً جيداً فاستعانت باحسان عبد القنوس وصلاح ابو سيف .. فما الذى نطالبها به أكثر من ذلك ؟ ..

لقد خذلها المخرج الكبير «الواقعى» و«الملتزم» كما خذلنا وخذل نفسه .. بلا أى سبب أو مناسبة .. فلا هو صغير يبحث عن فرصة .. ولا هو تاجر يبحث عن فلوس .. ولا هو عاطل يبحث عن عمل .. ولا هو أى أحد وانما صلاح ابو سيف .. فى هذا الحديث الذى نشرته معه منذ سنتين لم يكن «بحر العسل» هذا - الذى هو بحر أى شئ آخر غير العسل كما قال الجمهور العادى جدا الخارج من الفيلم - قد عرض بعد .. وسألت المخرج الكبير بالحرف الواحد - هل اخرجت هذا الفيلم نتيجة لضغوط معينة ؟

وأجاب بالحرف الواحد : لا .. لم تكن هناك ايه ضغوط .. فان موقفى الاقتصادى لا يضطرنى لشيء .. (نشرة نادى السينما بتاريخ ٢٩ أكتوبر ١٩٧٥) فلماذا اذن تسقط فى بحر الـ «...» وتسقطنا معك ؟ ..

٥٠ سنة سينما مصرية (٣)

البحث فى الدفاتر القديمة
أكثر المخرجين إنتاجاً فى تاريخ السينما المصرية

نيازى مصطفى ١٢٠ فيلماً فى ٤٠ سنة ولم يفقد الأمل!

اعترف باننى لم أكن أعجب كثيراً بأفلام نيازى مصطفى .. ولكنى كنت معجباً دائماً بقدرته المدهشة على العمل .. فى طفولتنا عشنا على أساطيره الجميلة الغريبة «رابحة» التى تحب بدرلاما الفارس المثلث الذى يخطفها من خيام القبيلة ويضرب كل منافسيه لينهب بها الصحراء على حصانه .. و«طاقية الاخفاء» التى يعثر عليها الكحلوى وبشارة واكيم وتحية كاريوكا فتخفى كل من يضعها على رأسه وتمنحهم الثروة والقدرة على الذهاب الى أى مكان دون ان يمنعهم احد .. وعنتر الذى يقهر اعداءه بالسيف من أجل عبلة .. ونجيب الريحانى الذى لا يكف عن مشاكسة شرفنتح فى «سلامة فى خير» والموظف الصغير الشريف الذى يفصح للصوص فى «سى عمر» ..

ليست أفلام نيازى مصطفى فقط هى المليئة بالحركة أو ما يسمونه «بالاكتشن» .. وانما نيازى مصطفى نفسه ..

سنة وستون عاماً - من مواليد ١٩١١ - وهو يذهب ويجيء ويدرس ولا يكف عن العمل .. من «سلامة فى خير» أول أفلامه عام ٣٧ والى «أونكل زينو حبيبى» آخرها عام ٧٧ وهذا الرجل يحيا للسينما وبالسينما ولا يبدو أن له حبا آخر أو حياة أخرى .. هو نفسه لا يذكر عدد أفلامه بالضبط .. لأن احدا فى مصر لا يعرف شيئاً عن أى شئ فى السينما المصرية «على وجه الدقة» ..

ولكنه يقدرها بمائة وعشرين فيلماً خلال ٤٠ سنة من العمل المتواصل .. عمر

كامل ربما أكبر من عمر ناقد قد يجلس على مكتبة ببساطة ويلغى نيازى مصطفى من السينما المصرية فى سطورين .. أنا نفسى احسست بالندم وبالتضاؤل وأنا أجلس الى نيازى مصطفى هذا الاسبوع ليحكى لى خمسين سنة فى ساعات .. ولاكتشف اننى يمكن ان اتكلم كثيرا وبسهولة متناهية ولكن بون أن أصنع واحدا على ألف مما صنعه رجل يقترب من السبعين .قويا مديد القامة لم تسقط شعرة من رأسه .. أكثر منى شبابا .. وأهم من ذلك لم يفقد القدرة على الامل ..

«كنت كئى طفل فى سنى مغرما بالسينما جدا .. أنا من مواليد أسيوط وكانت «سينما مقار» عندنا تعرض أفلاما أجنبية.. أيامها كان الاطفال ممنوعين من دخول السينما .. كنت أدخل مع سيدات العائلة .. حفلة الساعة الثالثة يوم الخميس المخصصة للسيدات .. تعلقت جدا بهذا الاختراع الجديد .. ولكنى لسبب ما لم أتوقف عند مجرد الرغبة فى المشاهدة .. وانما أردت أن أعرف أيضا كيف يصنعون هذه «الصور المتحركة» .. فكان لابد أن أقرأ .. ذهبت ببساطة الى صاحب مكتبة عندنا فى أسيوط وقلت له : أريد أن أتعلم السينما .. كان الرجل مستتيرا بحيث لم يسخر منى .. قال لى انه ليس هناك شيء بالعربية عن السينما .. كانت هناك فقط مجلة «المسرح» لعبد المجيد حلمى ولكن ولا مجلة واحدة مصرية عن السينما.. اشترك لى الرجل بصفة خاصة فى مجلة امريكية اسمها «يكتشر جور» كانت تنشر أخبار النجوم وقصص الافلام جعلتنى أتابع هذه الاخبار باستمرار .. واضطرتنى فى نفس الوقت لأن أقوى نفسى فى اللغة الانجليزية وأستعين بالقواميس فكسبت أيضا حب اللغات..»

كان هذا فى سنوات ٢٣ و ٢٤ و ٢٥ ونيازى مصطفى فى الثانية عشرة ينتقل من الابتدائى الى الثانوى ويحصل على ترتيب الثانى فى امتحان «البكالوريا» سنة ١٩٢٧ لانه ينال الدرجات النهائية فى اللغات .. كانت أمامه الفرصة ليتحقق بحكم تفوقه هذا «بمدارس الاوقاف الملكية الخاصة» وبالمجان .. ولكنه كان قد قرر أن يمنح حياته نهائيا للسينما ..

«كنت أخرج من الافلام لا سجل ملاحظاتى عليها وتقبيمى الخاص لها فى كشاكيل خاصة مازلت أحفظ بها حتى الان .. وكنت أملك نوعا من قوة الملاحظة أو «الفراسة» يبدو أنى ورثتها عن أبى الذى ينحدر من أصل سودانى وأمى التركية .. هذا المزيج الغريب بين الشمال والجنوب جعلنى أملك هذه الرغبة المبكرة فى تحليل

الاشياء .. وتحول هذا الى اصرارى على أن أتعلم السينما.. ولكن كان من المستحيل أن أقنع أبى بهذه المسألة.. لم تكن مصر قد بلغت الثلاثينات بعد وكانت السينما بالنسبة لها مجرد ملهاة ولا تصلح وسيلة للعمل وتكسب العيش .. واستطعت بطريقة ما أن أقنع أبى بأن أسافر لأدرس الهندسة الكهربائية فى ألمانيا .. »

قبل أن يذهب نيازى مصطفى الى ألمانيا كان يجب من السينما الصامته الافلام الكوميديية .. وكان نجومه المفضلون حينذاك بستر كيتون وشارلى شابلن وفانى أرباكل وهارى لانجدون وديك تيرين .. وفى أفلام «الكابوى» كان نجومه توم ميكس وهوت جيسون وكيم مينارد .. وهو يذكر هذه الاسماء كلها بدقة شديدة .. كما يذكر أيضاً أن الحرامى كان مكسيكيا دائما لا أعرف لماذا .. ولابد أن يكون له شارب .. اما البطل فهو حليق النقع نظيف دائما لا تقع قبعته أبدا مهما حدث .. أما الممثلات وقتها فكان ليليان جيش ومايبل نورماند ومارى بيكفورد .. ولكن ما بهر نيازى مصطفى بشكل خاص فيلم «لص بغداد» الذى مثله بوجلاس فيريانكس الكبير وكان مليئا بالحلل السينمائية التى صمم على أن يعرف سرها ..

«من السينما المصرية لا أذكر شيئا سوى فيلم لعزيزة أمير لا أعرف اذا كان هو فيلم «ليلي»(*) أم لا ولكنها كانت تغرق فيه .. ولكنه فيلم لم يؤثر فى اطلاقا لانه كان بدائيا جدا بالنسبة لما كنت أراه .. وكنت اتصور أنني أستطيع أن أصنع أفضل منه!..»

فى ادارة البعثات سألونى عما سأدرس وعندما قلت لهم السينما اندهشوا جدا.. فقد كنت أول طالب مصرى يدرس السينما بطريقة أكاديمية .. قبلها كان محمد كريم رحمه الله قد سافر الى ألمانيا أيضا ولكنه لم يدرس فى معهد .. وانما التحق باستديو ليراقب ويتعلم وهى وسيلة جيدة أيضا لتعلم السينما بالنسبة لاي شاب ذكى وموهوب .. وأوضح مثال حالى لها الاستاذ سعيد مرزوق .. فهو مخرج جيد رغم انه لم يدرس السينما ..

فى ألمانيا التحقت بمعهد السينما الوحيد هناك وكان اسمه «المعهد العالى للفنون المرئية» فى مدينة ميونيخ .. سافرت فى أغسطس ١٩٢٧ وقضيت أربع سنوات فى

(*) لا يمكن أن يكون المقصود هو فيلم «ليلي» لقد سافر نيازى مصطفى من مصر فى أغسطس ١٩٢٧ ، وتم العرض الأول لفيلم «ليلي» كما هو معروف فى نوفمبر ١٩٢٧ (أحمد الحضرى)

الدراسة النظرية والعلمية .. درسنا كل شيء عمليا وبشكل مكثف .. الاخراج والتصوير والطبع والتحميض والمونتاج .. لان شركات السينما هناك كانت تقدم كل المعدات والشرايط للطلبة مجانا ..

ترتيبه المحافظة في الصعيد منحه الحصانه ضد أى مغريات فى المانيا .. كان طالبا مجتهدا جدا منكما فقط على الدراسة .. تعلم الالمانية بسهولة وسرعة قراءة وكتابة .. فى امتحان التخرج من المعهد كان ترتيب الطالب المصرى نيازى مصطفى الاول على المعهد كله ويتقدير فوق الممتاز «سويبيور» .. كان المدرس الالمانى يحسن طلبته على المذاكرة قاتلا لهم فى صلف : مش عيب واحد «افريقى» يبقى احسن منكم ؟! .. بعد التخرج ولانه كان أول الدفعة التحق باستديو «أيملكا» فى بارفاريا وبدأ العمل من أول السلم كعامل «كلاكيت» .. بعد التدريب العملى فى فيلم روائى كامل ذهب الى برلين والتحق بشركة «أوفا» حيث كان فريتز لانج يخرج «متروبوليس» وحيث كانت مارلين ديتريش تمثل «الملك الأزرق» .. عندما سمع أن طلعت حرب ينوى انشاء ستوديو مصر على أساس علمى حديث عاد نيازى مصطفى الى مصر عام ١٩٣٤ ليعمل فى بلده ..

«قابلت طلعت باشا وكان رجلا ظريفا ومشجعاً للشباب خاصة المتعلم منه .. فعرض على أن أعين فى معمل التحميض والطبع البدائى الذى انشأه حينذاك ليسجل رحلاته فى افلام .. وعينت فعلا فى الشركة وكان أول أفلامى فىلما تسجيليا طويلا عن شركات بنك مصر .. اثناء عملى فى هذا الفيلم تعرفت على عدد من الشباب الانكلياء من هواة السينما فصحبتهم فى جولاتى فى شركات بنك مصر ليساعدونى ويتعلموا السينما فى نفس الوقت .. وثناء الذكاء المصرى الغريب أن يلتقطوا أسرار العمل بسرعة ويصبحوا بعد ذلك فنانين موهوبين .. ومنهم مثلا كمال سليم وحسن داهش المصور وصلاح أبو سيف ..

فجأة وبلا أى مناسبة .. تنهد نيازى مصطفى برقة حقيقية وقطع حبل ذكرياته ليقول :

- أنت، ماتعرفش حاجة يا أستاذ سامى .. انت راجل طيب.. عاوز السينما المصرية تبقى أحسن ما يمكن وعازي الفيلم المصرى يبقى على قدم المساواة مع الفيلم الاجنبى .. وناسى أن امكانياتنا منحلة .. وان الثقافة مفيش .. انت راجل مثالى .. وعيف لكن بتابع كتاباتك الحقيقة وسعيد بيها أوى أوى .. طبعا أنت عاوز

الكمال .. لكن الكمال مش ممكن .. لسه مفيش المخرج المهم العبقري اللى ينقل السينما المصرية من بدائيتها أو سطحياتها الى المستوى العالمى .. ده عايز واحد زى كوروساوا واحد زى برجمن .. يتخلق .. ما اتخلقش لسه .
كان يقول كلماته بحرارة صادقة وطيبة مهذبة .. ولكن هذه النقطة المفاجئة باغتتنى..

فسألت : هل معنى هذا أن السينما المصرية لا تستطيع أن تخلق مخرجاً كهذا ؟

- لا .. ده بييجى ربانى كده ..

● بالنسبة لسألة كوروساوا هذه .. لماذا لم يظهر عندنا كوروساوا «مخرج عبقري أصبح رمزاً للسينما اليابانية» .. هل لأن ظروف السينما المصرية نفسها لا تسمح بذلك ؟

- لا .. مش السينما .. الثقافة العامة بتاع البلد .. الحضارة ..

● ولكننا اذكيا .. كما قلت أنت نفسك ؟

- بس الذكاء .. لكن مافيش ثقافة .. المهم ده موضوع آخر ممكن أكلّمك فيه لو حببت .. ليه مانقدرش نعمل فيلم عالمى أقدر أقول لك السبب الحقيقى ..

ولكن فجأة عاد الى ذكرياته عن لقائه فى المحلة بصلاح أبو سيف الذى كان شاباً نشيطاً مغرماً بالفن كون فرقة مسرحية من عمال وموظفى شركة الغزل .. وطبع لها اعلانات سمى نفسه فيها «سلادينو ابو سيفافو» .. ونيازى مصطفى الذى يكشف عن هذا السر الظريف لأول مرة يقول انه سأل صلاح أبو سيف لماذا سمى نفسه كذلك .. فقال «انه نوع من انواع الدعاية .. بس عشان يفهموا أن أنا بفهم ..»

فى هذا الفيلم التسجيلى الدعائى لشركات بنك مصر كان نيازى مصطفى يعمل بمعدات سينما بدائية وكانت المسألة على حد تعبيره «بالدراع» .. ولكن أول موسيقى تصويرية ألّفت لفيلم مصرى كانت لهذا الفيلم وكتبها خميصا محمد حسن الشجاعى .. افتتح فى هذه الاثناء ستوديو مصر سنة ٢٥ وكان المفروض أن يخرج أحمد بدرخان أول افلام الاستوديو «وداد» لأم كلثوم .. ولكن خلافاً أدى الى أسناد الاخراج لمستشار الاستوديو الالمانى فريتز كرامب وقام نيازى مصطفى بمونتاج الفيلم .. قبلها كان يقوم ايضاً بمونتاج كل أعداد «جريدة مصر الناطقة» الاسبوعية التى بدأ ستوديو مصر أول أعماله باصدارها .. أول من عمل فى المونتاج مع نيازى كان أخوه جلال مصطفى وصلاح أبو سيف ثم كمال الشيخ بعد ذلك فى فيلم

«رابعة» عام ٤١ .. بعد المونتاج تحول نيازي مصطفى الى أول فيلم يخرج به .. «أسكتش» غنائى قصير بعنوان «سوق الملاح» لبدیعة مصابنى وقرقتها «الفيلم ده لو تشوفه تقول معمول النهاردة ..» ورقصت فيه أيضا تحية كاريوكا !

«بعد هذا الاسكتش الغنائى أخرجت افلاما دعائية مثل «الشيخ شريب الشاى» .. كتبت له السيناريو وقمت بالإخراج والمونتاج .. كان ظريفا جدا مبتكرا .. فى هذا الفيلم ادت الظروف الى تحايل تكتيكى غريب جريته لأول مرة .. لم يتيسر طبع بعض اللقطات الخارجية لكى أقوم لها بتركيب الحوار .. فأحضرت الممثلين الى الاستوديو وسجلت حوارهم بدون أن نرى الصورة .. وركبت الصوت على الصورة فجاء متطابقا جدا بحيث أثار الدهشة .. والسبب أننى أعرف المونتاج جيدا وعندى حلول لكل مشكلة فنية ويكل سهولة يعنى .. وقد تكررت هذه المشكلة بعد ذلك سنة ٦٢ فى فيلم اخرجته فى لبنان اسمه «البخوة العاشقة» .. لظروف ما لم تستطع بطلته سميرة توفيق الحضور الى القاهرة لعمل لدوبلاج .. فأحضرتها مع ممثلى الفيلم وسجلنا كل حوار الفيلم الطويل «١١ فصلا» بدون أن يروا الصورة أيضا .. وطلع الفيلم ١٠٠ ٪ سنكرون «الصوت مطابق للصورة» ..

● هنا أبديت دهشتى الكاملة بالطبع وسألته : كيف ؟

- أه .. لانى مميز جدا كما قلت ك فى المونتاج .. سجلت الحوار ثلاث مرات .. كل مرة بسرعة مختلفة .. ثم بدأت أوازن واختار ما يصلح للصورة .. كانت مهمة شاقة جدا ولكنها نجحت والحمد لله .. ويشهد على ذلك منتج الفيلم الكخيا الذى رفض التجربة فى البداية ثم شكرنى !

بعد ان انتهيت من مونتاج «وداد» و «الحل الأخير» و «لأشيين» لفريتز كرامب .. قال لى احمد سالم مدير ستوديو مصر : انت بقى تخرج فيلم لنجيب الريحاني .. الذى هو «سلامة فى خير» .. وكان هذا عام ١٩٣٧ .. كان الريحاني قبلها قد ظهر فى افلام «ياقوت افندى» و «كشكش بك» وهى أشياء سانجة جدا وليست لها علاقة بالسينما .. واشتركت مع الريحاني فى كتابة السيناريو .. كان هو رجلا مسرحيا عظيما ولكن كان هذا أول فيلم روائى طويل أخرجه .. وكنت أحس يومها بشخصيتى القوية جدا المعتمدة على العلم .. باعتبارى الدارس الوحيد للسينما فى ذلك الحين أنا والمرحوم بدرخان .. ولذلك استطعت أن أشارك اشتراكا فعليا مع الريحاني فى كتابة السيناريو .. بينما كان بديع خيرى يكتب الحوار .. وكانا ينزعجان جدا لو حذف

لهما جملة أو كلمة .. فقد كانت قوة أعمالها تكمن فى الحوار .. لكنى استطعت أن «أفحص» الحوار وأن أرتبه وأطوعه للغة الصورة .. وكان الفيلم مأخوذاً بالطبع عن مسرحية لهما هى «لو كنت ملكاً» فيما أظن .. ولكنى أشهد بأن الريحانى كان رجلاً لطيفاً متفتح الذهن .. يقبل الملاحظات ويناقشها بجدية واهتمام وإن ظل مصراً على الأهمية الشديدة للحوار .. وكانت هذه هى معركتى الأولى فى عملى كمخرج .. ولكنى استطعت أن أقنعه وأن أبتكر بعض التصرفات السينمائية فى «سلامة فى خير» مثل مشهد الدراجات الذى كان من تفكيرى تماماً .. واستطعت أن أنتهى من تصوير الفيلم ومونتاجه فى زمن قياسى .. بدأنا فى أغسطس ١٩٣٧ وعرض فى نوفمبر فى سينما رويال .. وحقق نجاحاً كبيراً جداً .. استمر عرضه ثلاثة أسابيع وكان هذا نجاحاً ساحقاً أيامها إذ كانت أهم الأفلام الأمريكية تعرض أسبوعاً واحداً .. كان عدد السكان قليلاً .. وجمهور السينما أقل .. و«النخبة» فقط هم الذين يذهبون الى دور عرض الدرجة الأولى .. عمل معى كمساعدين فى هذا الفيلم صلاح أبو سيف وإبراهيم عمارة ومحمد عبد الجواد وعبد الفتاح جسن وهى مجموعة الشباب التى التحقت حينذاك باستديو مصر ..

وهكذا أخرج نيازى مصطفى أول فيلم من ١٢٠ فيلماً أخرجها على مدى أربعين عاماً .. وهو أكبر إنتاج لمخرج واحد فى تاريخ السينما المصرية .. وهو المخرج الذى تحول الى «ظاهرة» من ظواهر السينما المصرية .. مازالت هناك بقية لعطائه .. ومازالت هناك بقية لحديثه الممتع الطويل فى العدد القادم !

نيازى مصطفى.. ٤٠ سنة من الأفلام والذكريات

عمر هذا المخرج بالضبط من عمر السينما المصرية .. فى نفس عام ١٩٢٧ الذى عرض فيه أول فيلم مصرى .. «ليلى» منذ خمسين سنة .. سافر نيازى مصطفى الى ألمانيا ليدرس السينما .. كان عمره عند ذاك ١٦ سنة .. عندما سمع أن طلعت حرب ينوى انشاء أول ستوديو مصرى بالمعنى العلمى عاد ليعمل فى سينما بلاده .. بدأ المونتاج قبل أن يخرج أول افلامه الروائية عام ١٩٣٧ .. «سلامة فى خير» لنجيب الريحانى .. أربعون سنة مرت منذ أن اخرج هذا الرجل فيلمه الاول و ١٢٠ فيلما من بعده .. اكبر عدد من الافلام لمخرج واحد فى تاريخ السينما المصرية .. وأكبر قدر من الذكريات نتابع معه بقيتها .. فهى ليست جزءا من تاريخ رجل .. بقدر ما هى جزء من تاريخ سينما! ..

«الدكتور» كان الفيلم الثانى لنيازى مصطفى .. أخرجه سنة ٣٨ عن مسرحية لسليمان نجيب اعد لها السيناريو كمال سليم الذى لم يعد ذلك بعام واحد حين أخرج «العزيمة» .. واستطاع كمال سليم برؤيته السينمائية القوية جدا ويموهيته الكبيرة أن يحل كل مشاكل سيناريو «الدكتور» الذى كان أبطاله سليمان نجيب وأمينة رزق ودوات ابيض ومختار عثمان وسلوى علام التى تزوجت أحمد بدرخان والممثل «الصغير» حينذاك .. انور وجدى !

«فى فيلمى الثالث «سى عمر» عام ٣٩ عدت الى العمل مع نجيب الريحانى .. ولكن لكى اكتشف تبديلا كبيرا فى شخصيته بعد نجاحه فى «سلامة فى خير» .. واختلفنا كثيرا ونحن نعمل فى هذا الفيلم .. حاول هو أنه يفرض آراءه الشخصية عن السينما .. وعاد الى الحوار الطويل .. ثم احتج على ابرازى وتركيزى على

شخصية «ساطر» التي لعبها فى الفيلم عبد الفتاح القصرى بحيث غطت على شخصية الريحاني نفسه .. كما أحتج أيضا على أن صلته - أى صلته الريحاني شخصيا - تظهر فى الفيلم .. وأن ملبسه لا تعجبه وهكذا .. أوقفنا العمل فى الفيلم أربعة شهور لكي نعيد كتابه السيناريو بحيث يعجبه .. كان الجزء الاول من الفيلم الملىء بالحركة من ابتكارى تماما .. الى أن يصل الريحاني أو «سى عمر» الى القصر ليقابل أهله الاثرياء .. وهنا أصر الريحاني على أن يكتب هذا الجزء بنفسه .. فغضبت واختلفنا وبدأ يشهر بى فى الصحافة باعتبارى من «العيال بتوع السينما» وما الى ذلك .. !

ولم يحسم الخلاف الا تبخل أحمد سالم وحسنى نجيب مدير ستوديو مصر اللذين اقعاننى بتجاوز الازمة وانهاء الفيلم الذى نجح تماما رغم أنك لابد أن تلاحظ أن نصفه الاول كان مختلفا تماما عن نصفه الثانى وكانهما فيلمان وليسا فيلما واحدا.

ولكن البعض قد لا يلاحظ أن حسن الامام ظهر فى «سى عمر» ممثلا .. كان هو ناظر العزبة الذى يحصى أجولة الارز .. كما ظهر كمال الشيخ أيضا فى دور صغير آخر اذ كان يعمل معنا فى مونتاج الفيلم .. وكنت أعطى الشبان من حولى هذه الابوار الصغيرة من باب «التفاريح» .. ولكن حسن الامام كان قد بدأ معى قبل ذلك عامل كلاكيت فى فيلم «الدكتور» .. والواقع أننى توسمت فى هذا الشاب أشياء كثيرة طيبة .. لأنه كان ولدا مخلصا أوى .. متقانيا فى العمل بدرجة خرافية ويحب السينما الى أقصى حد .. لدرجة أننا كنا نسهر فى بيت الاستاذ أحمد كامل مرسى لنكتب السيناريوهات فكان حسن الامام يتطوع لكتابتها على الالة الكاتبة ..

● بمناسبة «سى عمر» وما قمه من نقد اجتماعى مبكر .. موظفو العزبة والصوص وما الى ذلك .. ألم يسبب لك هذا أى مشاكل ؟

- لا .. فالواقع أن كل أفلام تلك الفترة كانت هادفة .. بمعنى أن لها هدفا تربويا أو أخلاقيا .. فهى تحت جميعا على الخير والفضائل .. أحيانا كان يصنعها مخرج لا يفهم فيقدمها بشكل فج ومباشر .. وأحيانا يقدمها مخرج فاهم فيترك المشاهد ليستشف بنفسه ما تريد أن تقول ..

● استدعى ستوديو مصر مستشارا فرنسيا اسمه «مسيو فيثيو» لم يعجبه أبدا نوع الافلام التى يقدمها شباب الاستديو وبدأ يحثهم على صنع أشياء افضل ..

تحمس نيازى مصطفى واختار «نصا تربويا فيه مجال كبير للحركة» وأخرجه فى فيلم باسم «مصنع الزوجات» :

«وكان هذا الفيلم نقطة تحول خطيرة فى حياتى .. فلو كان قدر له ان يلقى من التقدير ما يستحقه فعلا .. لكنت حياتى قد تغيرت تماما .. كان الفيلم يدعو الى تحرر الفتاة المصرية وضرورة تعليمها .. كانت القصة لشخص اسمه فهميم حبشى كتبت له السيناريو بنفسى ولكن الرقابة رفضته .. «كيف تشجع الفتاة المصرية على الخروج عن التقاليد وتعلم الرقص التوقيعى ..؟» ولكى اتحايل على هذا الاعتراض طرحت افكارى كماهى ولكن من وجهة نظر رجل يحلم بهذا كله وعندما يستيقظ من حلمه يقول انه لن يصنع هذا !!

ولكن هذا التنازل أمام الرقابة افقد الفيلم كثيرا من قيمته .. كنت قد وضعت الفيلم فى قالب أوبريت غنائى من تمثيل كوكا ومحمود نو الفقار وأنور وجدى وأم أحمد أو احسان الجزايرلى وفؤاد فهميم وبولت ابيض .. وظهرت فيه ايضا مجموعة من الفتيات الجديديات حينذاك مثل لىلى فوزى وزوزو نبيل .. وأدخلت فى هذا الفيلم مجموعة من الابتكارات حتى فى أسلوب تقديم الاغانى .. ألغيت استخدام «التخت» التقليدى واستعنت بعبد الحليم نورية ليضع الحانه ويوزعها على النوتة .. ورغم كل هذا سقط الفيلم من الناحية الجماهيرية .. ثار عليه الناس واعتبروه ضد الاخلاق .. كنت أدعو فى الفيلم فقط الى تعليم المرأة وعدم بقائها فى البيت وضرورة دراستها لعلم الاجتماع لتستطيع مخاطبة زوجها مثلا .. ولبعض الحركات التوقيعية لتحفظ برشاقة جسمها .. وقدمت كل هذا فى شكل غنائى راقص .. مثلا تدخل البنات الفصل فى إيقاع راقص ويسمعن الدرس بشكل غنائى وهكذا .. ولأن هذا كله كان عام ٤٢ فقد كان قبل أوانه بكثير .. وكان فيلما تقديميا بالمعنى الكامل .. فآثار كل هذه الضجة ضده .. ولكنه أثار فى نفس الوقت تأييد الطبقة المثقفة .. ووصلتى ١٥٠ رسالة من طالبات الجامعة المصرية والجامعة الامريكية تؤيد هذه الافكار .. ولكن الفيلم فشل وأصابنى بخيبة أمل فظيعة .. وبدأت أفيق .. اله ؟ .. يعنى أى فكر جديد أو أى حاجة تقدمية ماتتفعش فى البلد دى .. طيب ايه اللى ينفع فيها ؟ .. اكتشفت ان فيه واحد اسمه بدر لاما .. بيععمل افلام ضرب وبيركب حصان وبينجح جدا .. شاهدتها فوجدتها سائجة جدا وتكنيكها ضحل جدا .. ومع ذلك كان الناس يقبلون عليها بشكل خرافى .. لاحظتها فكرت أعمل فيلم «اكشن» ..

وكانت هذه بداية تحول نيازى مصطفى بالفعل .. قرر يومها أن يتحول عن «الفكر» الى «الحركة» .. كانت جلساته تجمعه بنخبة من مفكرى تلك الفترة : محمود بك تيمور .. الدكتور بشر فارس .. الفنان صلاح طاهر .. وغيرهم .. شكوا لهم الفنان الشاب أزمته .. قال له تيمور ان لديه فكرة جيدة له .. روى له قصة «ناعسة» .. فتاة بدوية تحب شابا من أبناء الحضر لكى تواجههما بعد ذلك عقبات لا حصر لها .. أخذ نيازى مصطفى «القصة» وذهب الى أحمد بك سعيد مدير ستوديو مصر وكان قريبا لتيمور فرحب جدا بأن «يكتب تيمور بك للسينما» .. وتحولت «ناعسة» إلى «رابحة» فى أحد أشهر الافلام وأكثرها نجاحا فى تاريخ السينما المصرية .. بعد الدرس القاسى الذى تلقاه نيازى مصطفى فى «مدرسة الزوجات» تأكد أن هذا الجمهور يحب الضرب وركوب الخيل وقصص أى كلام وقرر أن يختار طريقه .. !

«كان من حسن حظى أن بيرم التونسي موجود فى القاهرة فى تلك الفترة .. فكلفته بكتابة حوار «رابحة» باللهجة البدوية .. وبدأت أخذ الفيلم .. وبعد يومين بالضبط من بدء التصوير اذا ببدر لاما يصاب بأزمة قلبية وتضخم وقضى ثلاثة اشهر كاملة فى المستشفى وحدثت مشكلة خطيرة بالطبع فى الاستوديو .. ولكنى قلت لم ببساطة : لا .. ماتخافوش .. انا حكمل الفيلم من غير بدر لاما .. ازاي .. ومش ازاي ؟ صورت الفيلم مستعينا ببديل لبدر لاما «دويلير» بعد ان أجريت تعديلا سريعا على السيناريو فجعلت البطل يظهر مثلما طول الوقت .. وهذا البديل مازال حيا الى الآن وهو الحاج على الجابرى .. ثم عندما شفى بدر لاما جعلت البطل يخلع اللثام وصورته وهو ينطق جملتين لينتهى الفيلم ..

● ما هو حجم ظهور بدر لاما اذن فى فيلم «رابحة»؟

- مشاهد الحوار فقط .. أما كل مشاهد الجرى والمعارك والقفز على الاسطح .. فقد مثلها على الجابرى ! .. الغريب أن أحد لم يلحظ هذه الخدمة .. ونجح الفيلم نجاحا منقطع النظير فى مصر والبلاد العربية حتى أنه فتح أسواقا جديدة للفيلم المصرى .. وجن الناس بهذا النوع من الافلام .. رغم اننى أخرجت «رابحة» كنوع من «العند» للجمهور .. قلت لنفسى هذا جمهور ساذج يحب «الضرب» .. اعمل له فيلم ضرب لكن بتكنيك متقدم .. ويهر الناس «برابحة» ونجح نجاحا ساحقاً .. فقلت

: الله .. طيب ما دام بتعجبهم الحاجات دى .. اعمل بقى الحاجات دى !
بعد هذا أخرج نيازى مصطفى أفلاما يعترف هو نفسه بانها لم تكن ذات قيمة
حتى انه لا يذكرها .. «أيامها كانت الحرب وكل يوم بيتعمل فيلم والسوق رايجة..»
سألته مندهشا :

● **كيف يكون سوق السينما المصرية رائجا فى ظل الحرب الثانية بكل
أزماتها؟**

– كانت افلام زمان تتكلف مبالغ بسيطة نظرا لتفاهة الاجور ورخص المعيشة فى
مصر .. وعندما اندلعت الحرب ظهرت طبقة جديدة من عمال المعسكرات الانجليزية
والتجار وغيرهم .. وكان الحلفاء ينفقون اموالا طائلة فتوفرت النقود بوفرة فى ايدي
هذه الطبقة .. أضف الى ذلك أنه لم يكن متاحا استيراد الافلام الاجنبية لدور
العرض فى سوريا ولبنان .. فجاءوا لشراء الافلام المصرية .. وفتحت بذلك أسواق
جديدة للفيلم المصرى .. كان الفيلم أيامها يتكلف ١٥ ألف جنيه ويدر ٢٠ ألف جنيه
.. وكان الجنيه أيامها يساوى ١٠ أو ١٥ جنيه اليوم .. كثرت الفلوس والتجار دخلوا
.. كل واحد عايز يكسب .

● **ولم كان الجمهور نفسه يقبل على الافلام أثناء الحرب ؟**

– جدا .. فلم يكن لديه شىء آخر يصنعه .. وكان يملك النقود ويريد أن ينبسط ..
ولم يكن أحد يخشى الغارات أو الظلام .. فضلا عن أن الحالة فى القاهرة لم تكن
خطيرة فى الواقع ..

قبل نهاية الحرب .. وفى سنة ٤٤ بالتحديد كان نيازى مصطفى قد اكتشف
طريقه الجديد فى افلام الحركة والمطارادات بعد «رابحة» .. وعندما أخرج «**عنتر
وعبله**» كانت الاسطورة المعروفة و «الواقعية» ادعى لان تحقق للفيلم نجاحا أكبر ..
أشترته كل البلاد العربية .. استمر عرضه فى العراق سنتين .. قام سراج منير بدور
«عنتر» فصدقه الناس .. وكانت مبارزات السيف متقنة جدا لان نيازى مصطفى
استعان بفريق مصر القومى فى «الشيش» .. ومن حسن الحظ أن رئيس الفريق كان
فى طول وحجم سراج منير فلعبد بلا منه كل مشاهد المبارزة باتقان شديد .. وبهر
الناس مرة أخرى ..

● **قلت لنيازى مصطفى : الفيلم الاخر الذى يمثل علامة فى حياتك السينمائية ..
وظاهرة فى السينما المصرية كلها .. كان «طاقية الاخفاء» .. لماذا نجح الفيلم كل**

هذا النجاح الخرافي ؟

- آه .. ذكرتني بهذا الفيلم الذى اخرجته سنة ٤٣ قبل «عنتر وعيلة» .. لا أدري بالضبط كيف خطرت لى فكرة هذه «الطاقية» التى يختفى من يلبسها عن العيون فتسهل حركته فى كل مكان .. أعطيتها لعباس كامل فكتب معالجة سريعة لها .. وعرضتها على عزيزة امير فأعجبتها .. كانت تملك خيالا خصبا فأضافت افكارا جيدة وكتبت أنا السيناريو وانتجته هى .. ولكنها كانت ترى أن «طاقية الاخفاء» هذا هو فيلم خفيف أو «لعب عيال» وأننا نستطيع أن ننفذه على هامش فيلم آخر درامى تمثله هى بعنوان «ابنتى» اخرجته أنا ايضا والمفروض أنه هو الذى سينجح .. وبدأت بتصوير «طاقية الاخفاء» بنجوم الصف الثانى : محمد الكحلوى وتحية كارويكا وبشارة واكيم وأميرة أمير والممثل الجديد وقتها محمود إسماعيل وبميزانية لم تتعد ٨٥٠٠ جنيه .. لكى تكون المفاجأة من أن يحقق ٢٥٠ ألف جنيه !.

فى هذا الفيلم صور نيازى مصطفى بنفسه كل الحيل السينمائية التى يقوم عليها «طاقية الاخفاء».. الظهور المفاجئ والاختفاء المفاجئ والاشياء التى تتحرك بمفردها وما الى ذلك .. كان قد حصل ايضا على شهادة فى التصوير وصور بالفعل اجزاء كثيرة من افلامه .. وفى هذا الفيلم استعان لتحقيق الحيل السينمائية بمهندس الديكور حبيب خورى .. ومقابل هذا النجاح الخرافى «لطاقية الاخفاء» فشل فيلم عزيزة أمير نفسه .. «ابنتى» .. واغراها النجاح بانتاج فيلم آخر هو «عودة طاقية الاخفاء» .. ولكن نيازى اختلف معها على الاجر فاستندت اخراجه الى مساعده محمد عبد الجواد .. وسقط الفيلم سقوفا ذريعا لانه كان تكرارا للفيلم الاول !.

يقول نيازى مصطفى انه أخرج بعد ذلك عددا هائلا من الافلام من كل الانواع .. ولكن أبرزها كانت مجموعة افلامه مع فريد شوقى : «حميدو» .. «فتوات الحسينية» .. «رصيف نمره ٥» .. «ابو حميد» .. «عنتر بن شداد» بالالوان هذه المرة .. وفى «من اين لك هذا» لحمد فوزى طور أسلوبه فى الحيل السينمائية مستخدما امكانيات المعامل الفرنسية .. بعد ذلك يذكر نيازى مصطفى بشكل خاص ان الفيلم الدينى هو «رابعة العودية» والفيلم الاستعراضى هو «صغيرة على الحب» .

● سالت نيازى مصطفى : من بين ١٢٠ فيلما اخرجتها فى ٣٠ سنة .. ما الذى

تعتز به ؟

- «مصنع الزوجات» الذى أعتقد انه لو عرض الان لنجح نجاحا كبيرا ..

و«رابحة» .. و«رابعة العذوية» ..

● وأسوأ أفلامك ؟

- والله كثير اوى .. فيلم مثلاً اسمه «حبيبتى سوسو» انتجه احدهم لطربة لبنانية مجهولة جداً لدرجة انى لا اذكر اسمها .. وفيلم أخرجه للكحلوى اسمه «الصبر جميل» ..

● ولماذا وافقت على اخراج هذه الافلام فى حينها ؟

- نتيجة لظروف تصادف كل انسان فى حياته .. يضطر معها لصنع أشياء لا يرضى عنها .. الكحلوى مثلاً كان صديقى جداً وأردت أن اجامله بفيلم .. وجبرائيل تلحمى مثلاً كنت اعمل معه باستمرار فطلب منى أن أخرج له «حبيبتى سوسو» هذا كمجاملة ايضاً .

● وحالياً .. هل يمكن ان تخرج فيلماً تحت ضغط معينة .. أم انك تخرج فقط الفيلم الذى تحب أن تخرجه ؟

- لا أستطيع أن أزعم اننى مثالى فى عملى .. ولكنى أصبحت أختار وأدقق فى الاختيار .. فليست هناك ضرورة لعمل أشياء تستنفد الوقت والجهد وبلا نتيجة ..

● لقد اخرجت أول أفلام هانى شاكر «عندما يغنى الحب» .. ما هو رأيك فى سر لفز فشل هذا المطرب الشاب فى السينما رغم امتلاكه لكل مقومات النجاح ؟

- لقد نجح معى أنا من حيث إيرادات الفيلم لانى لم أعتمد عليه كثيراً كممثل .. بل وضعت حوله عدداً من الممثلين وكان هو احد العناصر .. لانه لم يكن قد نضج بعد كممثل أو حتى كمطرب .. الذين أخرجوا له بعدى حملوه فوق طاقته فيما يبدو .. ولعله ينجح الان فى السينما بعد ان تبلورت مواهبه اكثر .. لان السوق يخلو فعلاً من صوت غنائى يصلح للسينما .

● باعتبارك مخرجاً عاصر السينما المصرية أكثر من ٤٠ سنة .. ما تقييمك لها الآن ؟

- من حيث المضمون أصبحت أفضل .. أصبح المخرجون والمنتجون يبحثون الان عن الموضوع القوى .. ولكن من حيث الشكل لم تعد السينما المصرية سينما .. بل مسرحاً مصوراً .. والسبب هو التكاليف الفاحشة للانتاج .. لقد أصبح المنتج يهرب من الاستديوهات الى أى بيت او حديقة يمكن أن يسجل بها اكبر قدر من الحوار وعلى حساب «الحركة» وحل مشكلات الفيلم سينمائياً .. وهنا أصبحت السينما

«فيديو» ولكن مع مزيد من المونتاج ..

وما هي أكثر أفلامنا «سينمائية» الآن ؟

- طبعاً أفلام «أستاذنا» يوسف شاهين في مقدمتها.

● هل تعتبره «أستاذنا» مع أنك بدأت قبله بزمان كبير ؟

- طبعاً .. ده أستاذ الكل ده .. انك لو سألتني من في مصر يمكن أن يخرج

فيلماً عالمياً لقلت لك ان يوسف شاهين هو الوحيد الذي يمكن أن يخرج فيلماً عالمياً

.. لانه يملك كل مؤهلات المخرج العالمى ..

● ومن الشباب ؟

- محمد راضى .. وسعيد مرزوق الذى يحل المشاهد بالصورة بشكل جميل جداً

.. والى حد ما أشرف فهمى أيضاً لو وجد المنتج «المبجح» الذى يساعده فى عمله .

● هناك يحيى العلمى الذى يقدم افلام حركة يمكن ان تكون امتداداً لك ؟.

- والله مش عارف يعنى .. يحيى العلمى صانع ماهر فعلاً ولكن بلا ابتكار .. انه

يقدم الموجود ولكن بلا طابع مميز لعمله .

● انت شخصياً لم تقتصر على افلام الحركة بل قدمت كل انواع السينما ..

المفروض ان كل مخرج يفضل نوعية خاصة من الافلام ويجيدها أكثر .. ؟

- أنا ضد ما يسمونه التخصص .. ما يهمنى فى الأساس هو الموضوع الجيد ..

سواء أكان فيلم حركة أم كوميدياً أم استعراضياً .. الموضوع الجيد المتكامل الذى

يحمل فكرة هو الذى يفرض نفسه .. مادام المخرج يملك التكنيك الذى يطوعه لكل

هذه الانواع ..

● ولكن حتى من زاوية التكنيك هذه .. ليس هناك ما تجيد صنعه أفضل من

غيره؟

- من هذه الزاوية أفضل افلام الكوميدي المعتمدة على الخيال او الحركة .. لأن

عندى روح دعابة من الاصل .. وأجيد تحقيق أى مشاهد صعبة .. والافلام الكوميدي

تقوم أساساً على المبالغة فى التكنيك وفى الحيل السينمائية بحيث تحقق للمشاهد

نوع التسلية المطلوب .

● أه .. الخلاف كله هو حول تحديد مفهوم التسلية هذه ..

- أصل شوف بقى .. التسلية لابد أن تكون خالصة .. «بيور» للفؤاد وللعين و ..

● حتى بمعنى ان تكون خالية من أى فكرة ؟ لقد كان «سى عمر» مثلاً - وهو

فيلمك أيضا - «تسلية خالصة» .. ولكنه كان يقول شيئا ؟

- كان يقول شيئا اخلاقيا نعم .. ولكنهم خرجوا الان من مسألة الاخلاقيات هذه الى ما وراء الطبيعة وما وراء الفكر ومشكلات الانسان والعصر .. هذا نوع من الافلام .. هناك افلام دعائية وافلام ثقافية وافلام تعليمية .. لكن ليس ضروريا ان يحمل الفيلم ما فوق طاقته .. والا فلتقرأه فى كتاب أو تشاهده فى مسرحية .. لان من طبيعة المسرح تشغيل الذهن وليس الامتاع .. أما الفيلم فأتت تذهب الى صالة مغلقة لتعمل «ريلاكس» تسترخى - اذا كان الكرسي مريح .. ويتنسى نفسك فى عالم قد يكون واقعا فترى فيه نفسك .. أو عالما يخرجك من واقعك .

● ولكن هناك افلاما مثل «طار فوق عش المجانين» مثلا أقبل عليه الناس جدا كفيلم كوميدى رغم عمقه ؟

- فيه كثير .. ولكن أين النص الجيد ؟ .. هل يمكن أن تجد نصوصا أدبية لخمسين أو ستين فيلما مصريا كل سنة ؟

● ولماذا لا تكون هناك نصوص مكتوبة خصيصا للسينما ؟

- فإين .. مين يكتب .. ؟ الكتاب أصبحوا يتقاضون أجورا مرتفعة جدا .. ثلاثة آلاف واربعة .. ومع ذلك فمن يكتب ؟ لقد استنفدنا كل الاعمال الادبية لكتابنا .

● ولكن يقال عنك بالذات انك لا تلجأ أبدا للاعمال الادبية ..

- للأسف نعم .. وهناك سبب .. فى البداية كنت أستطيع أن «أعمل من الحبة قبة» .. لاني كنت قادرا على أن امتع بقوة التكنيك .. وكانت هذه غلطة كبرى .. لاني لو كنت اعتمدت على الاعمال الادبية لكنت أشهر مما أنا ولكن تقييمنى لدى النقاد أفضل .. ولكنى كنت اتصور أن تكنيكى الخاص قادر على التسلية .. لاني أومن كما قلت «بالتسلية الخالصة» .. رغم أنى لم ألجأ أبدا فى افلامى للعري أو الابتذال بحيث لا تستطيع الرقابة ان تخذف منها لقطة واحدة وتكون صالحة للعرض للجميع .. ولكنى أحس الان بضرورة الاعتماد على نصوص أدبية .

● وما الذى ادى بك الى هذا التحول ؟

- الجو العام الآن وتطور المتفرج جعله لا يقبل الاشياء السهلة .. اصبح يذهب الى الفيلم لكى يتعلم منه شيئا .. والافلام الناجحة فى الفترة الاخيرة مأخوذة كلها من أعمال أدبية ..

● ولهذا ستخرج فيلما عن قصة لنجيب محفوظ .. ما هى ؟

- هذا سر لا يعرفه الا الاستاذ نجيب محفوظ وأنا .. ولن أبوح به لكى افاجىء به الناس .. ولو عثرت على أى أعمال أخرى صالحة سأخرجها بشرط أن تخلو من الجنس .. فأتا ضد افلام الجنس طول عمرى .. ولن امشى أبدا مع الموجة .
● و«اونكل زينو حبيبي» آخر افلامك .. هل انت راض عنه ؟
- رأيي أنه فيلم «أوريجينال» جدا .. الجمهور يتجاوب معه ويضحك كثيرا .. ولم يكن هناك مخرج غيرى يجرؤ على اسناد بطولته لممثل جديد هو محمد صبحى ولا على أسلوب تنفيذه ..

● والآن .. بعد هذا العمر الطويل .. ما الذى يشغلك ؟
- العثور على منتج متفهم وموضوع جيد يمنحني حرية الخلق والابتكار .
● واذا عثرت على هذا كله .. ما الذى تريد أن تعبر عنه ولم تعبر عنه من قبل ؟
- الآن هناك مشكلات جديدة فعلا .. مثل مشكلات الشباب .. الشباب الآن فى أزمة شديدة جدا من كل ناحية .. المعيشة .. المستقبل .. الفكر .. الانتماء .. كل هذه مسائل لابد من علاجها فى سلسلة من الافلام .. ولذلك كلفت بالفعل الاستاذ سمير عبد العظيم بأعداد موضوع عن مشكلات الشباب !
أخفيت دهشتي وأنا أنهى هذا الحوار الذى استمر لساعات مع المخرج الذى عاش أكبر مساحة زمنية مع السينما المصرية وقدم انتاجا لا حصر له .. انه مازال اذن يملك النوايا الطيبة .. ولكن ! ..

«صانع النجوم» فكرة جيدة.. ولكن!

أن تكون السينما المصرية رديئة فهذا ليس اكتشافاً.. وأبسط متفرج يذهب إلى أفلامنا يعرف هذه الحقيقة العلنية البسيطة ويخرج من هذه الأفلام ليشتتها ثم يعود إليها من جديد لأنه لا يجد البديل.. ومشكلة السينما المصرية لن يحلها حتى أن نكشف أسرارها.. فنقول أن الموضوعات مكررة وزائفة ولا علاقة لها بحياة الناس الحقيقية وأنها تدور فقط حول قصص الراقصات والعوالم و«زوية أوبة» و«الغانية والندل» وأن المشهد الواحد يتكرر في كل الأفلام ولكن بملابس وأسماء مختلفة.. فكل الناس يعرفون هذه الحكاية وكل النقاد يكتبونها كل يوم وكل أسبوع بلا ملل وبلا أى تغيير.. وكل الناس تعرف أن الذى أفسد السينما هو مجموعة من التجار والأدعياء ونظام النجوم والمنتج المستغل والمخرج «الأرزقى» والنجمة الفاتنة والموزع تاجر البطاطين والمتفرج الساذج الذى يدمن هذا كله ويوافق عليه.

ولكن لو كنت سينمائياً شاباً أرفض هذا كله وأريد أن أفصح وأرد عليه فإننى أقدم البديل.. أى ببساطة أصنع фильماً جيداً يمكن أن يقبل عليه الجمهور ويرفض هذه الأفلام.. وأكون ساذجاً جداً وأضيع وقتى ومالى لو صنعت фильماً لمجرد أن أفصح فيه حقائق يعرفها كل الناس ولا يملكون لها حلاً ولا بديلاً..

ويستطيع النقاد والسينمائيون الجادون أن يشتموا الأفلام الرديئة من هنا ليوم القيامة - فلن يعبأ بهم تجار السينما وغوانيتها ولن يضيعوا بقيقة واحدة دون أن يصنعوا أفلاماً جديدة وملايين جديدة.. والظاهرة الغريبة لدى جمهور السينما فى مصر أنه يزداد إقبالاً على الأفلام كلما ازداد منسوب رذائتها وحجم الهجوم عليها.. والحل الوحيد البسيط فى تصورى هو أن يتقدم بعض الناس بتقديم نماذج جديدة بديلة من الأفلام وأن يغيروا أولاً ويشكلوا أو يأخذوا أشكال الإنتاج والتوزيع السائدة

والتي لا يمكن أن تقدم سوى هذا النوع من السينما المرفوضة..
وهنا كانت الفرصة متاحة أمام سينمائيين شابين هما المخرج محمد راضى
وكاتب السيناريو مجيد طوبيا اللذين كونا شركة إنتاج تحمل اسم «رايا» وهو اسم
مشارك بين اسميهما كما نرى.. أى أنهما وصلا بالفعل إلى أسلوب إنتاج جديد
ومستقل كان كفيلاً بأن يحقق لهما الفرصة الكاملة ليصنعا ما يريدان بحرية كاملة
تعفيهما من كل الأعذار.. خاصة وقد اعتمدا أيضاً على «نظام النجوم» الذى
يفضحانه فى فيلمهما.. فكان معهما اسمان من أنجح الأسماء الآن فى السينما
التجارية هما محمود ياسين وسهير رمزى.. مع مجموعة كبيرة من أنجح الأسماء
الكوميدية: أحمد زكى وسعيد صالح ويونس شلبى.. بالإضافة إلى رقصة شرقية
أيضاً من الراقصة هياتم!

ما الذى يتقص هذا الفيلم إذن؟

لقد كان أى عاقل يتوقع خيراً كثيراً من فيلم يحمل اسمى شابين جادين مثل
محمد راضى أحد أكثر مخرجينا الشبان موهبة.. ومجيد طوبيا أحد أكثر أدبائنا
الشبان موهبة أيضاً فى مجال القصة والرواية.. والذى تحمل محاولاته السينمائية
الثلاث ككاتب سيناريو رغبة حقيقية فى صنع شىء جاد ونظيف ومختلف عن كل ما
تقدمه قوالب السينما المصرية المكررة..

وفكرة فيلم «صانع النجوم» نفسها لو سلمنا أصلاً بجذواها ولو تجاوزنا عن
تكرارها فى كثير من الأفلام.. كان يمكن أن تكون فكرة جيدة.. ولاشك أن صانعى
الفيلم يملكان كثيراً من النوايا الطيبة.. ولكن الطريق إلى الجحيم كما نعلم مفروش
بالنوايا الطيبة.. وهو قول لا يصح فى شىء كما يصح فى الأفلام.. فكل نوايا العالم
الطيبة لا تكفى لصنع فيلم جيد.. لأن السينما موهبة خاصة وقدرة على الصياغة
بشكل خاص ويقواعد خاصة تختلف عن قواعد القصة والرواية والمقال الخطابى..
ولغتها الخاصة هى الصورة والتدفق والسلاسة والترابط والإيقاع.. وبالنسبة لفيلم
أراد أن يكون كوميدياً ساخراً أيضاً رغم أفكاره «العميقة» فلا بد من عنصر خفة
الدم على الأقل.. وهى مسائل تتنافى مع شحنة الملل والرتابة وتقل الدم الشديد الذى
ساد مناطق كثيرة من هذا الفيلم.. رغم حشر نجوم الكوميديا الهائل الذى تم جمعه
لمجرد الجذب الجماهيرى دون أن تكون هناك كوميدى يقدمونها أصلاً.. وكان مجرد
ظهور سعيد صالح ويونس شلبى يكفى لإضحاك الناس.. فكنا نحس أن المسكينين

يفتعلان أى شىء وكل شىء لإضحاك الناس ولتبرير ظهورهما أصلاً ويؤلفان تأليفاً فورياً يائساً لم ينجح رغم ذلك فى إضحاك أحد..

ولم تكن المشكلة بالطبع مشكلة سعيد صالح ويونس شلبى.. ولا مشكلة أن يضحكنا الفيلم أو يصيبنا بهذا القدر الهائل من النكد و«الغم الأزلئ» الذى أصابنا به.. فالأهم من ذلك كان أن تصلنا الرسالة الأساسية التى يحملها الفيلم.. وهى كشف العلاقات المتفسخة والزائفة التى تحكم سوق و«غابة» السينما المصرية.. وهنا ومن البداية نكتشف أن فيلماً ينتقد غياب «المنطق» من السينما المصرية.. يخلو هو نفسه من أى منطق، فالمفروض أننا أمام فرقة مسرحية من الهواة فى أحد المصانع.. ولكن السيناريو يضع من يده هذه الفرصة الذهبية لتتعرف على هذا الجو الجديد تماماً على السينما المصرية.. فلا نرى هذا المصنع أبداً إلا من خلال بعض الجدران والصجرات ومسرح صغير يمكن أن يوجد فى أى مكان.. ولكن المصنع نفسه مكان هلامى بلا ملامح ولا بشر ولا عمال ولا نعرف حتى ما الذى «يصنعه» هذا المصنع لولا أن نسمع البطلة تقول أنها جاءت لتشتري منه سيارة فلا تفهم إذا كان مصنعاً أم معرض سيارات.. كما لا تفهم ما إذا كان الممثلون الهواة عمالاً أم موظفين أم ماذا بالتحديد.. فحرام أن يعمل أحد فى السينما المصرية وأن تتحدد مهنته بالضبط.. أنت تسمع فقط عن المهنة فى جملة حوار.. هذا مهندس وهذا طبيب وهذا بلطجى لأن الجميع يكونون عادة لاشياء أخرى..

والاشياء الأخرى التى يريد هذا الفيلم أن يتفرغ لها هى أن تقع سهير رمزى كالعادة فى حب محمود ياسين وكما يحدث فى كل الأفلام التى يسخر منها هذا الفيلم.. ولكن المضحك أن تكون ظروف قصة الحب هذه المرة أشد سخفاً وغرابة.. تصور نجمة مشهورة تذهب لشراء طائرة من مصنع.. فيقنعها ممثلو المصنع الهواة بأن تتفضل وتشوف البروفة.. فتتفضل.. وفجأة تشترك أيضاً فى تمثيل «مجنون ليلي» لأمير الشعراء.. ولجرد أن تنظر فى عيني «البيه» ممثل الفرقة وينظر فى عينيها.. وفجأة تقع فى حبه.. وفجأة تكتشف أنه ممثل هائل.. وفجأة تقرر أن تصنع منه نجماً.. وفجأة تحضر الرشيدى المنتج صانع النجوم «ليصنعه».. وفجأة يوافق صانع النجوم على أن يصنعه رغم عدم اقتناعه به.. وفجأة يصبح العامل نجماً مشهوراً.. وفجأة - للمرة الثامنة - يتزوج النجمة المشهورة.. وكل هذا فى «ثلاث شوط».. وعلى وبنه!

وهكذا بمنطق سحرى أشد عجباً من أى فيلم آخر.. أو بلا منطق على الإطلاق.. يقيم الفيلم بناءه الأساسى على هذه السلسلة المتلاحقة من الأوهام.. ليفقد أشد المشاهدين سذاجة اقتناعه بأى كلام يمكن أن يقوله الفيلم عن الأفلام الرديئة.. لأنه يحس على الفور أنهم ضحكوا عليه وجروه بمجموعة من الأكاذيب إلى أشد هذه الأفلام رداءة.. بل أن فضيلة الأفلام الرديئة هى أنها لا تدعى شيئاً ولا تضحك على أحد وعندما تقول أنها ستتحدث عن قصة العالمة «زوية أوية» فإنها لا تصنع أكثر من أن تحدثه بالفعل عن «زوية أوية» ولا تقول أى «كلام كبير» آخر!

ويصبح مكرراً بالطبع ومموجاً كل ما «يكتشفه» النجم الجديد بعد ذلك من مساوئ تجارة السينما.. لأن مثل هذه الشخصية الانتهازية التى تتنكر لماضيها ووضعها الاجتماعى وحتى علاقتها العاطفية السابقة فى ثانية واحدة من أجل الزواج من نجمة مشهورة وبلا أى مبرر مقنع.. يكون من طبيعة تركيبها المتسلق النفعى أن تقبل كل الأوضاع التى تواجهها بعد ذلك بل وأن تتلامم معها من أجل مكاسب حياتها الجديدة المرفهة.. ولذلك يكون من المستحيل أن تشعر فجأة بالاشمئزاز والرفض والتمرد على أوضاع أصبحت هى نفسها جزءاً منها.. وهنا الخطأ الدرامى العاشر أو العشرين.. إذا كانت هناك أى دراما على الإطلاق فى فيلم كهذا..

ولكن الفيلم يريد أن يصل إلى نهاية تراجية رسمها مسبقاً وأصبح من المحتم أن يصل إليها رغم أنف أى دراما وأى تركيب نفسى وأى منطق.. وهنا تكون الكارثة الحقيقية.. وهى أشد الكوارث إضحاكاً فى تاريخ السينما المصرية.

تصوروا ممثلاً المفروض أن يصور مشهداً فى طريق زراعى.. يذهب وحده بسيارته إلى هذا الطريق الزراعى وبلا أى سبب مفهوم سوى مجرد الرغبة فى إظهار الريف والفلاحين و«طين الأرض» ولجرد الإشارة إلى «الواقع المصرى» الذى تجاهله الفيلم فى بدايته عندما تجاهل المصنع.. إنه يتدارك غلطته فى النهاية حين يجعل البطل يلمح فلاحاً حسناً هى نفس خطيبته السابقة.. رمزاً بالطبع لبراءة الماضى الضائعة.. وفجأة يصدم حماراً بسيارته.. ويموت الحمار.. ويكي صاحبه.. فيهرب النجم المشهور خوفاً.. وهنا يمكن أن تغلق عينيك لتسمع هذا المشهد الإذاعى.. بعض الناس يتحدثون عن رجل سقط فى التربة بسيارته.. أحدهم يطلب من أحدهم النزول للبحث عن الجثة فى السيارة.. يقول الرجل: العربية أهى يا بيه ونزلت نورت فيها ما لقيتش حاجة! وبإغلاق عينك لن تخسر شيئاً على الطريق..

فالكاميرا ثابتة على الرجال يتحدثون على الطريق الزراعى.. وليست هناك أى ترعة ولا سيارة!

و«الواقع» الريفى.. الأصيل.. النقى.. هو بالطبع على الشريف الفلاح الذى يدعو محمود ياسين النجم الهارب من الحمار للبقاء فى عشته بضعة أيام بالجلباب الريفى الأصيل العظيم.. فيبقى ويسترد صحته.. بينما صانع النجوم - شخصية بشعة يلعبها سيد راضى بباروكه راسبوتين! - يقيم دعايته على موت النجم.. لنصل إلى مشهد النهاية الساذج الركيك: النجم يعود إلى الحياة فينكره جمهور أفلامه لأن صانع النجوم الذى منحه الحياة حكم بموته!

مظلوم الممثل الشاب أحمد زكى لضياع جهده الجيد فى هذا الفيلم.. ومظلوم محمود ياسين نفسه الذى يظهر فى أسوأ حالاته «شكلاً» وموضوعاً.. ومظلومة حتى منى جبر التى كونت مع أحمد زكى ثنائياً هو أفضل ما فى الفيلم.. ومظلومة كل الناس التى شاهدته ليضحك عليها بأنه يسخر من السينما المصرية فى محاولة ذكية لاستغلال كل أساليبها الرديئة .. ولكنها محاولة لم تكن ذكية بما يكفى.. لأنها لم تحقق فلوساً بما يكفى!

«السقامات»

فيلم عظيم «لأبو سيف» الذى نعرفه

أخطر ما يتعرض له الناقد هو أن ينهر انبهاراً شخصياً بفيلم ما.. لأن هذا لابد أن ينعكس على تناوله للفيلم فيكتب قصيدة مدح بدلاً من أن يقدم تحليلاً فنياً موضوعياً محايداً بمقاييس مجردة لا علاقة لها بمشاعره الشخصية كما يجب أن يكون النقد..

واعترف من البداية بأننى مبهور بهذا الفيلم.. «السقامات» إلى حد جعلنى مهموماً.. بل و«مصدوما» طوال يومين بعد مشاهدته وعجزت عن الكتابة عنه إلى أن أهدأ قليلاً وأعثر على شيء اكتبه غير مجرد الكلمات العاطفية الكبيرة.. ومع ذلك فلست أظن أننى سأنجح..

إن «السقامات» من الأفلام القليلة العظيمة التى يتهيب الناقد كثيراً من الاقتراب منها.. لأنها توحد بين الناقد والمشاهد العادى - أو الإنسان - فى داخله.. فتختلط مشاعر هذا بذاك ويتحول النقد إلى نوع من الانطباع الشخصى هو أخطر ما يمكن أن يتعرض له فيلم.. لأن عناصره الفنية التى يجب أن تكون المقياس الوحيد لتقييمه.. تخضع حينذاك لعواطف الناقد الشخصية.. سواء بالقبول المطلق أو بالرفض المطلق..

ومع ذلك فإن العناصر الفنية وحدها لفيلم «السقامات» وبمنتهى الموضوعية والتجرد - هى التى تجعله فى تقديرى الشخصى ليس فقط أفضل أفلام صلاح أبو سيف على الإطلاق.. بل وأفضل فيلم مصرى فى السنوات العشر الأخيرة إن لم يكن فى مساحة أكبر من هذا بكثير فى عمر السينما المصرية..

وبعيداً عن هذه الأحكام المطلقة التى أسوقها بلا تردد وبعد معرفة لا بأس بها بمستوى السينما المصرية.. فإن من الضرورى أن نحاول التدليل عليها من خلال



السقامات - إخراج صلاح أبو سيف - ١٩٧٧

الفيلم نفسه بدلاً من الاكتفاء بتقديم قصيدة مدح لا تثبت شيئاً..

● القصة: هذه الرواية المبكرة ليوسف السباعي هي أفضل رواياته على الإطلاق وأكثرها عمقاً.. ومن بين كل إنتاجه الغزير لا يعلق شيء في ذاكرة قارئه بقدر ما تعلق «السقامات».. وهي عمل شديد الصدق والحرارة.. تحمل ببساطتها وسخريتها المريرة فلسفة عميقة في مواجهة الموت والعجز الكامل عن حل لغزه إلا بتحديه وإلقائه خلف ظهورنا مادام قادماً لا محالة.. وتقوم فلسفة الرواية البالغة البساطة على أن شبح الموت المرعب ليس سوى خصم غادر يكمن لنا خلف الجدران.. وأنه لا يجرؤ على مواجهتنا فلابد أن نواجهه نحن ولا نجمد حياتنا في انتظاره.. وهذا هو الدرس الذي نتعلمه من شخصية شحاتة الذي أصبح الموت مهنته التي يأكل منها خبزه اليومي وهو يرتدى حلته السوداء ليوصل الموتى إلى مقرهم الأخير بكل «الأيهة» اللازمة بلا لزوم.. ومن هذا التعامل اليومي مع الموت أدرك شحاتة سر الحياة ومعناها.. وهو ببساطة أن نحياها «ونأخذ منها حقنا» إلى آخر نفس.. فشخصية شحاتة النهمة إلى كل لذات الحياة هي التجسيد الفطري المباشر لمواجهة الموت والسخرية منه وهزيمته بالطريقة الوحيدة.. وهي أن نحيا.. وشوشة السقا لا يدرك

هذا الدرس ويقبع خائفاً من الموت منذ أن انتزع منه زوجته.. وخوفه يجمده عن أى حركة وعن أى حياة.. ولكنه لا يكاد يفتح عينيه على فلسفته الجديدة فى مواجهة من خلال شحاتة.. حتى يهزمه الموت مرة أخرى بانتزاع شحاتة نفسه فى قمة عنفوانه.. وهنا ينتكس شوشة مرة أخرى إلى حد الاستسلام الكامل للموت.. بأن يرتدى هو نفسه الحلة السوداء ويمشى أمام الجنازات.. إنه يصبح جزءاً من طقوس الموت وقرايبه هو أيضاً..

«رحلة الأفندية السوداء» هنا رمز واضح للموت نفسه.. وتداولها من شحاتة إلى شوشة إلى ابنه سيد رمز لكأس الموت اللوارة التي لابد أن تمر علينا جميعاً.. ومن هنا تجيء أهمية موت السقا فى نهاية الرواية وارتداء ابنه للحلة السوداء ليمشى بها أمام جنازته..

● السيناريو: فى «حمام الملاطيلي» أول سيناريو للسيناريست الشاب محسن زايد لصلاح أبو سيف نفسه لم يقدم لا الكاتب ولا المخرج جديداً.. ولكن محسن زايد يقدم فى «السقا مات» أفضل سيناريو قدمته السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. ولو أن بصمات صلاح أبو سيف واضحة فى هذا السيناريو - حيث أن «السقا مات» من الأفلام التي لا يمكن الفصل فيها بين السيناريو والإخراج - إلا أن هذا لا ينفي قيمة العمل الكبير الذى قدمه محسن زايد كما لا ينفي أنه مكسب حقيقى للسينما.. استطاع أن يستخلص من الرواية أفضل ما يمكن تحويله إلى فيلم.. وبوعى دقيق بالفروق بين السينما والأدب.. ورغم صعوبة تحويل كثير مما فى «السقا مات» الرواية إلى صور سينمائية.. فقد قدم السيناريو نسيجاً حياً متلاحماً شديد التدفق والصدق لشريحة من حى مصرى شعبى فى قاهرة ١٩٢١.. ومن خلال عدد من الشخصيات والأحداث تبلغ حد الروعة.. لقد استطاع السيناريو أن يضع يده على فلسفة الرواية القائمة على مناقشة فكرة الموت وضرورة مواجهته بشجاعة وإلا ضاعت منا الحياة نفسها.. وكان ضرورياً مع موضوع كهذا أن يمتلئ بشحنة هائلة من الحزن سواء بالمشاهد الشجاعة التى تقدم الجنازات والصراخات الخائفة أو من خلال الإحساس الثقيل برهبة الموت الذى يسيطر على العمل كله.. ولكن الحزن الذى يجثم على صدورنا ونحن نشاهد هذا كله هو الحزن النبيل الذى يحققه فن عظيم.. وبلا ذرة ميلودرامية واحدة من هذا النوع الذى يحقق حزناً مفتعلاً رخيصاً فى معظم أفلامنا.. أو حزناً غاضباً على ضياع وقتنا وفلوسنا ونحن نشاهده.. إن

فيلمًا مصرياً لم يصبنى شخصياً بهذا الإحساس القاهر - الخائف والساخر معا - بالموت كما فعل هذا الفيلم.. وهذا الإحساس بالحرز واكتشاف لغز الموت الذي نتظاهر أحياناً بأننا قد نسيناه هو بالضبط الإحساس بالتطهر الذي يرتفع بك إلى مناقشة الأفكار الكبيرة المطلقة.. وهى مسألة نادرة جداً في السينما المصرية.. ولكن أفضل ما يحققه السيناريو هو أنه لم يفقد أبداً علاقته بالواقع اليومي والحياة المعاشة ليخلق فى تهاويم تخريفية مجردة كما يفعل بعض السينمائيين السذج وقليلى المهوبة عندما يتصورون أنهم يعالجون «أفكاراً كبيرة».. فنحن فى «السقا مات» نناقش هذه الأفكار الكبيرة من خلال شخصيات صغيرة جدا وعادية من قاع المجتمع .. شخصيات مقنعة ويمكن تصديقها لأنها مرتبطة بحياة حقيقية ولها ملامح.. ويجيد السيناريو رسم الشخصية الرئيسية.. شوشة السقا الذى ماتت زوجته فأخذ موقفاً عاجزاً هرويباً إزاء الموت.. وكانت حتى لحظات حزنه وتأمله الفلسفى مقنعة تماماً لأن الفيلم لم يحاول أن يضع على لسانه عبارات كبيرة لا يمكن أن تتناسب مع «تركيب» مثل هذه الشخصية.. وهو العيب الذى يأخذه البعض على شخصية ابنه الطفل سيد الذى يقول كلاماً أكبر من سنه.. خصوصاً ذلك المشهد الذى يناقش فيه فكرة الحرام والحلال بعد أن سرق حبة «الجوافة» من حديقة القصر الكبير.. وفى تقديرى الشخصى أنه من أجمل مشاهد الحوار فى الفيلم - والحوار كله شديد الذكاء والعمق والبساطة فى نفس الوقت فى الفيلم كله - ولست أرى أن الطفل حتى فى هذا المشهد قال كلاماً أكبر من أن يعيه طفل فى مثل تركيبه الاجتماعي الخاص.. إذا تذكرنا أنه طفل فى العاشرة شديد الذكاء قوى الملاحظة - وليست هذه مسألة غريبة بالنسبة لطفل مصرى فى مثل هذه الظروف - يطوف الشوارع والبيوت مع أبيه «السقا» ويشارك فى العمل واقتحام الحياة واكتساب الخبرات فى هذه السن المبكرة.. خصوصاً لو لاحظنا هذه العلاقة الخاصة بينه وبين أبيه الذى ركز كل حبه وعنايته فيه بحيث تحولت علاقتهما إلى نوع من الصداقة والمشاركة فى اقتسام الأعباء والخبرات.. ثم أن الطفل لم يقل كلاماً كبيراً إلى هذا الحد .. وإنما «فلسف» مسألة «الجوافة» كما يعيها المنطق العقلانى الخاص لطفل ذكى يرفض قبول المسلمات دون مناقشتها.. والمسألة بسيطة جداً بالنسبة له: فثمار الجوافة كثيرة جداً بحيث لا يمكن أن تأكلها عائلة واحدة.. وهو كان جائعاً فأخذ واحدة لا يمكن أن تضر كثيراً هذه العائلة الواحدة ساكنة القصر.. فكيف تصبح

هذه سرقة..؟ وكيف تصبح حراماً؟

إن هذا المشهد - على العكس - هو نموذج للصياغة الجيدة والمحسوبة بمقولة شديدة للحوار ولتركيب الشخصيات والأحداث.. وهنا تجيء على القمة شخصية شحاته أفندي الذى يحترف السير أمام الجنازات .. إنه رجل يعيش من الموت وبالموت.. أى أنه يكسب رزقه اليومي من التعامل اليومي مع الموت.. ولذلك فهو أكثر الأحياء إحساساً بالموت وكشفاً للغز الغامض.. وفلسفته العميقة التي لم يقرأها فى أى كتاب هو جوهر الحياة كلها.. وهى ببساطة أن هذه الحياة بكل صخبها هى «حالة مؤقتة».. وإن الموت على العكس هو الحقيقة الوحيدة الثابتة والدائمة.. فإذا كنا ندرکها جميعاً فلماذا نخشاها؟ ولماذا نسمح لها بأن تجمد حياتنا رعباً.. بدلاً من انتهاز كل دقيقة للاستمتاع بحياة سرعان ما نفقدها؟.. إن إغراق شحاته فى ملذات الحياة إذن ليس نابعاً من فساد أخلاقى.. وإنما هو تقدير شديد الاحترام والتعقل لحكمة الحياة والموت.. وهو الموقف الوحيد الصحيح - فى تقديرى - فى تناول الحياة والموت تتاولاً لا يجعل الإنسان مشلولاً فى مواجهة أحدهما على حساب الآخر حتى يعيش حياً ميتاً.. أو لا حياً ولا ميتاً.. وإذا كانت شخصية شحاته أفندي هى أفضل وأعمق شخصيات الفيلم والتي تتركز فيها فلسفته كلها.. فإن أفضل ما صنعه السيناريو هو أنه استطاع أن يقدم أفكاره الكبيرة بما يتفق أيضاً وتركيب الشخصية العقلية والاجتماعية والسلوكية بحيث لا يفرض عليها شيئاً من خارجها غير قابل للتصديق أو للإقناع..

وحول هذه الشخصيات الثلاث الرئيسية يدور عدد آخر قليل من الشخصيات الثانوية.. وعدد من المشاهد المواقف «التركيبات» تدور كلها حول فلسفة الفيلم الرئيسية.. ويبلغ كثير منها حد الروعة على المستوى السينمائى مثل مشهد الأطفال فى «الكتاب».. ومشهد اكتشاف شوشة لحقيقة مهنة شحاته التي يتشام منها.. ومشهد بحث شحاته عن المبلغ المطلوب لقضاء ليلة مع عزيزة نوفل.. ثم استعداده الهائلة لهذه الليلة والتي تنتهى بموته المفاجئ.. وهو من أعمق مشاهد السينما على الإطلاق وأكثرها سخرية.. ثم مشهد رواية شوشة لابنه سيد فى الحمام عن موت أمه.. مكملاً هذه الرواية وهو يحمله على كتفه بعد الحمام فى الطريق إلى البيت.. ثم هذا المشهد الرائع لشوشة وهو يرتدى البذلة السوداء لأول مرة ليسير فى الجنازات بدلاً من صديقه الميت.. وتذكره المفاجئ لموت زوجته وانخراطه فى البكاء

وما أعقب ذلك من ثورة على الموت وصراخ فى وجهه وتساؤل عبثى عن حكمته.. ثم هذا المشهد النادر لاكتشاف شوشة لحقيقة عمره عندما مسح جزءاً من المرأة المطموسة بالأبيض - وهو تقليد شعبى مصرى دلالة على الحزن - ليرى وجهه المجدد لأول مرة منذ سنوات بعد أن رفض والد الفتاة زكية تزويجها منه..

ولكى يبقى هناك تساؤل عن ضرورة أن تكون أم أمانة (أمينة رزق) عمياء.. وهى مسألة لا تحمل أية قيمة درامية.. بل تعطى للفيلم على العكس «شبهة ميلودرامية» لا قيمة لها وإن كان الإخراج قد استطاع أن يتجاوزها بعدم التركيز عليها..

ثم يبقى هناك اعتراض على ربع الساعة الأخير من الفيلم الذى يقترب فيه من نهايته.. وبالتحديد ابتداء من حفل عرس زكية وتلك المعركة المفتعة التى أثارها دنجل شيخ السقاين المعزول.. فلم يكن هناك مبرر درامى من ناحية لكى يفسد هذا الرجل ليلة العرس إنتقاماً من شوشة الذى حل محله فى إدارة «حنفية الحكومة» طالما أن العرس ليس عرس شوشة شخصياً.. ومن ناحية أخرى كان هذا المشهد خروجاً مفاجئاً على أسلوب الفيلم كله وجوه العام.. وفى تصورى أن المبرر الوحيد لهذا المشهد المفتعل هو أن صلاح أبو سيف لم يستطع مقاومة حنينه لجو الأفراح الشعبية و«الحناقات» التى يحب تقديمها.. ولكن حنينه هذا على حساب نهاية الفيلم.. وهى النهاية التى لا أدرى كيف سمحوا بتغييرها هذا التغير الخطير بحيث يعيش السقا بدلاً من أن يموت ولجرد أن ينتهى الفيلم نهاية «متفائلة».. ففضلاً عن سذاجة هذا التصور للتفاؤل والتشاؤم.. فلإن الأخطر من ذلك هو أن موت السقا فى الرواية الأصلية وارتداء ابنه الطفل للبذلة السوداء ليسير أمام جنازته فيه تأكيد على فكرة الرواية الأساسية.. وهى أن الموت «عجلة نورة» تلحق بالجميع.. ولكن الحياة تستمر رغم ذلك.. وبإبقاء الفيلم على حياة السقا يخرج خروجاً غير مبرر على هذه الفكرة من أجل تخفيف شحنة الحزن والقتامة التى لم يخففها رغم ذلك ولم يكن مطلوباً أن يخففها من أجل إرضاء الجمهور لأنها إحدى دعائم الفيلم الرئيسية..!

● الإخراج: منذ شهرين فقط قلت إن أفلام صلاح أبو سيف تتراوح «بين القاع والقامة».. وبالعكس.. وفى «السقا مات» يصل أبو سيف إلى قمته.. وهو لا يقدم هنا أفضل أفلامه على الإطلاق وأفضل مستوياته السينمائية.. وإنما يقدم فيلماً من أفضل ما قدمته السينما المصرية فى تاريخها كله.. بل وفيلماً على المستوى العالمى بكل المقاييس.. وأود أن أبدي دهشتى الشخصية من صلور الفيلم من صلاح أبو

سيف.. فقد كنت أتصور أنه فقد «أسلحته الشخصية» في السنوات الأخيرة وبخل في «مرحلة خمود».. وكنت أعتقد دائماً أن صلاح أبو سيف هو أفضل مخرجي السينما المصرية في تاريخها كله ولكنه أعطى أفضل - أو كل - ما عنده وانتهى الأمر.. ولكن ها هو «الرجل الكبير» يفاجئنا بأنه مازال قادراً على صنع الأفلام العظيمة وعلى أن يدهشنا.. ألم نكن على حق إذن حينما قسونا عليه في «بحر العسل» الذي لم يكن عسلاً علي الإطلاق بل كان شيئاً آخر.. وإلا يتحمل مخرجونا الكبار إذن مسئولية تاريخهم واسمهم ومواهبهم ودورهم بالنسبة لمجتمعهم؟..

وبعيداً عن هذه الأحكام المطلقة التي تبدو إنشائية.. اعترف بصعوبة التدليل عليها تدليلاً نقدياً فنياً بالمعنى العلمى .. إن أسخف شيء عند التعرض لفيلم ما هو التحدث عن «الإخراج».. فهي كلمة مدرسية لا تعنى شيئاً بقدر ما تعنى كل شيء.. لأن «إخراج» أى فيلم ببساطة هو الفيلم نفسه.. وبالنسبة لمثل فيلم «السقامات» بالذات لا يمكن الحديث عن الإخراج إلا بعرض الفيلم كله وتحليله على الموفيولا مثلاً.. وكل حديثي الطويل السابق عن «السيناريو» هو حديث عن «الإخراج» في الوقت نفسه.. ليس فقط لأن تأثير صلاح أبو سيف واضح في كل لقطة وفي كل عبارة حوار.. وإنما لأن أى مخرج في العالم مسئول عن كل همسة في فيلمه.. ومع ذلك فمن السهل جداً التدليل على المستوى التكنيكي الممتاز لصلاح أبو سيف في كل تفصيلة صغيرة في «السقامات».. إنه لا يعود هنا إلى عالمه القديم العظيم الذي نعرفه وإنما يتجاوزه بكثير.. في اختيار تكوينات الصورة.. في حركة الممثل وإدارته تمثلياً.. في توظيف حركة الكاميرا والديكور.. في الإيقاع والتدفق من لقطة إلى لقطة ومن مشهد إلى مشهد بحيث ينتزع من مونتاج رشيدة عبد السلام أفضل مستوياته.. في التصوير الذي يوظف فيه محمود سابو إضاءاته توظيفاً درامياً مقتصداً تماماً في استخدام الإضاءة بما يتناسب تماماً مع الجو الحزين «الكابى» المسيطر على روح العمل كله.. فى الديكور الجيد والمقنع تماماً لمختار عبد الجواد الذى عكس الجو الشعبى الفقير بلا أى بهرجة ولكن مع فقر واضح فى الإنتاج.. وهو اسم جديد يكسبه ديكور السينما المصرية ويستحق أن يلعب .. ومثل كل أفلام صلاح أبو سيف تظل الموسيقى هي أضعف العناصر لأنه مخرج لا يريد طوال ثلاثين سنة من الأفلام أن يخرج عن الإطار التقليدى لموسيقى أفلامه ربما من باب الكسل..

وللتدليل على عناصر قدرة الإخراج الرائعة فى هذا الفيلم.. يكفى أن نسترجع كل

المشاهد التي ذكرتها عند الحديث عن السيناريو.. فهي مشاهد كان يمكن أن تبقى مجرد كلام مكتوب على ورق بارد لو لم يمنحها صلاح أبو سيف تلك القدرة النادرة على أن تتجسد على الشاشة صوراً حية ومشاهد مشحونة بالحزن وبالسخرية معاً.. إن إحساسه بالواقع يسترد هنا كل حدته وصدقته وسخونته التي نعرفها.. وتنفيذه لمشهد «الكتاب» مثلاً لا يصدر إلا من مخرج عظيم.. ومشهد شوشة وشحاتة يدخان الحشيش على «قهوة الأفندية».. وكل مشاهد الجنازات والمقابر وتكوينات الطرابيش الحمراء في زرقة الموت الكابية.. ثم مشهد مونولوج عزت العلالي في مناقشة الموت وسط المقابر الذي يصل إلى القمة في كل عناصره السينمائية.. التمثيل والتصوير وشريط الصوت.. ولكن المشهدين اللذين يهيطان إلى المستوى «الطفولي» بالنسبة للفيلم كله هما مشهد تحريض تحية كاريوكا لعمالها على ضرب فريد شوقي الذي لم يدفع الحساب حينما حاول صلاح أبو سيف كعادته أحياناً أن يترجم الكلام إلى صورة «بالنقطيع» السريع إلى لقطات السكاكين التي تقطع اللحم ومثل هذه المسائل المضحكة.. ثم مشهد تخيل فريد شوقي لليلة الحمراء التي يمكن أن يقضيها مع عزيزة نوفل حين عبر الإخراج عن هذا الخيال تعبيراً شكلياً سانجاً بالرقص واللون الأحمر والكادر المائل»..

● التمثيل: صحيح أن صلاح أبو سيف من أكثر مخرجينا قدرة على إدارة الممثل.. ولكن كثيراً من قيمة عمله كان يمكن أن يضع لولا المستوى الرائع لمجموعة ممثليه جميعاً في هذا الفيلم.. وهو أفضل مستوى للتمثيل في أفلام هذا العام كله.. على القمة وينفس المستوى يقف فريد شوقي وعزت العلالي معاً.. مستوى أداء عالمي بكل المقاييس يدعو للتساؤل الضروري عن موقف السينما المصرية الغريب من ممثل موهوب مثل عزت العلالي.. وبينما يعيد صلاح أبو سيف اكتشاف حسن حسين في دوره الصغير المذهل.. فإنه لا يدهشنا حين يحقق مع أمينة رزق أفضل مستوى أداء نسائي في عام ٧٧.. ولكنه يدهشنا بهذا «الطفل المعجزة» بالفعل شريف صلاح الدين في دور سيد الذي كان روح الفيلم الحقيقية والذي لا يعيبه سوى ضياع نصف حوارها من أسماعنا.. كما يدهشنا حتى بمستوى الأداء المنع لأصغر الأبطال ومن وجوه جديدة نراها لأول مرة مثل بلقيس في دور زكية.. وحتى «صبري لباس» في دور شرف الدباح!!..

افلام عام : ۱۹۷۸

«الأقمر».. رؤية شابة لواقع عجوز

بعد خمسة مخرجين جدد قدموا أفلامهم الأولى فى عام ٧٧.. يبدأ العام الجديد بالفيلم الأول «الأقمر» لهشام أبو النصر.. المخرج الشاب والمدرس بمعهد السينما والعائد من أمريكا بعد عشر سنوات فى دراسة السينما..

وأستطيع أن أقول أنني عاصرت الظروف الصعبة لصنع هذا الفيلم ومن اللحظة الأولى.. بل والظروف الصعبة التي خاضها هشام أبو النصر نفسه منذ عودته من بعثته.. ومحاولاته المستميتة الدائبة للبحث عن مكان وعن طريق.. وكيف إنه واجه محنة حقيقية فى مرحلة مواجهة الواقع الحقيقى الذى ينتمى إليه والذي غاب عنه عشر سنوات.. وكانت محاولة التكيف والتأقلم صعبة إلى حد أنه فكر فى السفر مرة أخرى بعد بضعة أشهر.. وأستطيع أن أزعم أنني ساهمت إلى حد ما فى إقناعه بالبقاء وعدم التعجل.. وبعد مشاهدتى فيلمه الأول.. فلست نادماً على ذلك..

لم تكن المسألة أن مخرجاً جديداً دارساً يمكن أن يصنع المعجزات.. فإن يكن هذا الشاب أو ذاك قد درس السينما فى أمريكا لعشر سنوات لا تعنى شيئاً فى حد ذاتها.. فكثيرون هم الذين درسوا السينما فى أمريكا أو فى روسيا أو فى فرنسا ولم يصنعوا شيئاً.. وقد استطاع هشام أبو النصر أن يفرض نفسه على الوسط السينمائى بثقافته و«ديناميكيته» غير العادية.. ولم يكن هذا أيضاً يعنى شيئاً فى ذاته.. فإن تكون مثقفاً سينمائياً جيداً لا يعنى بالضرورة أن تكون مخرجاً جيداً أو أن تصنع فيلماً جيداً.. بل اعترف أنني خلال متابعتى عن قرب لكل مراحل فيلم «الأقمر» لم أكن مطمئناً تماماً للنتيجة.. ويمكن الآن فقط أن أقول إن النتيجة كانت أفضل مما نتوقع.. وإننا كسينما مخرجاً جيداً آخر ومن أول أفلامه.. بل إن «الأقمر» يتفوق على معظم الأفلام الأولى للمخرجين الجدد الذين شاهدنا أفلامهم فى الفترة الأخيرة.. وعلى أكثر من مستوى..

رحبنا ببعض المخرجين الجدد فى أفلامهم الأولى لأنهم أثبتوا قدراتهم الحرفية ومعرفتهم الكاملة لعملهم ورغبتهم فى التميز بأسلوب أو شكل مختلف عن الأشكال

التقليدية للسينما التجارية التي توقفت تماماً عن تجديد نفسها.. ومع تحفظنا الشديد على الموضوعات التي يختارونها لأفلامهم والتي لا تتميز عن الموضوعات التجارية المستهلكة إلا بالذكاء وجودة الصنعة.. ولكن هشام أبو النصر فى «الأقمر» يقدم أسلوباً فنياً متمكناً ومتميزاً.. ومع اختيار موضوع جيد فى نفس الوقت ومصرى تماماً وشديد الجرأة والواقعية..

قد تختلف الآراء فى مسألة الواقعية هذه.. ولكن من المؤكد أن «الأقمر» لا يتعامل مع الواقعية بمفهومها الشكلى أو (واقعية الحارة والديكور).. وإنما يقدم واقعية المنهج والرؤية لشريحة من الواقع المصرى الحقيقى يحلل شخصياتها وعلاقاتها والأسباب الإجتماعية الكامنة وراء سلوكها ومصائرهما.. وأستطيع أن أقول - حسب تقديرى الشخصى - أن «الأقمر» هو امتداد لواقعية صلاح أبو سيف فى أفلامه التى ينطبق عليها هذا المعنى انطباقاً حقيقياً.. ولكن مع حس شبابى متجدد وبياقع أكثر معاصرة ومباشرة.. والمباشرة هنا ليست بالمعنى الخطابى وإنما بمعنى المواجهة الجادة والصريحة للواقع..

ظروف إنتاج الفيلم نفسها بأموال مخرجه القليلة هى ظروف تحسب له.. لأنه فى خطوته الصعبة الأولى ومن أجل تحقيق نوع من الاستقلال الاقتصادى يتحمل كل مخاطر الإنتاج ومع موضوع ليس مضمون النجاح الجماهيرى لأنه لا يحقق للمشاهد أى نوع من أنواع الابتهاج بل يضعه بحدة ويقسوه أحياناً فى مواجهة واقعه.. ومع الاستعانة بكاتبى سيناريو جديدين تماماً يعملان لأول مرة هما أحمد عبد السلام وفايز غالى وبلا أى محاولة لاستغلال المغريات التجارية.. حتى أن الاسمين الكبيرين الوحيديين: نادية لطفى ونور الشريف لا يلعبان فى الواقع بطولة الفيلم بالمعنى الدارج بقدر ما تتوزع البطولة على نجوم الصف الثانى والثالث - وأحياناً العاشر.

النسيج الدرامى للفيلم ليس هو نفسه ذلك النسيج التقليدى القائم على «حنوتة» واضحة لها بداية ونهاية تشد الجمهور.. وإنما هو نسيج يقوم على عدة شخصيات فى واقع معين شديد الصدق والبساطة ثم تحليل علاقاتها البسيطة فى ظاهرها.. والضغوط الصعبة التى تتعرض لها.. ثم طموحاتها النبيلة المشروعة لتخطى هذه الظروف.. ثم عجزها النهائى عن الصمود وهزيمة محاولاتها الفردية الخاطئة لتحقيق أحلامها مما يؤدى بالضرورة إلى سقوطها واستسلامها..

قصة إسماعيل ولي الدين الكاتب الشاب الذي يمثل مذاقا خاصاً للرواية المصرية لعله أهم امتداد أدبي لنجيب محفوظ.. هي مثل كل قصصه الأخرى تحمل بذوراً جيدة لرؤية جديدة لشرائع خاصة - بقدر ما هي عامة - للواقع المصرى فى قطاعاته القاهرية الشعبية القديمة.. وتحاول أن تضع صراعات نماذجها الشابة أو الجديدة فى واقع مكانى قديم أو تاريخ.. ربما لمحاولة بلورة الصراع بين القيم الجديدة والقديمة وعلى أسس من التاريخ والدين والاقتصاد والجنس والثقافات المتنافرة فى نسيج واحد.. وبحيث تحاول كل نماذجها بوعى أو بلا وعى أن تتجاوز واقعها وتخطيها ولكن بأساليب هروب متخيلة هى نفسها إلى حد سلوك الطريق الخطأ غالباً.. وهى ملامح تتوفر أكثر ما تتوفر فى «الأقمر».. وينقصها مثلما ينقص كل أعمال إسماعيل ولي الدين الأخرى عنصر امتداد واتساع وعمق (البناء الدرامى) أو الروائى بالمعنى التقليدى الجاهز.. بمعنى أنها تحمل من (احتمالات الدراما) أكثر مما تحمل من (إمكانات الدراما).. مما يؤكد على قيمة العمل الذى قام به كتاب السيناريو الثلاثة.. والذين نجحوا أيضاً فى كتابة حوار جيد ومركز ولاذع ومختلف المذاق..

وهنا استطاع السيناريو أن يعثر على الصيغة المناسبة لموضوعه.. وهى (دراما الشخصيات).. أى الدراما القائمة على تحليل عدد محدود من الشخصيات فى واقع معين.. مع تحليل علاقاتها فيما بينها وفيما بينها وبين ظروف هذا الواقع فى نسيج واحد متلاحم:

كمال البليسى (نور الشريف) الشاب الرومانتيكى الحالم.. الذى يقرأ الكتب ويغير أفكاره فيرفض كثيراً مما يدور حوله رفضاً سلبياً لأنه لا يدرك كيف يمكن أن يكون الرفض الإيجابى.. فهو يرفض مثلاً النجاح فى الثانوية العامة كنوع من الاحتجاج على أبيه الرأسمالى الثرى الذى يستغل عماله ويخيل عليهم (بمروحة) واحدة تخفف عنهم الحر بينما يشتري أجهزة تكييف لمصنعه بأربعمائة جنيه ويشرب (البليسى) المستورد.. وفى أكثر مشاهد حوار الفيلم وعياً يقول الابن لأبيه المتسلط:

- أنت بتكسب الريعيت جنيه دول فى ساعة واحدة..

- وماله؟ بكسبهم بعرق جبينى..

- ما فيش عرق فى الدنيا يجيب ٤٠٠ جنيه فى الساعة.. وبالمنااسبة.. أنا عمرى ما شفتك عرقاً!

ومشكلة كمال البليسى الحقيقية هى الفقر الروحي والخواء الشديد والإحساس

بالتخبط والضيق.. ان أباه ثرى وظروفه المادية قد تكون مريحة ولكنه يشكو كإنما يحدث نفسه في «مونولوج» مستمر لا يشاركه فيه أحد: «وايه الفائدة إذا كنت حاسس بالفقر جوابا...» وهو حائر في اختيار أى طريق .. يرفض العمل مع أبيه المستغل كما يرفض النجاح فى الدراسة ثم هو حائر حتى فى عواطفه بين صديقه المثقفة التي تطالبه بالزواج وبين بسيمة بائعة البرتقال الأرملة التي ترفض الزواج منه لأنه (تائه) بلا عمل وبلا موقف.. ثم هو لا يجد المشاركة الحقيقية إلا مع نماذج متناقضة تماماً مع تكوينه الاجتماعى والثقافى - وهى فكرة تتردد فى معظم أعمال إسماعيل ولى الدين - فأصدقائه الوحييون هم نشال وسائق تاكسى وبائعة برتقال.. ومثل كثير من شباب جيله يحاول الهرب مرة بالخدر ومرة بالدين فى حلقات الذكر.. ومرة بالجنس حين يختلس بضع ليال فى بيت زينات العالمة.. وطبيعى أن يؤدي به كل هذا التخبط إلى الجريمة ثم الهزيمة الكاملة والاستسلام!.. إن شخصية كمال البلبيسى من أنضع وأخصب شخصيات السينما المصرية فى السنوات الأخيرة وأكثرها إثارة للقلق والتفكير؟.. وهو نموذج حى وصادق لأزمة الجيل الحالى من الشباب حتى لو لم يلجأ بعضهم إلى مثل وسائله لمواجهة الأزمة!

خليل الفصل (محيى إسماعيل): الشخصية المحورية الثانية فى الفيلم وإن كانت تشغل مساحة أكبر.. نشال عادى جداً مثل آلاف النشالين وإن كان لا يمكن أن ندنيه.. فهو ضحية عاجزة لظروفه.. يده الطليقة فى جيوب الآخرين تقف مشلولة أمام أى مصدر شريف للرزق «يا بسيمة هو أنا لقيت طريق عدل ومامشيتشى فيه؟».. وهو مرتبط ارتباطاً قوياً بأمه العجوز العمياء التي ترفض النقود المسروقة وتضع القرش فوق القرش لتجمع ثمن كفنها.. بينما يبدو ابنها صادقاً تماماً فى تحقيق حلم: «ابتدى شغله بالحلال وأغنيكى عن السؤال».. ولكنه عندما يعجز عن تحقيق هذا الحلم يعلن تحديه للمجتمع بسرقة وسخرته منه: «أى مواطن من الماشيين دول تدب إيدك فى جيبه تلاقى بالكثير بريزة.. لازم الحكومة تطلع قانون: محدش يمشى فى الشارع وفى جيبه أقل من ١٠ جنيه.. هى دى الديمقراطية» وخليل الفصل لا يستيقظ من أحلامه الساخرة هذه إلا عندما يسرق لصصوص المقابر قروش أمه القليلة ويقتلونها.. فيقرر الاتجاه إلى الحل الوحيد فى تصويره: الجريمة.. وهو الحل الذى يرفضه الفيلم ويدينه عندما ينتهى بالهزيمة.. رغم أن شخصية خليل الفصل كانت أكثر شخصيات الشبان الثلاثة إيجابية وقدرة على الفعل.. ولكنه الفعل العاجز فى



الأقمر إخراج هشام أبو النصر - ١٩٧٨

الاتجاه الخطأ!

فتوح (سعيد صالح): موظف وسائق تاكسي يحلم بجمع الفلوس لشراء تاكسي خاص به ليعول أمه وأخته.. نموذج للانتهازى الذى يتصور أنه يمكن أن يحقق حلمه «بالفهلوة» وباختيار الطريق الآمنة.. ويعيش بفلسفة: «أبويا الله يرحمه قالها لى حكمة: قال يا فتوح يا بنى عيش نذل تموت مستورا!..» ولذلك فهو يحاول الاستفادة من كل الظروف والمحاولات لتحقيق حلمه المشروع ولكنه ليس مستعداً أبداً لدفع أى ثمن.. فيكون أول من يهرب ليبلغ عن شركائه فى أى جريمة.. والغريب أن يكون هو الوحيد الذى يؤمن بمبدأ السلامة إلى حد «الندالة».. وهو الوحيد أيضاً الذى يفقد حياته بلا مقابل ويون أن تنقذه أى مواقف جبانة ويون أن يحقق أى حلم!

بسيسة (نادية لطفى) محور هذه الشخصيات كلها.. والواحة التى يعود إليها الجميع لينفضوا متاعبهم وليكتشفوا أنهم كانوا جميعاً يحبونها.. ولكنه حب مثل كل أحلامهم محبب ومهزوم وعاجز عن التحقيق.. بائعة برتقال فقيرة ووحيدة وأرملة لشهيد مات فى حرب لا تدرى عنها شيئاً.. يعتبرها الفيلم جوهر الأحداث كلها وأكثر الشخصيات صدقاً وحكمة وأصالة طبقاً للمفهوم السائد عند بعض الأدباء والفنانين

عن مثل هذه الشخصيات الشعبية.. مما يوقع الفيلم فى نفس التصوير الرومانسى لهذه الشخصية المثالية الذى ينتعد بها كثيراً عن الواقع المرير الذى لا يمكن أن يبقى لها أى مثالية.. خاصة مع رمز ابنها الطفل الذى يتوه كثيراً فى شوارع القاهرة حتى يعرفها كلها ويعود إلى أمه كل مرة.. وإذا كان الطفل رمزاً تقليدياً شائعاً للمستقبل فى السينما العالمية كلها.. فهو فى هذا الفيلم أيضاً رمز للتغيير وللأمل فى مستقبل أفضل من مصائر شخصيات الشبان الثلاثة.. وهو أكثر رموز الفيلم مباشرة وتسطيحاً لأنه لا يفسر لنا كيف يمكن أن يصبح مصير طفل عاش هذه الظروف أفضل من مصائر الآخرين الذين هزمتهم نفس الظروف؟

الأقمر: هناك دائماً مسجد «الأقمر» التاريخى القديم فى خلفية الأحداث.. تتجه إليه عيناً بسمية بالذات كلما أعوزتها الحاجة والدعاء.. ونسمع أنه تقرر هدمه بعد تداعى جدرانه.. يلتفت حوله أهالى الحارة رافضين هدمه ثم نسمع فجأة أنه تقرر الإبقاء عليه.. فلا نفهم ضرورة الهدم ولا الإبقاء ولا معنى «الأقمر» نفسه إلا المعنى المكانى.. أى مجرد تحديد ملامح معينة لحي شعبي قديم فإذا كان «الأقمر» يحمل معانى أو رموزاً أخرى فاعترف بأننى لم أفهمها..

وهناك بعد ذلك عشرات من التفاصيل والشخصيات الصغيرة التى لا غنى عنها فى نسج العمل كله.. الصول العاجز عن الجنس حتى تتجه زوجته عديلة الشبيخة إلى أحضان الطبال جون العاملة.. والطبال نفسه الذى يعمل قواداً.. وزوجته زينات العاملة التى تفتح بيتها للرجال بالأجر.. والدنف القهوجى (إبراهيم عبد الرزاق) الذى يحتال على مزيد من الكسب ببيع «البرشام» لناس يبحثون عن الهرب من حياة لا تستحق أن تعاش.. والخادمة (نادية زغول) التى تحلم بالحب هى أيضاً فتفتح البيت الذى تعمل فيه ليسرقه عاشقها الوهمى وتدفع الثمن من حياتها..

وكلها شخصيات منسحقة تحت وطأة ظروف أقوى منها.. يدفعها الفقر والاختناق إلى محاولة تحقيق أحلامها بالهرب وبالنشل وبالقتل نفسه وبكل أشكال الانحراف التى لا بد أن تنتهى بالهزيمة.. حيث يموت البعض ويسلم الآخرون أنفسهم إلى مصائرهم.. وبون أن يقدم الفيلم بدلاً أو وسائل أخرى أو حلولاً.. ولكن ليس بمنطق السلبية وإدانة الجميع والاستسلام للهزيمة.. وإنما بمنطق الإيجابية الكاملة التى تكشف واقعاً لا يمكن الهرب منه إلا بمواجهته.. ولكن بالطريقة الصحيحة..

الإخراج: بعد عشر سنوات فى أمريكا يعود هشام أبو النصر بلا أى اغتراب فى

التفكير أو في الأسلوب وبلا أية تأثيرات تقنية زائفة ولا أى محاولات استعراضية مرافقة كما يحدث لمخرجين جدد فى أفلامهم الأولى.. وإنما يدهشنا على العكس هذا الحس العميق بالواقع المصرى فى ملامحه العامة وفى تفاصيله الصغيرة معاً.. وهذا الأسلوب الرصين المتعقل فى استخدام أدواته السينمائية!.. استخداماً طبيعياً سهلاً يبدو فيه أسلوبياً «خافئاً» وإن كان «يفلى» من الداخل بما يثيره من أفكار.. هناك تدفق وحرارة تناسب شخصيات تشتبك علاقاتها فى حى شعبي وخارجه.. وبإيقاع سريع يوظف المونتاج توظيفاً ديناميكياً مركزاً بعيداً عن الثثرة ويقدم فيه عادل منير أفضل مستوياته.. واقتصاداً فى استخدام «الفلاشات» بحيث لا يرتبك سياق الفيلم وتدفعه.. وإذا كان هشام أبو النصر يقدم مشهداً ممتازاً للزار ينجح فيه فى استخدام شريطى الصوت والصورة ويجيد إدماج ذكريات بسيمة لاستبشهاد زوجها دون أن يسقط في إغراء «الفولكلورية» كما يفعل بعض المخرجين الجدد عندما يريدون تقديم واقعهم فقد كان قطع مشهد الزار إلى المشهد التالى يقتضى قطعاً فى شريط الصوت أيضاً ليتحقق تأثير «صمت» أفضل.. وإذا كان يلفت النظر نجاح هشام أبو النصر فى الابتعاد عن أى نغمة ميلودرامية يمكن أن تغرى بها بعض مواقف الفيلم.. كما ينجح فى الارتفاع عن أى محاولة مبتذلة لإغراء الجمهور بالأشياء التى تضمن إقباله على السينما التجارية.. فإن ما يلفت النظر أكثر هو قدرة المخرج على إدارة مثليه جميعاً بحيث يقدمون مستويات متميزة تماماً يخرجون بها حتى عن أنماطهم المكررة فى الأداء.. وهنا تعود نادية لطفى لتلمع فى دورها القصير جميلة هذا الجمال الداخلى والخارجى معاً قوية التعبير مسيطرة وأخاذة ومقنعة بما تملكه من حضور قوى.. وإن كانت هناك مبالغة فى رسم شخصيتها المثالية النظيفة أكثر مما يسمح به الواقع فليست هذه مسئوليتها بالطبع.

أما نور الشريف فهو يواصل تألقه فى أفلامه الأخيرة وفى دور صعب قائم على المشاعر الداخلية المرهقة لشباب ضائع يبحث عن طريقه ويقدمه بتفوق السهل الممتنع أيضاً.. بينما يلعب محبى إسماعيل أهم أدواره حتى الآن ليس فقط من حيث مساحة الدور وامتداده على مدى الفيلم وإنما أيضاً من حيث أهمية شخصية خليل الفص التى يلعبها بقدرة كاملة على التلون وتجسيد إنفعالاتها المختلفة.. ولكن هناك خطأ ما فى مشهد مخاطبته لأمه الميتة لا أدرى من المسئول عنه بالتحديد.. بحيث جاء مشهداً ضعيفاً باهتاً على عكس ما هو مفروض.. وبحيث أضحك الناس على عكس ما هو

مطلوب!.. أما سعيد صالح فيقدم أعمق أنواره وأكثرها جدية ومأساوية.. يستطيع أن يغير جلده فيه تماماً وأن يبقى كما هو دائماً مبعثاً للضحك والبهجة الكامنة دائماً في قلب كل مأساة..

ولا يمكن من ناحية أخرى إغفال جرأة هشام أبو النصر في أول أفلامه على إسناد كثير من الأنوار الهامة رغم قصرها - لعدد من الوجوه الجديدة نجحت في أداء ما هو مطلوب منها مثل أحمد حسين وطارق هاشم ونادية زغول والصول وزوجته.. بالإضافة إلى الأسماء المعروفة التي تفوقت في أنوارها الصغيرة الهامة: سهير الباروني وإبراهيم عبد الرازق ونعيمة الصغير والمثلة الكبيرة القديرة دائماً عزيزة حلمي.

أفلفت من هشام أبو النصر مشاهد زفة زوجة الصول والسطو على بيت الخادمة وموت أم خليل الفص حيث كانت «كلوزات» النسوة العجائز متأثرة شكلياً بكاكويانيس.. ولم يكن معقولاً في نفس الوقت أن تترك النسوة جثة الأم بمجرد موتها ليعود ابنها فيجدها وحيدة هكذا.. وإذا كان المخرج ينجح في انتزاع موسيقى جديدة ومعبرة من فؤاد الظاهري.. فإن تصوير محسن نصر لم يكن على نفس المستوى الذي نتوقعه منه وهو المصور المتمكن.. مما يجعلني افترض أن العيب في النسخة التي شاهدتها..

وطبيعي أن يكون الديكور بطلاً في فيلم يدور في جو كهذا.. وهنا تبرز قدرة نهاد بهجت الفائقة في تصور كل الأجواء وتجسيدها واقعاً يكاد يكون حياً وملموساً.. وهو يثبت هذه القدرة هنا في الأحياء الشعبية والبيوت الفقيرة كما أثبتتها كثيراً في البيوت الأنيقة.. ولكنه يتفوق بشكل غير عادي في بناء جامع الأقمر بالكامل ويكل الحارة والبيوت التي يطل عليها.. ولكن لأنه بنى هذه الحارة الكاملة في الشارع الخلفي لاستديو مصر.. فقد جاءت واسعة أكثر من أي حارة في الواقع.. وهو العيب الذي كان لابد من تداركه.. والذي ضاعف من تأثيره قلة «الكومبارس» السانرين فيها في بعض اللقطات.. ولكن كل هذه الملاحظات السريعة لا تنتقص من فيلم جيد تماماً وعلى كل المستويات يقدم مخرجاً جديداً من أهم المخرجين الشباب الذين قدمتهم السينما المصرية في السنوات الأخيرة.. ولكن فليماً واحداً لا يكفي.. مطلوب من هشام أبو النصر أن يثبت أنه سيستمر وإن يتعب بسرعة مثل الآخرين!..

فعلاً.. «ابتسامة واحدة.. تكفى»

يبدو فيلم محمد بسيونى الثانى «ابتسامة واحدة تكفى» كالفكاهة الجديدة الأنيقة فى سوق الأفلام المليئة (بالقوطة المضروبة).. كما يبدو محمد بسيونى نفسه - وهو منتج الفيلم كما هو مخرجه - رجلاً مازال مصرّاً على أن يقدم للناس شيئاً محترماً ومعقولاً حتى لو خسر فلوسه فى موسم «مضروب» أيضاً بمباريات كأس العالم والثانوية العامة والحر واستحالة الوصول إلى أى فيلم فى العالم مروراً بأرصفتة القاهرة!

وللمرة الثانية يثبت محمد بسيونى أنه فنان حقيقى يحترم جمهوره ويحترم السينما التى يعلمها لتلاميذه فى المعهد كما يحترم نفسه أولاً وقبل كل شىء. فلا يحاول أن يصنع أفلاماً بأى شكل ولا يحاول أن يتملق الجمهور بأى كلام.. وفى فيلمه الأول «الرجل الآخر» كانت هناك عيوب التجربة الأولى.. ولكن كانت هناك أيضاً محاولة صنع شىء مختلف عما يصنعه الآخرون فى الفابريكة التى يمكن أن تقدم фильماً كل شهر لنفس المخرج..

وبعد أربع سنوات يجيء فيلمه الثانى «ابتسامة واحدة تكفى» تجربة أفضل على كل المستويات.. وخطوة أخرى نحو حل المعادلة الصعبة المزعومة: وهى كيف تصنع фильماً يستطيع أن يجذب الناس دون أن تبتذل نفسك!.. وفى أفلامه القادمة سيقرب محمد بسيونى بالتأكيد أكثر وأكثر من صنع ما يريده..

وفى هذا الفيلم نلمح وبوضوح بصمات زينب صادق مؤلفة القصة الأصلية «يوم بعد يوم».. وتتذكر رأيها الصامت وجهدها المخلص عبر سنوات لأن تعبر عن نفسها وعن جيلها كله: الفتاة المصرية الجديدة المثقفة الحساسة التى تحاول بشجاعة

ويطولة حقيقة أن تعيش عصرها وسط تناقضات مجتمع تريد أن تجد فيه مكانها الصحيح دون أن تبذل نفسها فتخسر الكثير دون أن تربح شيئاً!

والسيناريو الجيد الذي كتبه محمد بسيوني نفسه مع مصطفى بركات يضع أمامنا بسلاسة ويكثر من المنطق مشكلة يسرا الفتاة الجامعية التي تريد أن تحقق ذاتها في العمل لتصبح شيئاً إيجابياً.. وأن تعثر لنفسها في نفس الوقت على حقها في الحب والسعادة بين حبيب (مصطفى فهمي) تركها وسافر إلى أمريكا لبحث عن حظ أفضل فعاد متأمراً يبيع أى شيء - حتى الحب - في سبيل أى كسب جديد.. وبين مهندس شاب مصرى تماماً ويحمل كل قيم المصريين الحقيقيين (نور الشريف) يحاول أن يمنحها الحب والصدق وبداية جديدة للطريق الصحيح..

وعمل محمد بسيوني الثاني يؤكد أنه مخرج له «أسلوب».. وهذه مسألة مفتقدة أحياناً في السينما المصرية.. فهو مخرج متعقل يصنع فيلماً مليئاً بالمشاعر الراقية وبالصاسية.. ويعبر عن نفسه بصوت خافت ويهتم بالتفاصيل الصغيرة التي تؤكد على المعاني الكبيرة.. ويملك من الجرأة ما يجعله يقدم المصور الجديد عبد اللطيف فهمي في أول أفلامه الطويلة ولتجىء النتيجة جيدة جداً.. كما يقدم مؤلف موسيقى جديداً أيضاً هو عبد الله لطفى جاءت موسيقاه جيدة أيضاً ومختلفة عن «خبط الحلل» الذي نسمعه في أفلامنا..

وقد لا يكون غريباً أن يكون أداء نور الشريف قوياً وحساساً.. ولكن الغريب إلى حد المفاجأة أن يكون أداء يسرا قوياً وحساساً ومعبراً بهذه القوة عن الشخصية الصعبة التي تلعبها.. فاعترف بانى لم أرحب بها كثيراً في الفيلمين أو الثلاثة التي رأيتها لها حتى الآن.. ولكن ما لا يمكن «بلعه» بسهولة في هذا الفيلم وما لم يكن له أى داع.. ثلاثة أشياء صغيرة: رقصة هياتم.. وكلام مصطفى فهمي بالإنجليزية الذي تصور المخرج أنه يسخر به من «أمركته».. ومحاولة النقد الاجتماعي لبعض مشاكل الحضارة والمواصلات وطواير الجمعية دون ارتباط قوى ببناء الفيلم الأساسى!

«الاعتراف الأخير» .. فيلم من عالم آخر!

رغم أن عرض هذا الفيلم قد انتهى من أسبوعين أو أكثر.. فإنى أحس بأن من الأمانة ألا يمضى هكذا نون أن يلتفت نظر أحد سوى بعض الكتابات العابرة لبعض الزملاء.. ويعد أن ظلمه الجمهور كثيراً فى عرضه التجارى كما هو متوقع.. إننا نشكو من الأفلام المصرية كثيراً حتى تصور البعض أنه مجرد هجوم ورفض للسينما المصرية بالكامل و«عمال على بطل» ولحساب سينما موزمبيق مثلاً.. بينما الواقع أننا لا نرفض إلا النماذج السيئة جداً والمستهلكة من هذه السينما.. والتي لا تحاول على الإطلاق أن تقدم شيئاً واحداً جاداً تحترم به جمهورها.. فى الوقت الذى نرحب فيه بأى فيلم فيه أى «رمق» أو أى محاولة للخروج من دائرة السينما الرخيصة .. حتى لو كنا نرفض هذا الفيلم نفسه بمقاييس السينما الخالصة .. التى أصبحت شخصياً أتنازل عنها كثيراً سنة بعد سنة ومع الهبوط «المتصاعد» للأفلام التى نراها .. وهنا اكرر ما قلته مراراً .. وهو أن المسائل نسبية .

ومن هنا يصبح فيلم أنور الشناوى «الاعتراف الأخير» الذى مر فى صمت مفاجأة حقيقية أدهشتنى كما أدهشت بعض من شاهديه .. وفيلما من عالم آخر بالفعل وعلى عدة مستويات أحدها أن بطلته من العالم الآخر بالمعنى الحرفى .. فهى فتاة ميتة خرجت من القبر فى ملابس ملائكية لتقضى ليلة كاملة مع حبيبها الشاب الذى رآته يكاد يقتل نفسه حزناً على زوجته التى ماتت فى حادث.. ولتكشف له أن هذه الزوجة لم تكن ملاكاً كما يتصور ولم تكن تحبه.. وأننا كثيراً ما نخدعنا عواطفنا وتصوراتنا المثالية عن العالم.. فنمنح الحب والثقة لمن لا يستحق.. ونغضض أعيننا عن الحب الحقيقى وعن قيم الخير الحقيقية التى لا ندرك أنها كانت فى متناول

أيدينا إلا بعد أن نفقدها..

فى تصوورى أن هذه هى الفكرة البسيطة التى أراد الفيلم أن يؤكدھا.. ولكنه يعرضھا على لسان فتاة ميتة.. لا تكاد تبلغ رسالتها هذه للشباب الذى أحبته حتى تنسحب مع الفجر عائدة إلى القبر.. وليجد الشاب سترته التى اعطاها لها لتقيها من البرد معلقة على شاهد القبر.. فالفيلم إذن ينتمى إلى عالم الخرافة.. وهو ما نرفضه تماماً بالطبع.. لإننا نرفض أن تشغل السينما جمهورنا عن عالمهم الحقيقى بعالم وهمى وبمزيد من الخرافات.. ولكننا نستطيع أن نرفض الفيلم نفسه بل ونرحب به تماماً وندعو لأن ينال حقه من التقدير.. وقد يبدو هذا متناقضاً وهو ليس كذلك..

فالفيلم فى نفس الوقت ينتمى إلى عالم آخر غير عالم السينما المصرية التجارية الرديئة التى تستسهل كل شىء وأى شىء لتبيع..

إن أنور الشناوى الذى بدأ بداية جيدة بفيلم «السراب» وسقط بعد ذلك فى عدة محاولات تجارية فشلت حددت باختفائه تماماً.. يقدم هنا أجراً محاولاته على الإطلاق.. بل لعل «الاعتراف الأخير» من أجراً المحاولات فى السينما المصرية كلها على المستوى التكنيكى والموضوعى والتجارى أيضاً.. ولو أن اسماً آخر من الأسماء الضخمة هو الذى أخرجه لأثار ضجة أكبر بكثير ولاعتبره البعض فيلماً تجريبياً وطلبياً إلى آخر هذه الكلمات الكبيرة.

وأنور الشناوى وهو فى موقف صعب جداً بالنسبة لاستمرار الطلب عليه فى السينما التجارية يغامر بتقديم هذا الموضوع الصعب الغريب ولكاتب سيناريو جديد أيضاً هو فراج إسماعيل الذى أسمع به شخصياً لأول مرة.. ولكنه يقدم عملاً من نوع جديد وفيه قدر كبير من الحساسية والمجازفة.. وأياً كان الأصل الحقيقى لهذه الخرافة التى قدمها بأسلوب سينمائى جيد تماماً ومتناسك وعميق فى بعض أجزائه حتى ليذكرنا أحياناً ببعض الأفلام الأجنبية - وأتحمل مسؤولية كلامى كاملة! - وبحوار سلس وعميق حافل بالمعانى ومثير للتفكير رغم طوله.. وأنور الشناوى من ناحيته يحل كل مشاكل الفيلم التكنيكية المعقدة حلولاً سينمائية جيدة على مستوى التصوير الذى يقدم فيه أيضاً المصور الموهوب على الغزولى فى أول أفلامه الروائية والذى يحقق مستوى مدهشاً.. وعلى مستوى اختيار أماكن التصوير الغريبة على شاطئ الأسكندرية والتى تتناسب تماماً مع الجو الفانتازى المطلوب لموضوع كهذا.. وحتى على مستوى الموسيقى التى استطاع عمر خورشيد أن يخرج فيها عن جلده

ليقدم وربما لأول مرة موسيقى درامية حقاً... ومونتاج أستاذ متمكن مثل كمال أبو العلا الذي يعيد للمونتاج وظيفته العضوية.. وإن كان المخرج والمونتير مسئولين عن الإسهاب في المشاهد الواقعية بلا مبرر وبلا توازن مع المشاهد الفانتازي.. كما أنهما مسئولان عن تقديم مشهد المقابر الأخير بأسلوب مشاهد الرعب.. وهو تصور خاطيء تماماً لمعنى الموت..

يبقى التمثيل الذي تدهشنا فيه نبيلى بدور آخر من أنوارها الأخيرة التي تثبت أنها ممثلة جيدة جداً لو وجدت فقط أنواراً جيدة جداً.. ونور الشريف الذى يحمل عبء الفيلم كله فوق كتفيه وياقتدار كبير.. وصلاح السعدنى الذى يؤكد مرة أخرى أن موهبته التى يعكسها المسرح والتلفزيون هى أكبر بكثير مما تقدمه السينما.. وإن كان عليه أن يتوقف عن مسألة الشعر الطويل «المكوى» الذى يحاول به أن يبدو شخصاً آخر..

ولكن يبقى السؤال الضرورى: وإيه الفائدة؟.. ها هو أنور الشناوى قد جرب أن يصنع شيئاً مختلفاً ومحترماً يكشف فيه أنه مخرج جيد.. فما الذى خرج به؟ وهل يتركونه يصنع شيئاً بعد ذلك؟

«الصعود إلى الهاوية»

أخيراً.. شيء جديد ومختلف!

ينتمى فيلم «الصعود إلى الهاوية» إلى نوع جديد من السينما المصرية لم تتناوله أبداً أو تناولته نادراً وبشكل دعائى ساذج.. ولكن آخر أفلام كمال الشيخ يكتسب قيمته من أكثر من زاوية.. فهو أولاً يكسر دائرة الروايات الفارغة المكررة والتي لا تقول شيئاً أو تقول شيئاً ركيكاً مكرراً.. ثم هو ثانياً يتناول مغامرة من مغامرات حرب المخابرات بين مصر وإسرائيل ولكن بأسلوب عقلانى هادئ يخلو من المبالغة والزعيق الذين لا يقنعان أحداً.. ويكون المكسب الثالث لهذا الفيلم هو عودة كمال الشيخ كواحد من أكبر مخرجينا إلى نوع السينما الذى يفضلوه وبجيده.. فينجح بالفعل فى استرداد قدراته الفنية السابقة فى فيلم جيد الصياغة والتنفيذ على المستوى التشكىلى.. يمكن أن نعرضه فى أى مكان نون أن نخجل!

وليس «الصعود إلى الهاوية» مجرد فيلم عن حرب الجواسيس والمخابرات.. وإنما هو يعيد رواية صفحة حقيقية من الحرب العقلية الطويلة المتبادلة بين جهازى مخابرات مصر وإسرائيل التى لعلها لم تكن أقل ضراوة وإثارة من حروينا التقليدية الأربع.. وصفحات معركة الذكاء والإغراء المتبادل بين جهازين يحاول كل منهما على مدى ثلاثين عاماً أن يعرف كل ما يمكن معرفته عن الآخر.. هى صفحات حافلة بلاشك بعشرات القصص والمغامرات المثيرة.. وكل منها يصلح بالتاكيد مادة غنية لفيلم جيد وناجح تجارياً أيضاً.. يستطيع أن يلمس من بعيد ومن قريب قضية من أخطر قضايانا القومية فى تاريخنا الحديث كله.. هى قضية أن نكون أو لا نكون فى مواجهة عدو من اشرس وأعنف وأذكى الأعداء فى التاريخ وأكثرها خبثاً ودموية وجشعاً.. ومع ذلك فقد أغفلت السينما المصرية هذه المادة الخصبة تماماً ولم تحاول أن تقترب منها أبداً.. لم يغرها حتى احتمالات الربح التجارى المضمونة من هذا النوع من الأفلام.. وفضلت بدلاً من ذلك أن تبحث عن هذا الربح من قصص



الصعود إلى الهاوية - إخراج كمال الشيخ - ١٩٧٨

الراقصات وميلودرامات الابن الذي ضاع من أمه على باب الجامع.. وعثر عليها في نهاية الفيلم على باب الكبارية.. لأن تجار السينما لا يريدون أن يفامروا بئى شئ.. ويفضلوا أن يلعبوا دائماً على المضمون والجاهز.. ومن هنا تجيء قيمة مغامرة منتجى هذا الفيلم الذين فتحوا مجاًلاً جديداً وإن كان متأخراً جداً وربما بعد ضياع الوقت!

ويستند الفيلم إلى قضية جاسوسية حقيقية شغلت الناس منذ سنوات.. صاغها صحفياً وروائياً صالح مرسى ثم اشترك في كتابة السيناريو مع ماهر عبد الحميد بحكم معرفته العملية بقضايا المخابرات.. وكانت المادة جاهزة ولكنها تطلبت الكثير من الجهد لتوفير الخلفية الدرامية وتحويلها إلى الشكل السينمائى المناسب والمثير.. وهنا تتدخل بوضوح خبرة كمال الشيخ القديمة فى هذا النوع من السينما.. فالفئات ووقائع القصة الواقعية التى لم يخرج الفيلم عنها كثيراً.. معروفة.. فالفتاة المصرية المثقفة شديدة الطموح عيلة كامل (مديحة كامل) تحمل كثيراً من النكاء والتمرد على أشياء كثيرة لا تعجبها ولكنها توظف هذا كله للتوظيف الخطأ والقرن.. فتستغل منحتها للدراسة فى السوربون لتستجيب بسهولة لإغراءات ضابط المخابرات

الإسرائيلية (جميل راتب) الذى يجندها للعمل معه مستغلاً طموحها للثراء وسخطها على الأوضاع فى بلدها التى رأت لفرط غيابها - رغم ذكائها الشديد - وهذا هو لغز هذه الشخصية الغريب! إن أفضل حل لهذه الأوضاع السيئة هو أن تبيع بلدها نفسه لأشهر أعدائه.. وتورط معها خطيبها «الأهل» الهائم فى حبها والذى يزودها بالأسرار الخطيرة بحكم عمله كمهندس فى قواعد الصواريخ المصرية.. وعلى الجانب الآخر يعمل ضابط المخابرات المصرى محمود ياسين على تتبع هذه الخيوط الخطيرة هو ومساعدته صلاح رشوان إلى أن يتابع مديحة كامل فى باريس نفسها بمعاونة ضابط مصرى آخر هو نبيل نور الدين إلى أن يتم استدراج الجاسوسة إلى تونس لرؤية أبيها المريض عماد حمدي حيث يتم اصطياها وإعادتها إلى مصر على النحو المعروف.. وينتهى الفيلم نهاية رائعة وبمجرد عبارتين بليغتين.. حين يقول ضابط المخابرات المصرى لفرسته الخائنة والطائرة تحلق بهما فوق القاهرة: «ده الهرم يا عبلة.. وده النيل.. دى مصر!».. دون أية استطرادات فى تفاصيل زائدة أخرى!

وقد حاول السيناريو تحليل شخصية مديحة كامل قبل تفكيرها فى الخيانة وكمرجرد فتاة مثقفة طموح.. محببة فى حياتها العائلية الممزقة وفى قصة حب فاشلة وفى علاقة جديدة مع المهندس الشاب العاجز عن تحقيق أحلامها المادية.. بحيث تصبح فريسة سهلة الوقوع فى براكث المخابرات الإسرائيلية.. واستطاع الفيلم بذلك أن يقدم مديحة كامل كشخصية إنسانية لها قوام درامى واجتماعى ونفسى وليس كمرجرد فتاة منحرفة أو فتاة خائنة بالسليقة.. ولكنه بالغ رغم ذلك فى محاولاته لتغيير المشاهد من هذه الفتاة وإدانتها إلى حد وقوع السيناريو فيما يشبه التشهير غير المطلوب.. ويمتلق ساذج أحياناً.. كأن تكون مديحة كامل مثلاً قد سلمت جسدها لأحد الشبان فى قصة حب فاشلة.. ثم أن تكون جشعة جداً ومتلهفة على الثراء.. ثم أن تكون شاذة جنسياً أيضاً تمارس علاقة مشبوهة مع فتاة لبنانية تدرس معها فى باريس.. ثم أن تستخدم جسدها لسرقة أسرار ملحق عسكري مضمور.. إن كل هذا القدر من الإدانة بالمفهوم الشرقى أى القائم أساساً على الانحلال الجسدى لم يكن له مبرراته الضرورية سوى استثارة المشاعر الأخلاقية لدى الجمهور.. وخيانة الوطن ليست مجرد جريمة أخلاقية.. وليس هذا الجانب هو أخطر جوانبها.. وأن تخون مديحة كامل وطنها - أيأ كانت أسباب غضبها على ما يحدث فى هذا الوطن - فهذه جريمة بشعة فى ذاتها كافية لإدانة أى خائنة.. وحتى لو لم تكن مديحة كامل متهتكة أو شاذة جنسياً.. فهى شخصية مدانة ومرفوضة دون

أى حاجة لمزيد من الفضائح!

ولقد نجح السيناريو فى صياغة البناء المناسب لهذه الموضوعات من حيث الإثارة البوليسية والتشويق والاحتفاظ بعقل المتفرج مفتوحاً يقطاً للمتابعة ما يحدث أمامه.. وكان كمال الشيخ فى أحسن حالاته كمخرج متمكن يخلق لهذا الجو كل عناصر الحبكة والتدفق وبانوات سينمائية جيدة أهمها تصوير رمسيس مرزوق ومونتاج سعيد الشيخ الذى كان بطلاً حقيقياً آخر فى فيلم يعتمد أساساً على التدفق والسلاسة ودقة الإيقاع.. وكانت مشاهد باريس رغم صعوبة تنفيذها فى الشوارع أفضل مشاهد الفيلم - أفضل حتى من مشاهد مصر - وكانت مطاردات السيارات مثلاً شديدة الإحكام.. ولكن لعبة الذكاء بين رجلى المخابرات المصرى والإسرائيلى كانت أقل مستوى وعقلاً مما نتصوره عن هذه اللعبة.. فقد كانت المسائل أحياناً تتم بسهولة شديدة.. كأن يتم تركيب ميكروفون فى رقبة كلب رجل المخابرات الإسرائيلى وفى مقدمة سيارته بهذه السهولة.. وكان يتسلل ضابط المخابرات المصرى إلى شقة مديحة كامل فتصل هى فجأة وتحس بحركته ولا تصنع شيئاً ثم ينتهى المشهد الذى تم بناؤه جيداً دون أن نعرف كيف خرج من الشقة بهذه البساطة وكيف فات شيء كهذا على فتاة ذكية كهذه!

إن المشكلة هنا ليست أن هذه الأشياء يمكن أن تكون قد حدثت هكذا بالفعل فى الواقع.. فقد كان على السينما أن تقدمها بشكل أكثر تركيباً وإقناعاً يتفق ومستوى حرب المخابرات كما نتصورها ومستوى الفيلم نفسه.. ولكنها ثغرات صغيرة لا تقلل من قيمة فيلم مصرى جيد الصنعة وجديد تماماً فى موضوعه وأسلوبه و«جوه»... وفيه جهد كبير فى الأداء من مديحة كامل التى تحمل لأول مرة فيلاً كاملاً على كتفها وتقدم وجهاً جديداً مختلفاً عن وجوها السابقة الباهتة وتكشف عن إمكانيات كانت مختلفة وهى تلعب دوراً صعباً شديد التعقيد.. ومعها جميل راتب الذى يثبت كل يوم أنه ممثل جيد جداً تظلمه السينما دائماً.. ثم الممثلان الشابان نبيل نور الدين وصلاح رشوان اللذان استطاعا فى دوريهما القصيرين أن يفرضا نفسيهما على المشاهد فى خطواتهما الأولى.. وإتاحة كمال الشيخ الفرصة لهما خطوة يستحق التحية عليها فى ذاتها.. أما محمود ياسين فهو مثل حارس المرمى الذى «لم يختبر»!

ما هي بالضبط مشكلة السيدة لولو..؟!

لأن السينما المصرية تريد أن تقول إنها تناقش المشاكل الاجتماعية.. فمن الطبيعي أن تهجم علينا في وقت واحد أو في أوقات متقاربة موجة أفلام تدعى كلها أنها تناقش أزمة المساكن.. ولن يدهشنا بالطبع أن نكتشف أنها جميعاً أفلام لا علاقة لها بالأزمة الحقيقية ولا بأي أزمة.. أو أنها في أفضل الأحوال لا تتعامل معها إلا من السطح.. فلا تلمس شيئاً من جوهر المشكلة المطروحة أو أسبابها أو إنعكاساتها الحقيقية على علاقات الناس.. إلا من حيث البحث عن مجرد وسيلة أو إطار جديد لتقديم نفس القوالب المكررة والشخصيات الوهمية..

وفيلم «عيب يا لولو.. يا لولو عيب» يقول بالخط الكبير في إعلاناته أن «أزمة المساكن اضطرت نيللي للسكن في شقة ثلاثة شبان عزاب هم عزت العلالي.. وعادل إمام.. ومحمود عبد العزيز.. فقال لها المجتمع: «ثم جىء عنوان الفيلم الضخم!.. وهو عنوان غريب جداً.. فمنذ عدة سنوات وأنا أقرأ إن هناك فيلماً بهذا العنوان وأتصور إنه فيلم استعراضي لا سمح الله. فليس هناك سبب في العالم يدعو لإطلاق هذا العنوان على فيلم يحاول أن يناقش مشكلة جادة وبأسلوب جاد.. بل ويتحول إلى تراجيديا مسيلة للدموع في نهايته ويدون أى مناسبة!

وليس العنوان فقط هو الغريب.. وإنما الفيلم نفسه.. فانت لا تستطيع أن ترفضه تماماً.. ومع ذلك فانت لا تستريح أبداً وأنت تشاهده.. وإنما تظل تنقلب على مقعدك طوال ساعتين وأنت تدعو الله أن يحدث شيء يدفع المسائل إلى نهاية ما لكى تندفع أنت أيضاً إلى الشارع والهواء الطلق.

في الفيلم محاولة حقيقية لصنع شيء جاد ومختلف.. وسيناريست جديد هو وصفي درويش يقدم مادة لا بأس بها.. وهناك أربعة ممثلين جيدين فعلاً لا يستطيع أن تلومهم على شيء.. ويكفى إنه ليس هناك أى أغنية ولا أى هياتم وإن المشكلة

المطروحة أمامك مشكلة حقيقية وحية جداً بل وقد تكون علاقتك بها علاقة مأساوية لو كنت متغنى ومثل نيللى فى الفيلم تبحث عن شقة بون أن يسأل فيك أحد.. فما هى المشكلة إذن؟

المشكلة أن النوايا الطيبة لا تكفى وحدها كما قلنا عشر مرات من قبل.. لصنع فيلم جيد.. فالهمهم أولاً أسلوب تحويل هذه النوايا الطيبة إلى فيلم والمنطق الذى يحكم تناول هذه المشكلة أو تلك.. ثم طريقة التنفيذ أو ما يسمى بالمستوى الفنى.. والمستوى الفنى لأهم عناصر هذا الفيلم متواضع جداً.. إخراج سيد طنطاوى.. وتصوير عصام فريد.. ومونتاج صلاح عبد الرزاق.. وديكور ماهر عبد النور.

المنطق الذى يحكم تناول مشكلة الإسكان فى هذا الفيلم يريد أن يضع فتاة فى شقة واحدة مع ثلاثة شبان.. من بين كل جوانب ومظاهر أزمة الإسكان فى مصر لا يريد الفيلم أن يعرض سوى هذا الجانب الذى لا يمكن أن يحدث أبداً فى مصر تحت أى ظروف ومهما كان حجم المشكلة.. ولذلك نسف الفيلم منطقته الأساسى من البداية.. ثم إنه لا يكتفى بغرابة الحالة التى يعرضها فيجعل الفتاة التى تضطر للسكن مع الشبان العزاب طالبة مثلاً أو موظفة أو عاملة انتقلت إلى القاهرة ولم تجد مكاناً يؤويها إلا بهذه الطريقة المستبعدة تماماً.. وإنما أراد أن يزيدها غرابة وتعقيداً بأن يجعلها امرأة متزوجة أيضاً.. تركت زوجها فى الأسكندرية عند أول قلم وجهه إلى خدنها الأثيل - ولا يحاول أحد أن يسألنى عن معنى «الأثيل» هذه لأنى لا أعرفه ولكنها كلمة تعجبني جداً من زمان وكنت أريد دائماً أن استخدمها وأعلم أنها صحيحة لغوياً! - وهكذا ببساطة متناهية تترك الزوجة بيت الزوجية بل والبلد كلها لتسافر إلى القاهرة وفى ثانية واحدة وبلا أى مشاكل.. فمن لقطة إلى لقطة يغير الله من حال إلى حال.. كيف؟ بالصدفة البحتة وفى نفس اللحظة التى يضرب الزوج فيها زوجته بالقلم تقرر شركة السياحة التى تعمل فيها الزوجة - واسم الشركة مذكور بوضوح عدة مرات فى الفيلم من باب المساهمة فى الإنتاج قطعاً- أن تنقل اثنين من موظفيها إلى القاهرة.. ويعد عدة مشاكل فى بيت المغتربات لا نعرف عنها شيئاً ولكن نسمعها فى جملة واحدة على لسان نيللى.. تحدث معجرتان فى وقت واحد!.. يوافق سائق التاكسى محمود عبد العزيز على توصيلها بمجرد أن عزمته على سننوتش همبورجر.. ثم تعثر على حجرة خالية فى شقته التى يسكنها مع عزت العلالي وعادل إمام.. تصور حجرة خالية مقابل سننوتش همبورجر..!! (إعلان: يعلن كاتب

هذه السطور عن مكافأة مائة سندوتش همبورجر لمن يدلّه على حجرة خالية.. و٣٠٠ سندوتش لو كانت هذه الحجرة في شقة واحدة مع عادل إمام.. و٥٠٠ سندوتش لو كانت مع نيللي!

يتحول الفيلم بعد هذا السكن المشترك إلى سلسلة من المواقف المثالية «العبطة».. حيث كل الناس ملايكة.. وحيث تنهال الدروس الأخلاقية والمواظ على ربوعنا المطر.. مع خطب عصماء عن الحب بين البشر ومفهوم الحرية وحضارة الناس البسطاء.. وحيث يحاول الفيلم أن يجعل من عادل إمام الشخصية الفاسدة في الفيلم فتكون هي الشخصية المنطقية الوحيدة المقنعة والمعقولة والباقون تماثيل من الشمع البارد الذي يتكلم كثيراً.. وتكون الزوجة الملائكية التي يريدنا الفيلم أن نتعاطف معها ومع ثرثرتها الزائفة عن الحرية والاستقلال والشرف ورفض حكم النفاق والتستر خلف الأنقعة.. هي نفس الزوجة التي تركت زوجها في بداية الفيلم يغسل ويطبّخ لتتطلق هي «على حل شعرها» بحجة العمل.. ومع ذلك وعند أول مناقشة ومع أول قلم تعتبر نفسها ضحية مظلومة في مجتمع رجعي متخلف وتترك البيت بلا طلاق لتعيش مع ثلاثة عزاب.. ولكي يتفرغ بعد ذلك سكان عمارة كاملة لمراقبتها مع تلميح واضح من الفيلم إلى أن كل ستات العمارة منحرفات نون أن يتفضل بإخبارنا كيف أولماذا؟

إن المسائل مختلطة إذن في هذا الفيلم الطموح بأكثر مما يستطيع.. والذي يحاول أن يناقش كل مشاكل المجتمع المصري مرة واحدة فيما يبدو: الإسكان والأخلاق ومفهوم الحرية وضرورة تغيير بعض العلاقات المتخلفة والدعوة للحب بين البشر مع بعض النصائح الزوجية والدروس الفلسفية.. ولو إنه حاول أن يناقش مشكلة واحدة فقط فربما حقق نجاحاً أكثر.. ولما وجد نفسه مضطراً من أجل الشباك لأن يجمع بين الكوميديا المعقولة والتراجيديا غير المعقولة.. حيث تصاب الزوجة بمرض خطير مفاجئ بمجرد اكتشاف زوجها لفضيحتها.. وإذا بالطبيب نفسه يندهش: كيف عاشت هذه السيدة حتى الآن.. لتموت فجأة في آخر لقطة؟.. مع سؤال نسأله نحن أيضاً.. وهو سؤال آخر أهم هو: كيف كان يمكن احتمال هذا الفيلم بنون هذا العبقرى المدهش عادل إمام؟

افلام عام : ۱۹۷۹

شفيفة الجميلة جداً بدون متولى..!

بعد عديد من المشاكل والقضايا استغرقت عدة سنوات خرج فيلم «شفيفة ومتولى» إلى النور بعد أن تقلب بين أيدي ورؤية ثلاثة مخرجين: سيد عيسى ويوسف شاهين وعلى بدرخان .. ولكن يجيء الشكل النهائي للفيلم الذى صاغه على بدرخان من سيناريو صلاح جاهين.. مختلفاً بالتأكيد عن التصور المبدئى لسيد عيسى وشوقي عبد الحكيم.. وفى ظروف بالغة التعقيد يخرج فيلم يحمل بقايا من جهد سيد عيسى المتواصل خلال عدة سنوات لم يظهر منه سوى خمس دقائق على الشاشة من مشهد المولد كان قد تم تصويرها بالفعل قبل اندلاع الخلاف الشهير بين المخرج والبطلة.. كما يحمل بصمات يوسف شاهين فى اختيار مواقع التصوير كما سمعت ويعد أن كان مقرراً أن يخرج هو الفيلم قبل أن يسنده إلى على بدرخان الذى تحمل وحده فى النهاية مسئولية الإنجاز النهائى لهذا العمل الذى ارتبط بقدر هائل من المشاكل والتعقيدات إلى حد لم يكن يوحى بإمكانية خروجه إلى الحياة..

ويصبح علينا أن نتجاهل كل هذا التاريخ المعقد للفيلم لنناقش ما رأيناه بالفعل على الشاشة.. لنجد الخطوط الرئيسية من الحدوتة الشعبية المعروفة عن متولى الذى قتل شقيقته الجميلة شفيفة بعد أن اكتشف أنها انحرفت.. والتى لا ندرى بالتحديد قدر الواقع وقدر الأسطورة فى هذه القصة الشائعة فى التراث المصرى.. ولنجد أن صانعى الفيلم فى صورته النهائية - المخرج على بدرخان وكاتب السيناريو صلاح جاهين - قررا التركيز على إضفاء بعد سياسى للفيلم.. فاختراروا له فترة حفر قناة السويس.. حيث كانت مصر خاضعة لطبقة حاكمة عميلة من الباشوات المخالفين مع القوى الاستعمارية العظمى حينذاك.. بريطانيا وفرنسا.. يدور الصراع السياسى

بين هذه الطبقة الحاكمة حول التبعية لهذه أو تلك.. حيث تكون هناك فلسفة ذكية وواقعية تقول أننا «لازم نكون إما مع نول وإما مع نول».. بينما تطرح العناصر الوطنية من الشباب المصري الواعي سؤالاً بسيطاً لا يجد جواباً «وليه مانكونش مع أنفسنا.. هي مصر شوية يا جدران؟»

وفي هذا الإطار يمكن أن نفهم الصراع بين اثنين من أقطاب الطبقة الحاكمة العميلة: الطراييشي باشا (أحمد مظهر) أحد أثرياء الصعيد والذي يقوم بتوريد الفلاحين المصريين ليعملوا عبيداً في حفر القناة التي لن يستفيدوا منها شيئاً قدر الاستفادة وكالات التجارة الاستعمارية.. وفي ظروف تحت مستوى الإنسانية تؤدي إلى موت خمسين ألف «عبد» تحت رمال القناة.. والقطب الآخر الأكبر يسرى باشا (جميل راتب) الذي يريد مداراة هذه الجريمة قبل أن تصبح فضيحة تهنز الرأي العام الأوربي وتهدد سمعة الطبقة كلها.. والذي تحركه في نفس الوقت نزواته الجنسية المازوكية الشاذة..

يستند الفيلم إذن إلى أرضية تاريخية سياسية جداً ونابعة من مرحلة خطيرة من تاريخ مصر الحديث.. القريب.. فهو لم يترك الأسطورة أو الصوت الفولكلوري في فراغ غير محدد الملامح مثل معظم حواشيتنا.. وتأكيداً لهذا الجانب العقلاني للأسطورة.. اختار السيناريو الذي كتبه صلاح جاهين أسلوب الراوي الذي يؤديه بصوته صلاح جاهين نفسه.. وهو أسلوب يبين للوهلة الأولى مناسباً لحنوتة شعبية معروفة وشائعة ويعيدها إلي أصولها عندما كانت تروى في قرانا في الموالد والمقاهي أو على المصاطب.. ونحن ندرك هذا كله بمجرد أن يأتينا صوت جاهين قائلاً في بداية الفيلم: «قال الراوي يا سادة يا كرام!.. ولا نملك نحن أي اعتراض.. فنحن نحب قطعاً صلاح جاهين وشعره وكل ما يصنعه.. ولكن من حقنا أيضاً أن نناقشه لنكتشف أن عنصر الراوي الذي يضيف هذا الطابع العقلاني أو البريختي على الأسطورة التي يعرفها الناس بهدف تأملها والتفكير في دروسها وعدم الاندماج العاطفي فيها كمجرد حدوتة.. هذا العنصر كان ممكناً ألا نرفضه في ذاته لو أنه أدنى هذه الوظيفة فعلاً أو أنه أضاف جديداً يبرر استخدامه.. بحيث يصبح جزءاً عضويّاً من بناء الفيلم لا يمكن أن يؤدي الاستغناء عنه إلى خسارة شيء.. ولكن ما حدث فعلاً إننا سمعنا فقط صوت صلاح جاهين كأنه مطلوب لذاته.. أو كأن صلاح جاهين أراد أن يكون موجوداً في الفيلم بشخصه - مثلاً في صوته على الأقل -

لأنه لم يستطع أن ينسى حبه القديم للتمثيل.. ولم يتوقف أبداً منذ ذلك الحين عن التحايل من أجل التواجد.. ولكى يصبح كلامي مفهوماً أقول إن صلاح جاهين إما كان يشير إلى أحداث سنها بعد ثوان «فبحرقها».. وهذا ضد أسلوب أى «حدوتة» فى العالم.. وإما أن يشرح لنا أشياء رأيناها للتو.. وهذا ضد أسلوب أية مشاهدة حتى بالمنطق العقلانى أو البريختى.. فليست هذه وظيفة الراوى أو الكورس أو أية وسيلة إيضاح خارجية أخرى كما لا بد يعلم صلاح جاهين نفسه.. وتبقى وظيفة ثالثة أداها شعر أو موال صلاح جاهين.. وهى إلقاء بعض الحكم والتعليقات على ما يحدث أحيانا من باب «عجبنى» التى اشتهرت بها رباعياته.. وهى مسألة مرتبطة بالشعر أكثر من إرتباطها بالسينما..

هنا قد يسألنى صلاح جاهين على الفور: ما الذى كنت تريدنى أن أقوله إذن من خلال وظيفة الراوى؟.. وهنا أقول له على الفور: مش شغلى.. فلست أنا كمتفرج الذى اقترحت عليك هذا الأسلوب لتقول أى شىء!

وللإنصاف لا بد أن أقول إن هذه الملاحظة المبدئية - التى ليست شكلية أبداً - لا تنفى الجهد الكبير الذى بذله صلاح جاهين فى صياغة فيلم جيد.. يحاول أن يطرح أشياء هامة جداً وعاقلة ومثيرة للتفكير ومرتبطة بمصر الماضى والحاضر أيضاً.. ومن خلال نفس الأدوات الجماهيرية تقريباً التى كان يبدها فى أفلام مثل «زوزو» و«أميرة» والتى تعطى فى «شفيفة» نتائج مختلفة.. حتى على المستوى التجارى نفسه الذى دفع يوسف شاهين المنتج ثمنه من عدم الإقبال كما يجب على فيلم لسعاد حسنى.. لأن جماهير السينما عندنا - وهذه حقيقة فد لا يريد أحد الإعتراف بها- تشاهد سعاد حسنى فى هذا الفيلم فى جو جاد يسوده نوع من «العقل» رغم الأغنيتين اللتين قدمهما الفيلم كتنازل.. ورغم الرقصة التى يبدو أن كل مشكلتها إنها لم تكن «بالبدة الشرقية» التى تكشف عن البطن.. وهذا درس هائل للفنانين الذين يدللون الجمهور إلى حد التنازل له عن كل ما عووه هم أنفسهم عليه.. فأصبح وحشاً يصعب إرضاءه.. لا يقبل «أى تنازل فى التنازل».. بمعنى إنه لا يقبل الرقص والغناء والسياسة.. إذا كنت قد قدمت له من قبل الرقص والغناء فقط وكانت «كل المسائل عال والمزاج السطة»!

نحن أمام فيلم جيد بالتأكيد ومختلف عن السينما المصرية التقليدية.. وعلى بدرخان هنا مخرج جيد جداً بلا أدنى مبالغة يفهم أنواته السينمائية جيداً ويتطور

مستواه الحرفى إلى حد كبير عن أفلامه القليلة السابقة.. ويحاول أن يقدم عملاً كبيراً طموحاً فى حدود السينما المصرية.. ولكننا نحس إن أشياء ومغريات كثيرة تكبله حرصاً على تقديم فيلم تجارى.. كأن يقدم رقصات وأغانى لسعاد حسنى كما تعرف عليها الجمهور فى «زوزو».. بل وإلى حد تقديم شفيق جلال أيضاً لأن حسن الإمام أوهم الناس إنه أصبح نجم شباك..

ونحن أمام نجمة جماهيرية جداً ورائعة جداً شكلاً وموضوعاً.. أنت دورها بمراحله وتقلباته المختلفة ببراعة ليست مستغربة على سعاد حسنى.. ولكننا جميعاً - متفرجين وحتى مخرجاً ومنتجاً وكاتب سيناريو - أمام النجمة الكبيرة جداً التى لا بد أن تدور كل الأشياء حولها.. وهذا هو العيب الخطير «لنظام النجوم» فى هوليوود كما فى القاهرة على السواء.. ولكن خطأ الفيلم الذى لا يفتقر هو أنه حاول أن يطبق نظام النجوم هذا على قصة شعبية لا يمكن التلاعب فيها أو تحريفها لأن الجميع يعرفونها.. وإذا كان مشروعاً فى الفن تحويل أو تطوير أى أسطورة أو قصة شعبية بهدف تقديم رؤية جديدة أو تفسير عصري لها.. فلا يعنى هذا أن من حق أحد أن يحول «شفيقة ومتولى» إلى «شفيقة» فقط.. وإلا أصبح الفيلم شىء آخر.. وما رأيناه فى هذا الفيلم هو سعاد حسنى فقط.. ولأن من سيلعب دور متولى أمامها هو الممثل الجديد الموهوب أحمد زكى الذى ليس اسماً ضخماً «بييع» وليس هو محمود فهمى وحسين ياسين فلا بد أم ينكمش دوره إلى حد أن يصبح كومبارس.. لقد كان أحمد زكى فى الدقائق الخمس بالضبط التى احتلها من مساحة الفيلم وجهاً قادراً معبراً يحمل ملامح جديدة حادة مميزة ومختلفة عن وجوهنا التقليدية.. ولكن تم «سحق» أو «سخت» دوره فى الرواية الشعبية التى نعرفها والتى يمثل هو فيها محور الأحداث الرئيسى فى تقديرى أكثر من شفيقة.. وكانت النتيجة أن أصبح أحمد زكى كومبارس.. ومحمود عبد العزيز (دياب) كومبارس.. وحمزة الشيمى (أبو زيد) كومبارس.. وتأكدت أن الممثل الشاب الموهوب الآخر أحمد مرعى كان ذكياً حين أفلت بجلده ورفض دور (أبو زيد).. فى الوقت الذى اخترع الفيلم شخصيات أخرى ليس لها أساس فى الأسطورة مثل الطرابيشى ويسرى باشا وأعطاهم أحجاماً أكبر.. وهو منطق غريب جداً.. ليس فى صالح شفيقة ولا سعاد حسنى نفسها.. وفى تصورى أن متولى لو كان نور الشريف مثلاً.. لكان قد تم بناء الفيلم بشكل آخر وبعلاقات أخرى.. وهو منطق أشد غرابة فقلب شخصيات وعلاقات وأحجام قصة

معروفة من أجل نجمة كبيرة ليس فى صالح القصة ولا النجمة.. وتصبح النجمة الكبيرة أكبر حينما تدور حولها شخصيات كبيرة أخرى وليس مجرد أقزام. وهكذا كانت سعاد حسنى جيدة جداً وجميلة جداً ولكن بدون متولى!..

ووسط هذا الزحام كله أكرر مرة أخرى أن «شفيفة ومتولى» هو فيلم مصرى جيد وجديد رغم كل هذه الملاحظات.. فليس هناك فيلم جيد فى العالم بلا ملاحظات....

وكان عنصر الصورة ممتازاً فى كل تفاصيله.. ولا أعنى بالصورة مجرد التصوير الجيد جداً لعبد الحليم نصر ومحسن نصر اللذين كانا فى أحسن مستوياتهما.. وإنما أعنى «الصورة» بالمعنى المتكامل وكما هى معروفة فى السينما العالمية كلها.. حيث هناك وظيفة سينمائية تظهر فى هذا الفيلم لأول مرة فيما أظن.. هى وظيفة «المشرف الفنى» الذى يقف إلى جوار المخرج ومدير التصوير مسؤولاً عن كل عناصر «الصورة» من اختيار مواقع وديكورات واكسسوار وزوايا تصوير وألوان وتصميم ملابس... وهنا يظهر دور الفنان ناجى شاكى واضحاً فى خلق عناصر صورة متناسقة ومتكاملة شديدة الجمال والتعبير عن الموضوع فى الوقت نفسه، ونحن نرحب جداً بهذا الفيلم ونقبله بكل هذه الملاحظات كمحاولة جادة لصنع سينما مصرية مختلفة.. رغم الرقص و«بانوا».. بانوا.. بانوا.. على أهلكم بانوا».. وشفيف جلال!!

«مع سبق الإصرار»

منذ اللحظة الأولى جلست على مقعدى مشهوداً أتابع هذا الفيلم الذى فرض نفسه بقوة من مجرد الأسلوب الذى قدم به عناوين مكتوبة على الآلة الكاتبة.. وهى مسألة بسيطة جداً وليست اختراعاً ولكنها كانت تؤكد إننا أمام فيلم يريد أن يجدد وأن يكون مختلفاً فأنت يمكن أن تحكم على أسلوب الفيلم من مجرد الطريقة التى اختارها المخرج ليقدم عناوينه.. والسينما المصرية لم تحاول طوال عمرها كله أن تغير جلدتها حتى فى هذه التفصيلة الصغيرة التى لا تقدم ولا تؤخر..

ولكن أى فيلم فى الدنيا ليس مجرد عناوين بالطبع.. فالمهم هو ما يصنعه بك بعد العناوين! وهنا نستطيع أن نقول إن «مع سبق الإصرار» هو فيلم جيد فى حدود السينما المصرية.. وإن أشرف فهمى يعود فيه ليكتشف نفسه كمخرج متمكن على المستوى الحرفى.. يملك قدرات فنية أكبر بكثير مما قدمه حتى الآن فى أفلامه الكثيرة.. وهو فى «مع سبق الإصرار» يعود إلى أشرف فهمى الذى كان جيداً جداً ومتقائلاً ومتحمساً فى «ليل وقضبان».. ويغفر لنفسه كثيراً من الأفلام التى «ارتكبها» بين القلمين.. والتى نفهم وتقدر الظروف التى جعلته يسلم كل مواهبه وقدراته لعجلة السينما التجارية بلا مقاومة.. ولجرد الرغبة فى الوجود فى الصورة.. وهى ظروف لا نلوم أشرف فهمى وجيله من السينمائيين الشباب المثقفين عليها.. لأننا نعلم جيداً أنها ظروف ومواصفات التركيب التجارى الشامل للسينما المصرية فى غيبة القطار العام.. والتى لن يقدم أشرف فهمى وجيله أفضل ما عندهم إلا إذا تغيرت ظروف وشروط السينما المصرية من الأساس.. وهذا سهل وممكن الحدوث لأنه ليس معجزة!

ولكن «مع سبق الإصرار» نفسه يثبت أن أشرف فهمى إذن كان على خطأ عندما سمح لبعض تجار السينما بالعنوان على مواهبه.. لأنه فيلم من إنتاج القطاع الخاص.. والذين انتجوه كانوا يستهدفون الربح أيضاً مثل أى منتج فى الدنيا.. ومسألة مضحكة جداً بالطبع أن نطالب المنتجين بأن لا يربحوا.. وبأن يصنعوا أفلامهم فقط من أجل الارتفاع بفن السينما.. ولكن المشكلة هى أن المنتجين المصريين يتجاهلون حقيقة بسيطة جداً.. وهى أن الأفلام الجيدة فنياً وموضوعياً تبيع أيضاً فى العالم كله.. وتربح كثيراً جداً أحياناً.. و«مع سبق الإصرار» هو فيلم جيد فنياً وأعتقد إنه حقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً فى الوقت نفسه.. وهو درس يجب أن يعيه أشرف فهمى نفسه وأن يستفيد منه فى أفلامه القادمة فلا يقبل فيلماً لا يقتنع به.. وإنما يقتنع بأن النقاد يكونون أحياناً على حق..

وأعترف بأن الدموع طفرت من عيني أحياناً فى «مع سبق الإصرار».. وهى مسألة عندما تحدث لناقد مدرب على مشاهدة الأفلام بعواطف باردة تمنى أن الفيلم جيد الصنع جداً وشديد الإحكام والأقناع.. فهو فيلم يدور أيضاً فى نفس دائرة الميلودراما التقليدية فى أفلامه وحول نفس التساؤل الخالد حول «ابن مين بالضبط» أو «بنت مين بالضبط» وعن مسألة الأبوة الشرعية والرجل الذى قفز على بيت صديقه والرجل الآخر الذى اكتشف أن ابنته ليست ابنته.. والأصل الأجنبى للقصة معروف وواضح.. ولكن بشير الديك وهو كاتب جديد فى السينما المصرية يبدو أنه يريد أن يكون جاداً.. ومصطفى محرم وهو كاتب السيناريو متمرس استطاع أن يحول الحدودية العادية إلى صياغة سينمائية جيدة.. وبناء السيناريو محكم جداً وشديد الذكاء والسلامة.. فنحن أمام وكيل النيابة محمود رفعت (محمود ياسين) الذى يواجه موقفاً عاماً هو جريمة قتل نجمة السينما الهام سامى ويبحث عن قاتلها.. وموقفاً خاصاً جداً هو اقتحام صديقه القديم مصيلحى (نور الشريف) لحياته من جديد متهماً إياه بأنه اعتدى على زوجته منذ عشر سنوات وأنجب منها بنتاً.. ويرسم السيناريو هذا الصراع العام والخاص فى خطوط متوازنة بحزن شديد جداً.. والفتلات بين القضية العامة والقضية الخاصة نقلات ذكية ومنطقية تكس حرفة سيناريو وحوار جيدة.. إلى أن يصب الخطان معاً نحو ذروة الجريمة الجديدة لقتل مصيلحى مرة أخرى فى نهاية الفيلم.. ولكن لأنه فيلم «بلا توابل» فقد اختلق صانعه بيت دعارة يلجأ إليه مصيلحى بابنته ليغرق فى الضمر والمخدرات دون أن يفسر لنا

الفيلم كيف يمكن أن يدخل رجل مسحوق تماماً كهذا وسطاً كهذا وكيف يملك نفقاته..

وإذا كان المشهد القصير الذى أداه توفيق الدقن طبيب الأرياف الذى يزور أعمار الفتيات وأعمار «البهائم» معاً.. جزءاً من أعمق أجزاء الفيلم وأكثرها كشفاً لظروف البيئة التى حدثت فيها هذه الأحداث كلها.. فقد أفلته السيناريو وعبره عبوراً سريعاً.. دون أى محاولة للتكثيف أو التعمق مع أنه كان يمكن أن يضيف للفيلم بعداً اجتماعياً وحتى جماهيرياً مؤثراً..

وفى موضوع جيد كهذا كان طبيعياً أن يكون أشرف فهمى فى أحسن حالاته.. وأن يسترد قدراته فى «ليل وقضببان» وسيطرته على أنواته الفنية وتوظيفه لكل العناصر ابتداءً من فكرة «العناوين» المبتكرة وحتى مشهد مقتل مصيلحى فى النهاية.. وهنا يبرز دور المصور الجديد عصام فريد الذى كان بارعاً جداً فى تحقيق كل أجواء الإضاءة المناسبة تماماً لمختلف المواقف.. ويعود جمال سلامة بموسيقاه إلى نفس مستواه الذى يتناساه أحياناً هو الآخر فى بعض أفلامه..

أما التمثيل فهو الركيزة الأساسية لمثل هذا النوع من الموضوعات التى تتطلب أعلى مستوى من الأداء.. ولم يتحقق هذا فقط فى المباراة الرئيسية بين نور الشريف ومحمود ياسين اللذين اختارهما أشرف فهمى وأدارهما بذكاء.. وإنما فى كل الأوار الأخرى المساعدة، حتى هذا الممثل المجهول الذى لعب دور العشيق قاتل نجمة السينما والذى كان مقنعاً جداً فى مشاهد القصيرة.. بينما يتبادل «الكبيران» نور الشريف ومحمود ياسين نوريهما فى «سونيا والمجنون» فيلعب محمود ياسين هنا دور رجل القانون.. وهو دور يجعل المتفرج بالضرورة ضد الممثل متعاطفاً مع الطرف الآخر.. وإن لم يستطع هذا أن يخفى قدرات محمود ياسين على أداء دوره فى حدود الشخصية المرفوضة من الجمهور أو «الأنتى هيرو».. بينما يلمع نور الشريف بشكل فائق فى أدائه للشخصية المقابلة شديدة التعقيد التى تتطلب ممثلاً موهوباً مثل نور الشريف الذى كنت اعتقد دائماً أن قدراته أكبر بكثير من كل ما قدمه فى أفلامه حتى الآن.. والمؤسف أن «مع سبق الإصرار» الذى مثلنا فى مهرجان القاهرة الثالث فى سبتمبر الماضى هو الفيلم الوحيد الذى لم يعرض علينا فى لجنة التصفية.. فلم أشاهده إلا فى الأسبوع الماضى.. وإلا لقلت مبكراً جداً هذه الكلمات التى تبدو متأخرة جداً.. وهى إن «مع سبق الإصرار» كان أفضل بالفعل من كثير من الأفلام

في مسابقة المهرجان.. وإن نور الشريف - وقد شاهدت كل أفلام مهرجان القاهرة
- كان يستحق بلا جدال جائزة أحسن ممثل في أفلام المسابقة.. وأنه كان أفضل
بكثير من الممثل الألماني الذي فاز بالجائزة.. لجرد إنه «خواجة»!

عادل إمام ظاهره تقلب بعض حسابات السينما

«المحفظة معايا» هادف لكنه مضحك!

فجأة.. استطاع النجم الكوميدي الموهوب أن يحدث إنقلاباً هادئاً في السينما المصرية لعله لم يكن يقصده أو يتصوره.. عرضت له ثلاث أفلام في وقت واحد يحقق كل منها أرقاماً قياسية تتجاوز شادية ومحمود ياسين ونور الشريف وتكسر إلى حد ما مفهوم النجاح التقليدي الذي ساد أفلامنا لعشر سنوات ماضية على الأقل.. وفي تصويري أن أثارها ستنعكس على السينما المصرية لبضع سنوات قادمة!

لقد استطاع عادل إمام بموهبته غير العادية كممثل كوميدي متفرد ومختلف تماماً عن أنماط الكوميديا التقليدية في السينما المصرية بحيث يقترب - بعد الريحاني العظيم ومع الفروق الكثيرة بالطبع - من الكوميديا العالمية الراقية.. وأحدث هنا عن قدرات عادل إمام الخاصة في التعبير وفي تحقيق التجاوب مع الجمهور والقدرة على إضحائه ولا أتمدد عن الأفلام نفسها بالطبع!.. استطاع أن يدفع الجمهور و«تركييات» الإنتاج التجارية الشائعة إلى إعادة النظر في كثير من الأساطير.. لم تعد الميلودرامات التقليدية التي تسيل أكبر قدر من دموع الناس هي أسرع وسيلة لمخاطبتهم.. وعادل إمام يثبت أن الناس لا ينقصها «النكد» ليبكوا خارج السينما وداخلها أيضاً.. ولم تعد الأحلام والأوهام الملونة والديكورات الفخمة والسيارات الفارهة وأحمد الذي يحب منى على شاطئ البحر ووراءهما قرص الشمس القاني هو وسيلتهم للهروب.. وتغيرت مواصفات «النجم» بالتالي.. فرغم تعلق الناس بمحمود ياسين ونور الشريف وحسين فهمي فإن أحداً لم يقل أبداً أن

سينما كاملة لبلد كامل يمكن أن تدور حول ثلاثة نجوم بالعدد بحجة أن الناس لا تريد أن ترى سواهم..

وعادل إمام يؤكد بنجاحه المدهش - الذى لم يدهشنى شخصياً في الواقع - أن مسألة «النجم» هذه وبالنطق المصرى.. مسألة مضحكة جداً ومتخلفة وهجرتها السينما العالمية كلها من زمان.. فالنجم ليس فقط هذا الشاب - أو الكهل - الوسيم حليق الذقن لامع العينين الذى خرج شعره للتو من تحت «السيشوار» والذي لا تنكسر أبداً خطوط بدلته الملونة بلون «الكرب» والذي يجيد تسبيل عينيه وهو يلقي الكلمات «الرصينة»!.. وإنما النجم يمكن أن يكون شاباً مثل عادل إمام لا تزيد علاقته بالوسامة عن علاقتي شخصياً.. ولكنه ملئ بشحنة إنسانية حارة هائلة وصادقة بحيث يمكن أن يعتبره الجمهور واحداً منه.. مطحوناً مثله.. صعلوكاً مثله.. يواجه قوى أكبر منه ويلا سلاح سوى براعته ورغبته فى أن يحتفظ بمكان صغير نظيف في قلب الغابة..

ولكن هناك بالطبع عنصر الكوميديا.. أى قدرة النجم على إضحاك الناس.. وهى مسألة كانت ضرورية دائماً ومضمونة النجاح فى السينما المصرية من الريحاني والكسار.. مروراً بالنابلسي وإسماعيل ياسين.. وإلى فؤاد المهندس وعادل إمام.. وهنا قد لا يصبح عرض ثلاثة أفلام ناجحة فى وقت واحد لعادل إمام ظاهرة فى ذاتها.. فمن قبل كان إسماعيل ياسين ظاهرة فى السينما المصرية فى فترة من فترات انحطاط الكوميديا السينمائية.. وإلى حد أن أصبحت الأفلام تحمل اسم إسماعيل ياسين نفسه.. ولكن هنا يجيء الفارق «النوعى».. أى الفارق بين مستوي متخلف وغريزى من الكوميديا (الميكانيكية) المرتبطة بفترة تخلف كامل فى الذوق الاجتماعى.. ومستوى آخر شديد النضج والرقى من الكوميديا يستطيع أن يفرض نفسه وسط نفس التخلف فى الذوق العام.. فعادل إمام يضحك الناس ليس فقط بقدرته الذاتية على ذلك.. وإنما أيضاً وأولاً بلا ذرة افتعال ولا ابتذال ولا نون ضرب أى (شقليات)!

وهذا النجاح الذى جاء عبر سنوات طويلة من المعاناة ومن درجة الصفر ومن «المرمطة» واكتساب الخبرات من المسرح والتلفزيون والسينما ومن محاولة الفهم والدراسة والتطور الدائم ومن معرفة واسعة أيضاً بالعالم - فقد لا يعرف الكثيرون إن عادل إمام من أكثر فنانينا قراءة وثقافة ومحاولة للمعرفة - هذا النجاح يثير

بالضرورة سؤالاً عن موقف السينما التجارية الآن من عادل إمام.. وهي السينما التي لا علاقة لها بالثقافة بقدر علاقتها بالفاصوليا الخضراء وبحسابات الكسب والخسارة و«اللى تكسب به العب به!» من الطبعي أن المنتجين والموزعين سيعيدون حساباتهم.. وسينظرون إلى عادل إمام باعتباره مجرد الدجاجة التي تبيض الذهب.. وقد سمعت أنهم بدأوا بالفعل يستدعون «ترزية» السيناريوهات لتحويل بعض الموضوعات التي كتبت للنجوم الكبار بحيث تناسب عادل إمام. وهنا يجيء دور هذا الفنان الشاب نفسه في معرفة النقطة التي أصبح يقف عليها ليتبين طريقه وإلى أين يمكن أن يذهب بعد ذلك.. وأن يملك القدرة على أن يقبل وأن يرفض.. فهذه هي نقطة التحول الحاسمة في حياة كل فنان.. خاصة وأن عادل إمام لم يقم أفضل ما عنده بعداً.

وفي «المحفظة معايا» الذي نحى منتجه جمال التابعى على إنتاجه - خاصة بعد أن أرسل لى الصورا! - والذي لابد أن نحى مؤلفه أحمد عبد الوهاب على توظيفه للكوميديا فى موضوع اجتماعى جرىء وناضج مرتبط بحقيقة حياتنا وبحيث لا تصبح الكوميديا مجرد وسيلة فارغة للإضحاك كما يدعى بعض المضحكين الذين لا يضحكون أحداً رغم ذلك.. فى هذا الفيلم يجد المخرج محمد عبد العزيز مادة يستطيع بها أن يعود إلى مستواه فى أفلامه الأولى التي استطاع فيها هو أيضاً أن يقدم خطأ متميزاً فى الكوميديا السينمائية النظيفة.. وهو فى «المحفظة معايا» يقدم نموذجاً للكوميديا حينما يتم توظيفها اجتماعياً.. وحين يصبح الضحك من خلال نجم جماهيرى محبوب من الناس وسيلة لقول شئ جيد لهؤلاء الناس عن حياتهم وما بها من ثغرات ونواقص لابد أن يعوها أولاً لكي يتصدوا لها..

إن النشال الصعلوك عادل إمام الذى يعتبر نفسه موظفاً فى (النقل العام) حيث أنه يقوم أولاً بأول بتخليص ركاب النقل العام من «محافظهم» التي لا فائدة منها فى الواقع.. هو فى حقيقته إنسان شريف لم يجد وسيلة أخرى للعيش والحب والزواج من حبيبته الفقيرة نورا.. وهو يكتشف بالصدفة مفارقة مذهلة حين يعرف أن زميل طفولته ودراسته سمير صبرى استطاع بطرق غامضة لا تخضع لأى منطق طبيعى.. أن يصبح «بيه» كبير وجيه فخم يرتع فى الثراء ويدير شركة كبيرة وهو الذى كان مثله تلميذاً فقيراً (خائياً) أيضاً فى المدرسة.. ويتصور النشال الصعلوك أن من حقه على صديقه «البيه المدير» أن يوفر له وظيفة شريفة فى شركته ليعتزل النشل ويتزوج

مثل كل البشر.. ولكن هذه القضية لا تشغل على الإطلاق الصديق الكبير الذى قفز بطرق ملتوية إلى قمة طبقة أخرى.. ويكون انتقام النشال بالطريقة الوحيدة التي يتصور أنها وسيلته لأخذ «حقه» من العالم.. فينشل محفظته.. ليكتشف الصحفي الشريف الذى يحارب من ناحيته معركته اليائسة «لتنظيف» المجتمع بتعرية اللصوص.. يكتشف أن فى هذه المحفظة أوراقاً تكشف أسراراً رهيبة عن إنحراف هذا المدير الفخم ومجموعة أخرى من (البهوات).. وتصبح القضية هى من يحصل على المحفظة.. وهى قضية تنتهي بالطبع بهزيمة الصحفي والنشال والصبيبة الفقيرة وانتصار النشال الحقيقي الذى يسرق أقوات الناس ولا يمسكه أحد لأنه أعقل من أن ينشل «بريزة» فى محفظة فلاح يزور الحسين!

إننا هنا إذن أمام كوميديا هادفة بنفس المعنى الذى كان يثير سخرية بعض فلاسفة الكوميديا من قبل وتصور يا أخى أنها أضحكت الناس ونجحت تجارياً رغم أنها هادفة!

ولكن هذا لا يمنع بعض الملاحظات بالطبع.. منها هذه المباشرة فى طرح موضوع كان يمكن أن يكون أعمق من ذلك.. ومنها اللجوء إلى بعض القوالب التقليدية فى المقارنة بين الأغنياء والفقراء خاصة فى اختيار نماذج الحى الشعبى.. ونفس الديكور المفتعل للمقهى البلدى بنفس الزبائن بنماذجهم النمطية.. وبعض الأخطاء الواضحة فى «راكورات» الإضاءة.. وبعض العصبية والتجهم الذى يقترب من التكشير فى أداء عادل إمام نفسه وهو ما لا يبرره قيامه بدور نشال وكانت كل شخصيات الفيلم الأخرى هامشية وباهتة لم يلمع منها إلى جانب النجم الرئيسى سوى الممثل الشاب طارق هاشم الذى يأخذ فرصته الأولى الحقيقية وينجح فى حدود دوره.. وإلى محمد عبد العزيز كمخرج يجيد حرفته جيداً أهمس فى أذنه بأن تنفيذ المناظر الخارجية لم يكن جيداً تماماً.. وأن تسجيل الدويلاج لم يكن دائماً «سنكرون».. وهى مسائل مقبولة كلها فى فيلم نرحب به تماماً!

«قاهر الظلام».. مغامرة شجاعة فى بحار الظلمات

مثلما كانت حياة طه حسين وعطاؤه الغزير العظيم مغامرة شجاعة فى بحار الظلمات .. يكون انتاج فيلم عن حياته مغامرة شجاعة أيضاً فى ظلمات السينما المصرية.. لا يقدم عليها الا قنانون يستحقون الاحترام .. لانهم احترمو أنفسهم وفن السينما الذى يمارسونه.. كما احترمو رجلاً نادراً فى تاريخ الثقافة المصرية بل والعربية كلها حينما فكروا فى المجازفة بتحويل حياته إلى فيلم.. وأياً كانت هذه الملاحظة أو تلك على هذا الفيلم.. لقد كانت كل علاقة السينما المصرية بالتاريخ المصرى وبالشخصيات المصرية التي تستحق الاحترام هى علاقتها بمجموعة من الراقصات تحوان فى أفلامنا إلى مناضلات وشهيدات بل وقائدات أحياناً للحركة الوطنية.. وعندما تترك هذه السينما هذا كله وتقرر الخروج من الكبارية لتقدم طه حسين فى فيلم.. لابد أن نرفع أيدينا جميعاً بالتحية لكل من اشترك فى هذا العمل المحفوف بالمخاطر وبالخصائر أيضاً.. حيث لم تكن بأيديهم أية وسيلة لإغراء المفترج.. ولم يحاولوا من جانبهم أن يقدموا أى تنازل..

ولا مجال هنا للحديث عن عظمة طه حسين وقيمه فى حياتنا الثقافية والاجتماعية بل والسياسة نفسها فى بعض مواقفه ومعاركه مع سلطات أكبر منه.. ومن هنا يكون طه حسين بالضرورة أكبر من أى فيلم يصنع عنه.. ولا تكون هذه فى الواقع مسئولية الفيلم.. لأن حياة طه حسين وأعماله كانت من العمق والجرأة والرحابة بحيث لا يقدر عليها فيلم واحد ولا كاتب واحد ولا مخرج واحد.. فكل موقف لطه حسين وكل مرحلة وكل إنجاز يعطى مادة درامية وفكرية رائعة لفيلم كبير.. وشئ شجاع حقاً أن يتصدى منتج من القطاع الخاص لمحاولة كهذه.. وربما فى معزل كامل عن «سينما الدولة» التي كانت وحدها قادرة على ذلك فقط لو أنها كانت موجودة..

ومن هنا يكون التناول الفني نفسه لحياة طه حسين مغامرة هو أيضاً في بحار الظلمات.. فهي ليست مهمة سهلة لا بالنسبة لكمال الملاح كاتب القصة ولا لرفيق الصبان وصبرى موسى كاتبى السيناريو- وبصراحة فلست أعرف ما علاقة سمير عبد العظيم بحياة طه حسين! - كما تصبح المهمة أكثر صعوبة بالنسبة للمنتج ولعاطف سالم الذى يتحمل فى النهاية مسئولية الصورة التى يقدم بها بطله.. ومحاولة إحياء الفترات التاريخية المختلفة التى عاشها طه حسين فى مصر وفى فرنسا معاً.. رغم كل المشاكل التى لابد أن تصادفه فى التنفيذ..

ولكن نتيجة هذه الجهود كلها جيدة بشكل عام.. والفيلم مشرف بالنسبة للسينما المصرية.. يعكس اتجاهاً نادراً جداً فى إطار الإنتاج التجارى الرخيص والسهل الذى يستهدف الربح السريع.. والفيلم بالتأكيد لن يعجب المتفرج العادى.. لأن أمامنا مراحل طويلة جداً قبل أن تحدث المعجزة ويذهب المتفرج المصرى لمشاهد فيلماً بطله طه حسين.. خاصة وأن الفيلم كما قلت لم يحاول أن يقدم أية إغراءات تجارية.. وإنما اقترب السيناريو من الطابع التسجيلى الذى لا يحمل عناصر درامية بالمعنى التقليدى الذى تعود عليه جمهورنا.. فنحن أمام طفل فقير فى قرية «الكيلو» فى صعيد مصر.. يدفع بصره نفسه ثمناً لظروف الفقر والتخلف والجهل والعلاج الخاطى.. ولكن هذا كله لا يمنع طاقاته العبقريّة النادرة من الإنطلاق.. ويعرض الفيلم لمراحل الدراسة المعروفة التى تفوق فيها طه حسين من الأزهر إلى كلية الآداب إلى باريس حتى حقق أعلى مستويات الدراسة وإلى أن تم تعيينه وزيراً للمعارف وأطلق صيحته الشجاعة عن أن العلم من حق الناس كالماء والهواء.. وينتهى الفيلم نهاية غامضة بعودة طه حسين الوزير إلى قريته وسط ترحيب وأغاني أهاليها.. وبدون أن نفهم لماذا اختار هذه النقطة بالذات نهاية لكفاح هذا الرجل العظيم....

ومن العيب بالطبع أن نقارن الفيلم بحياة طه حسين الحقيقية أو بمواقفه ومعاركه العديدة.. فقد كانت هذه بالتأكيد مهمة أكبر من طاقة صانعى الفيلم.. ومن السهل أن نلومهم على نقص هذه النقطة أو غياب تلك.. ولكن من الإنصاف فى نفس الوقت أن نضع الفيلم فى إطار وظروف السينما التى خرج منها.. وهى ظروف أعتقد أنها لم تكن تسمح بأكثر من ذلك.. إن أعظم معارك طه حسين حول كتاب «الشعر الجاهلى» مثلاً ومواقفه المعروفة مع قوى التخلف التى صدمها هذا الفكر والأديب بل والسياسى العظيم غائبة عن الفيلم.. ولكنى أتصور أنه حتى لو كان صانعو الفيلم

قادرين على تناولها بالشكل والمستوى الذى تستحقه.. فإن نفس قوى التخلف - التى لم يهزمها طه حسين تماماً بحيث تفقد قوتها وقدرتها على المنع - لم تكن لتسمح لهم بذلك.. وقد سألت الدكتور رفيق الصبان أحد كتاب سيناريو الفيلم عندما شاهدته أول مرة فى مهرجان القاهرة: أين معركة كذا وأين موقف كذا وكذا؟.. فأكّد لى أنه مستعد لاطلاعى على السيناريو الأصيل الذى كان يتضمن هذه المواقف ولكنها حذفت لسبب أو لآخر.. وأنا أصدقه..

ولهذا فإن أخطر ما يعيب الفيلم إنه يبدو وكأن محور حياة طه حسين كلها كان قصة الحب بينه وبين زوجته الفرنسية سوزان التى لعبت دوراً عظيماً فى حياته كامرأة عظيمة.. كما يبدو وكأنه يريد أن يثبت فقط كيف استطاع فتى ريفى فقير وضرير أن ينتصر على كل ظروفه ليصبح عظيماً.. وكل هذا حقيقى بالنسبة لـ طه حسين ولكنه لم يكن كل معنى حياة وأعمال طه حسين.. فلا حدود للمعانى والدلالات والبطولات بل والمعجزات الأخرى فى حياة طه حسين.

وفى نفس الوقت قد يكون غريباً أن يكون هناك بعض الظل التاريخى فى التتابع الزمنى لبعض الأحداث.. بحيث لا يجرى بعضها فى مكانه الصحيح.. مع كل هذه العناصر التى اشتركت فى كتابة السيناريو ثم فى مراجعته كما قرأنا أسماءهم فى مقدمة الفيلم... وإذا كان طه حسين عظيماً بما يكفى.. فلا يعنى هذا أن يقدم السيناريو كل الشخصيات الثانوية التى أحاطت به ككثرات غير مرسومة أو موظفة جيداً.. مثل هذه الشخصية الغريبة التى أداها يحيى الفخرانى والتى كان مقصوداً بها الإضحاك.. فلم يزد دورها عن وظيفة المهرج الثقيل فى أفلامنا الذى لا أتصور أنه كان موجوداً فى حياة طه حسين.. ومثل شخصية حمدي أحمد الذى أدى دور أخيه الفلاح البدائى الذى صحبه معه إلى فرنسا ليتهافت علي النساء بشكل مسيء إلى طه حسين وإلى أى فلاح آخر.. ويسبب المبالغة أيضاً فى رسم شخصيته بهدف الإضحاك أو تحقيق عنصر «الريليف».. وهو عنصر يمكن أن يؤدى عكس وظيفته إن لم يستخدم بفهم وعناية..

ولكن كل هذا لا ينتقص من الجهد الهائل الذى بذله عاطف سالم فى تقديم عمله الكبير الصعب.. بكل ما تطلبه ذلك من إعادة إحياء للعصر سواء فى مصر أو فرنسا.. والإخلاص الشديد الذى حاول أن يقترب به من شخصية كان واضحاً إنه يحبها ويحترمها كثيراً.. ويحقق عاطف سالم أحسن مستوياته فى مشاهد الريف

بالذات.. ثم في مشاهد الأزهر وحلقات الدراسة فيه وبيوت الطلبة الفقراء.. فهو يذكرنا هنا بعاطف سالم الذى فرض نفسه بقوة فى بدء حياته السينمائية بأفلامه الواقعية الجريئة.. وإذا كنت شخصياً قد دهشت للقدرة الفائقة للطفل الذى أدى دور طه حسين الطفل إلى حد أن تصورت أنه طفل كفيف بالفعل.. فإن الفضل يعود إلى عاطف سالم أولاً بقدرته المعروفة على التعامل مع الأطفال بالذات واستخراج أفضل ما عندهم.. وعلينا أن نتذكر أيضاً الصعوبات التي واجهته فى تنفيذ مشاهد فرنسا للاحتفاظ بنفس ملامح العشرينيات والثلاثينيات التي وقعت فيها الأحداث الحقيقية.. وبإمكانات إنتاجية محدودة بالطبع لا تقدر عليها إلا سينما الدولة: ولكن كل هذا الجهد كان يمكن أن يضيع لولا المقدرة الفائقة لمثل متمكن متعدد الإمكانات مثل محمود ياسين.. الذى كان أدائه هو محور العمل كله.. واستطاع أن يخرج بهذا الدور من إطار الفتى الأول التقليدى ليغامر هو الآخر فى بحار مظلمة ويتقمص شخصية وسمات وإيماءات رجل عظيم نعرفه جميعاً ليقتنعا به إلى حد كبير.. وبجهد فنان ماكياج موهوب هو الآخر.. فمزيداً من هذه الأفلام الجادة الشجاعة.. ومزيداً من هذه الشخصيات المصرية العظيمة التي ستكتشف السينما المصرية أنها كثيرة جداً لو أنها فكرت فقط فى أن تفتح باب الكباريه لتشم قليلاً من الهواء!

فعلاً «اسكندرية ليه»

في فيلمه «اسكندرية ليه» يظهر يوسف شاهين في لقطة واحدة لا تستغرق ثوان على الشاشة في دور رجل اسمه الخواجة دياب.. فلا يكاد جمهور الصالة يراه حتى يهمهم كل الجالسين حولى فى نفس اللحظة: يوسف شاهين.. واعترف أننى فوجئت.. فقد كنت أتصور أن القليلين جداً من جمهور السينما المصرية هم الذين يمكن أن يتشفوا مخرج الفيلم الذى يروونه لو ظهر فى لقطة واحدة.. وقد رأيت مخرجين كثيرين أكثر شعبية - من حيث إقبال الناس على أفلامهم - يظهرين فى لقطات سريعة كهذه فلا يعرفهم أحد ولا ينطق أحد بأسمائهم.. فما بالك بيوسف شاهين الذى نتهمه دائماً بأن أفلامه صعبة وتخطب جمهوراً آخر فيما يبدو غير الجمهور المصرى؟

قد يقال إن يوسف شاهين لعب البطولة الكاملة لفيلم «باب الحديد» ومن هنا يعرفه الجمهور.. ولكنى أحسست بفرح شخصى على أى حال وأياً كان مصدر معرفة الجمهور العادى جداً ليوسف شاهين.. فأننا أحب يوسف شاهين إلى أقصى حد وأياً كانت أخطاؤه.. بل أعترف بأنه سبب لى «هوسا» خاصاً منذ أن بدأت أدمن السينما ومنذ أن بدأ هو ينحت نهراً جديداً مختلفاً للسينما المصرية من ربع قرن من الزمان.. ولكنى خرجت من المشاهدة الثالثة «لأسكندرية ليه» وأنا أضرب كفاً بكف من قرط الغيظ.. فإذا كان يوسف شاهين شخصية شعبية إلى هذا الحد حتى بالنسبة للجمهور العادى.. فلماذا لا يصنع أفلامه لهذا الجمهور أولاً؟.. ولماذا يضع فى ذهنه وهو يعد لأفلامه الأخيرة - وبالتحديد منذ فيلم «الاختيار» - جمهور مهرجانات قرطاج وبرلين وموسكو وجمهور سينما مترو وهذا الناقد الخواجة أو هذا الناقد المصرى على السواء؟ وإذا كان حتى لا يعنيه كثيراً النجاح التجارى لأنه يضمن تمويلاً وتوزيعاً لأفلامه بطرقه الخاصة وبعبداً عن الدوائر المغلقة للفيلم



إسكندرية ليه - إخراج يوسف شاهين - ١٩٧٩

المصرى فلا يواجه بالتالى مشاكل مادية.. فكيف لا يعنيه وصول أفلامه إلى الناس وهو فى حد ذاته أكبر مكسب يسعى لتحقيقه أى فنان.. بل وهو المبرر الوحيد لصنع أى عمل فنى؟

إن يوسف شاهين هو بلا أدنى جدال واحد من أهم فنانى السينما المصرية فى تاريخها كله.. وهو من أفضل مخرجينا من حيث المستوى الفنى إن لم يكن أفضلهم على الإطلاق.. ولقد وصل بالتأكيد فى فهم أنواته السينمائية وقدرته على توظيفها وتطويرها وخلق لغة خاصة به وأسلوب وعالم يمكن تسميته بلا تردد «عالم يوسف شاهين» إلى مستوى لا يقل عن أى مخرج عالمى.. بل إنه حسم ومنذ وقت طويل حتى المشكلة التي أثّرت حوله فى فترة من الفترات والتي خلقها هو لنفسه حول: هل هو مخرج مصرى أم خواجة؟.. فاثبت - إن كان فى حاجة إلى إثبات - أنه مصرى حتى النخاع.. وأنه ربما مصرى أكثر من الذين يقدمون فى أفلامهم الجلابيب والحارة البلدى والمعلمين والمقهى الشهير الذى يجلس عليه الحرامية الذين يحطمون الكراسى وفياسكات النبيت فوق رؤوسهم بمناسبة ويدون مناسبة.. لم تعد هذه هى القضية.. بل إن يوسف شاهين - وبالذات منذ «الاختيار» وحتى «إسكندرية ليه» هو

أكثر المخرجين المصريين انشغالاً بمصر وتأملاتها وقلقاً عليها وتعبيراً عن أزماتها الخائفة.. وهو مخرج عبقري بلا أدنى جدال ووجه مشرف للسينما المصرية فى العالم كله ولا شىء فى هذا كله أصبح يحتمل المناقشة..

القضية كلها قضية أسلوب.. وعظيم جداً أن يحاول أى مخرج فى العالم أن يبحث عن أسلوبه الخاص والمنفرد وأن يخرج عن الأساليب التقليدية المستهلكة السائدة من حوله.. والفنان الذى لا يجرب ولا يجدد ليس فناناً من الأصل.. ولكن السؤال هو: كيف ولماذا وإلى أين؟

لقد كانت قيمة يوسف شاهين الأولى منذ أن «تفجر» فجأة فى ظلام السينما المصرية سنة ١٩٥٠ أنه كان مخرجاً جديداً جريئاً يحاول أن يصنع شيئاً مختلفاً ولا يكف عن المحاولة وعن المغامرة.. وهو من هذه الزاوية أشجع - وربما أهم - مخرجى السينما المصرية.. ومع ذلك يظل «صراع فى الوادى» و«باب الحديد» و«الأرض» هى أفضل أفلامه لأنها أكثرها وضوحاً وتواضعاً وأقلها افتعلاً للتجديد والتجريب.. وهو - ولسبب شيطاني غامض - يقرر منذ فيلم «الاختيار» أن يستخدم أسلوباً أوروبياً فى التعبير عن قضايا مصرية صميمة وخطيرة.. بحيث أصبحت القضايا فى أفلامه الأربعة الأخيرة واضحة جداً وحساسة ولمسها الجميع وينفعلون معها ولكن أسلوب التعبير عنها غامض جداً ومعقد وملئ بالتخطيط والتشويش.. بحيث لا تبهر سوى المثقفين أو المتخلفين أو الذين يبحثون عن أى شكل مختلف للسينما المصرية حتى لو كان هذا الشكل الغريب المصوم المجنون المتعجل المرتبك الذى يقلد به يوسف شاهين - أسلوب السينما الأوروبية فى الستينيات - سواء الموجة الجديدة الفرنسية أو بعض محاولات أنتونيونى وبازوليني الإيطالية أو حتى بعض نماذج سينما أمريكا اللاتينية.. والغريب أن يوسف شاهين يحاول أن يستخدم هذه الأساليب الشكلية بعد أن توقفت السينما الأوروبية نفسها عن استخدامها ويعد أن اكتشفت فراغها وعجزها عن التعبير عن أى شىء وعن الوصول إلى أى جمهور..

وإذا كان رخاء وفراغ وراحة بال المتفرج الأوروبى تسمح له بأن يجلس من أجل المتعة الذهنية الخالصة ليرى تجربة غريبة وخاصة جداً لفيللىنى.. فإن ظروف السينما المصرية والجمهور المصرى والواقع المصرى الملئ بالمشاكل التى لا تحتل «الهزار» أو استعراض العضلات الشكلية.. لا تسمح لأفضل مخرجينا وأهمهم وهو يوسف شاهين بأن يبذل موهبته الكبيرة فى ألعاب الألغاز والفوازير والكلمات

المتقاطعة مع جمهور استهلكته تماماً أفلام الميلودرامات والعصابات والكباريات والابن العاق والبنث الطابشة والمرأة التي أكلت ذراع جوزها..

ولا يمكن أن يكون قدرنا التعس هو أن نختار فقط بين هذه السينما الرديئة التي ضحكت علينا طويلاً وخدرتنا وسرقت فلوسنا.. أو سينما يوسف شاهين الغامضة المتحذقة التي تصمم على أن تتعالى علينا وتتحدانا أن نفهمها.. بحيث يجلس المتفرج المصرى المكود التعبان الغارق فى مشاكله فى كل فيلم من أفلام يوسف شاهين الأخيرة وهو قلق ومتوتر وحائر ليس لأن الفيلم يوقظه على مشاكله وحلها أمامه ويطلبه بالفعل والحركة.. وإنما فقط – وباللهول وبالخراسانة الفيلم الخام والفن العبرى – لأنه لا يفهمها!!!

وأنت فى «اسكندرية ليه» مثلاً تجد نفسك أمام سينما عظيمة جداً كتكنيك وتصوير وديكور وحركة كاميرا.. ولكنك تفهم بالكاد وبصعوبة شديدة جداً أنك أمام خط رئيسى هو حدوة طالب فى كلية فيكتوريا فى الأربعينيات يحاول أن يقنع أسرته الفقيرة أن ترسله إلى أمريكا ليدرس التمثيل الذى يحبه.. وتنجح الأسرة فى النهاية فى تدبير المبلغ المطلوب لسفره.. وهى قصة يوسف شاهين نفسه.. ومن حق الفنان أن يقدم أشياء من حياته على الشاشة.. وفيللىنى العظيم لا يصنع فى أفلامه كلها – وليس «أماركورد» فقط – سوى أن يقدم أشياء من حياته.. ولكننا فى مصر لسنا فى حاجة إلى فيللىنى.. فضلاً عن أن المبرر الوحيد لكى يحكى لنا أى مخرج شيئاً من حياته.. هو أن يربط هذه الحياة بحياتنا كلها فى تلك الفترة.. وهو ما حاول يوسف شاهين أن يفعله فى «اسكندرية ليه».. ولكنه قدم كمية هائلة من جرائد السينما العالمية عن هتلر وتشيرل وروميل بلا أى داع لهذا التويل.. وقدم لنا قصاصات سريعة جداً ومتخبطة عن القوى السياسية والاجتماعية فى مصر أثناء الحرب الثانية.. الشيوعيين والإخوان المسلمون والضباط الأحرار فى مشاهد ساذجة ومن خلال شخصيات كاريكاتيرية مضحكة لا تقنع أحداً ولا يفهم أحد شيئاً من علاقاتها.. وهناك أنماط أو كليشيهات لطيب والشرير والرأسمالى والعامل واليهودى غير المتعصب.. ثم هناك علاقة شاذة بين شاب أرسقراطى وضابط إنجليزى لا يفهم أحد ضرورتها.. وعلاقة حب بين مسلم ويهودية.. وتعاطف مع اليهود بلا مناسبة وشرح ساذج لقصة إسرائيل ومشاهد غامضة وتركيبات عالية وطبقية وسياسية لا يمكن فهمها إلا بعد المشاهدة العاشرة للفيلم..

وأنت طوال ثلثي الفيلم لا تفهم شيئاً لا من الحوار ولا الشخصيات ولا علاقات أى أحد بأى أحد.. ويقفز بك الإخراج والمونتاج من شيء إلى شيء بلا أى منطق أو علاقة أو تسلسل.. وعندما يستقيم الفيلم فى الثلث الأخير ويركز على شيء واحد فقط هو سفر الابن إلى أمريكا تجد نفسك أمام فن عبقرى فعلاً وتدفع عيناك.. فإذا كان يوسف شاهين قادراً على صنع جزء كهذا فلماذا يصمم على إفساد بقية عمله بهذه الأساليب المتنافرة المصطنعة التي تكفى لهدم أى فيلم وإجهاض أى قضية؟

فى الفيلم أشياء جيدة جداً.. التكنيك المتقدم الذى لابد أن نتوقعه من يوسف شاهين.. وهذا الممثل الصغير الموهوب بلا حدود محسن محبى الدين الذى كان اكتشافاً رائعاً والذى كان روح الفيلم كله.. والقدرة الهائلة لعزت العللى وأحمد زكى فى أداء دوريهما القصيرين الوحيدين المرسومين بعناية ووضوح وتركيز.. ولكن ولا ممثل آخر كان أمامه شيء يمكن أن يصنعه.. حتى محمود المليجى ومحسنة توفيق العظيمين لم يكن بوسعهما هذه المرة أن يعبرا عن أى شيء.. وغريب جداً أن يكون يوسف شاهين مخرجاً جريئاً يكسر القواعد التقليدية ثم يلجأ هو نفسه إلى نظام النجوم من أجل ضمان الجمهور فيقدم حشداً هائلاً من الأسماء بلا أى داع ولكى يظهر كل منهم فى لقطة واحدة بينما يستمر فى نفس الوقت فى إصراره على ممثلين سيئين جداً رغم فشلهم الذريع ولكى يؤكد فقط أنه يستطيع أن يصنع سينما جيدة بموهبته وحدها وبلا أى عناصر جيدة أخرى.. ولكن كانت هناك عناصر جيدة أخرى بلاشك.. الممثل الإنجليزى جيرى سنيوكويست.. وتصوير محسن نصر وديكور نهاد بهجت ولكن طريقة تركيب السيناريو والمونتاج وتقليد فيليني وتسجيل الحوار كلها أشياء بشعة.. وإذا كان يوسف شاهين يبدأ فى التحول إلى أسطورة غير قابلة للمناقشة عند بعض النقاد والأصدقاء فكلهم يخدعونه.. فأننا شخصياً أكثر منهم جميعاً إعجاباً بيوسف شاهين ولذلك أدعو «للحجر عليه» ومنعه بحكم القانون من الاقتراب من مسألة السيناريو والحوار والمونتاج إن كان هذا ممكناً.. فلدينا مخرج عظيم ولابد من أن نحمله من نفسه ومن عبقريته!!

«اسكندرية ليه؟» .. ملاحظات تفصيلية..

لا يجادل أحد في قيمة يوسف شاهين كمخرج له اتجاه وأسلوب وفكر متميز في السينما المصرية.. منذ عودته من بإسادينا بالولايات المتحدة دارساً للسينما ومنذ أول أفلامه «بابا أمين» في بداية الخمسينيات وحتى «اسكندرية ليه؟» آخر أفلامه والذي تشهده القاهرة الآن.. وبعد ثلاثين عاماً من الخبرات العملية والفكرية المكتسبة والمتراكمة يصبح ضرورياً أن يكون تميز يوسف شاهين التكنيكي وسيطرته الكاملة على لغته السينمائية قد وصل إلى قمته في «اسكندرية ليه؟» بحيث يكون من العبث أن نتحدث عن جودة توظيفه لألوانه.. اختيار مواقع التصوير والزوايا وحركة الكاميرا وميزانسين الممثل داخل الكادر والتكوين واستخدام اللون والديكور والاكسسوار.. و.. و.. فيوسف شاهين كان دائماً أكثر مخرجينا متابعة لتطوير أساليب السينما العالمية وتأثراً بها بل وأقربهم إليها في أفلامه..

ولا جدال أيضاً في أن يوسف شاهين هو نسيج وحده من حيث الهموم الذاتية والعامة التي يعالجها في أفلامه التي لم تكن لها علاقة - إلا في بعض «فلاتاته» النادرة التي أخرجها لهذا المطرب أو تلك الممثلة في أوقات الشدة التي تعرض لها في فترة ما - بالتيارات التجارية والقوالب المستهلكة السائدة من حوله.. بل كان يحاول دائماً التعبير عن اللحظة التاريخية التي يخرج خلالها فيلمه وما يدور حوله في المجتمع المصري من ظواهر أو تحولات وكما يراها هو من وجهة نظره الخاصة ومن خلال أسلوبه السينمائي الخاص.. خصوصاً في أفلامه الأخيرة التي يمكن اعتبارها «مرحلة يوسف شاهين السياسية» المباشرة.. على أساس أن معظم أفلامه كانت سياسية ولكن بشكل غير مباشر..

ومن الضروري إذن تجاوز هذه المسلمات المعروفة في سينما يوسف شاهين. ولكن أشد المتحمسين لسينما يوسف شاهين لابد أن يشفق أيضاً على بعض عيوبه المزمنة والواضحة.. وأخطرها بلاشك إصراره على الاشتراك في كتابة السيناريو بنفسه مع النقص المؤكد في خبرته الدرامية أو على الأقل في الصياغة الدرامية.. بمعنى أن المخرج قد تكون له رؤيته الدرامية الواضحة والمحددة لموضوعه وشخصياته ولكنه لا يملك الصياغة السينمائية المناسبة لها.. وهى مسألة حرفية بحتة.. بمعنى أن بعض «ترزية» السيناريو المحنكين قد يملكونها ويجيدونها دون أية رؤية أو موقف يريدون التعبير عنه..

ومن حق أى مخرج بالطبع الاشتراك بشكل أو بآخر في صياغة سيناريو فيلمه.. بل إن المخرج الذى لا يتدخل فى السيناريو لا يكون مخرجاً بالمعنى الكامل.. ولكن مشكلة يوسف شاهين إنه يشارك فى كتابة السيناريو اشتراكاً محترفاً.. بمعنى أنه لا يكتفى بالتوجيه والإشراف وإبداء رأى وطرح التصورات والأفكار.. وإنما يشارك فى الكتابة المباشرة نفسها.. بل أننى لا أدرى مدى صحة ما يذاع عنه من أنه يكتب الحوار بنفسه أيضاً وبالله اللغة الإنجليزية التى يجيدها لتتم ترجمته بعد ذلك إلى العربية فبنشأ عن ذلك ما نلاحظه جميعاً من ركاقة وتركيبات معقدة.. لعلها هى التى أضفت عليه الاتهام الظالم وغير الحقيقى بأنه «خواجة».. مع أنه مصرى فى موضوعاته ومهمومه التى يناقشها فى أفلامه مائة فى المائة..

ولعل إحساس يوسف شاهين بهذا النقص فى الصياغة هو الذى يجعله يخفى حقيقة مشاركته فى كتابة السيناريو بابتداع ما أسماه من «العصفور» بالرؤية السينمائية.. وهى مرحلة من البناء الدرامى النهائى لأى فيلم.. ولكنها لا تغنى بالطبع عن السيناريو الذى اصطلح العالم كله عليه بلا أية محاولات للتعقيد و«الفلذقة».. أو «التهرب» أيضاً..

وفضلاً عن إساءة يوسف شاهين الدائمة فى توظيف الموسيقى والمونتاج الذى يصير بنفسه على أن يطبعه بطابع الحدة والعصبية والقفزات غير المنطقية وغير المستريحة بالتعبير الحرفى - بمعنى التكنيكى - فهو مشهور أيضاً بإساءة وضع بعض الممثلين فى بعض الأنوار الهامة دون أن يكون أحد غيره مقتنعاً بهم.. مما يهبط بالضرورة بأداء ممثلين ممتازين اعتاد استخدامهم - وبالذات فى أفلامه الأخيرة - مثل محمود المليجى ومحسنة توفيق وعزت العللى..

وربما ارتبط بهذا العيب أيضاً خلال آخر أخطر في أفلام يوسف شاهين يبدو متناقضاً مع قدرته التقنية الفائقة.. وهو رداة ادارته الدرامية للممثلين.. بمعنى أدائهم التمثيلي المعبر عن موقف أو حالة درامية معينة.. فلو لم يكن الممثل نفسه قادراً أو متمكناً وفاهماً للموقف الذى يؤديه - مثل الثلاثة الذين سبق ذكرهم - فإن أداء معظم الممثلين عند يوسف شاهين يصبح هابطاً إلى حد الركافة أحياناً.. ربما لأنه يفرض شخصيته القوية عليهم بحيث يريد من الجميع أن يصبحوا يوسف شاهين نفسه ويصبح هذا هو الأداء المطلوب بالنسبة له.. خاصة وفى أعماق يوسف شاهين ممثل كامن وراء المخرج.. أطلق نفسه فى عمل واحد عظيم فى «باب الحديد» ثم تم إحباطه.. ومن هنا نلاحظ عيوب الحركة والنطق وعدم فهم الكلمات عند ممثلى يوسف شاهين الشباب أو الجدد. وهى ظاهرة تصبح خطيرة مع مخرج من أهم ميزاته الدفع دائماً بمواهب جديدة فى كل أفلامه.

ويوسف شاهين مخرج كبير جداً ويلاشك وعلى مستوى عالمى بمعنى الكلمة.. ومن حقه أن يحس بهذا كفنان وأن يستثمره جيداً.. ولكن المشكلة أن ذاتية الفنان الكبير عنده تتضخم أحياناً ليس فقط عندما يملأ أفشيات أفلامه الضخمة بعنوان الفيلم ومعه عبارة واحدة «ليوسف شاهين» مستغنياً عن كل الأسماء الأخرى.. فقد يكون حتى هذا من حقه وهو أهون الأضرار على أى حال.. وإنما تصبح هذه الثقة الشديدة خطراً تفرض نفسها قبل مرحلة كتابة الأفيش.. أى عندما يكون يوسف شاهين عاكفاً على تصميم وبناء فيلمه مهتماً كمادته بكل التفاصيل ولكن معتقداً فى نفس الوقت - وهذا هو التناقض الغريب - أنه هو كل شيء فى الفيلم.. وأنه يكفى أن يكون الفيلم من إخراجة - أو من خلقه بالكامل فى الواقع - بحيث لا يصبح ضرورياً أن تكون العناصر الأخرى - ونتذكر هنا قصة الممثلين والموسيقى والحوار وأشياء أخرى غيرها - على نفس المستوى - وقد نتذكر هنا أيضاً شيئاً قد يبدو بعيداً عن الموضوع.. وهو هذا الملحن الذى قيل أنه تأكيداً لعبقريته فى التحين تحدى بقدرته على تحويل «مانشيتات» الصحف إلى أغان جميلة.. وهو زعم خاطئ وخطير جداً بالطبع بالنسبة للملحن وليوسف شاهين معاً.. ولكنه يقع فيه أحياناً.. وفى أفلامه الأخيرة بالذات..

ورغم التزام يوسف شاهين وأنشغاله بالجهامير ويقضايها مصر الكبيرة فى الفترة الأخيرة - وبالذات فى ثلاثية «العصفور» و«عودة الابن الضال» و«اسكندرية ليه» إذا

كانت ثلاثية حقاً - فإن حرصه الزائد على الانشغال بقضايا جادة ووصوله في نفس الوقت إلى قمة السيطرة التقنية.. مع التقدير المتزايد الذي تلقاه أفلامه في الخارج ولدى القطاعات المثقفة في مصر والبلاد العربية.. جعلته يدخل فيما يبدو في دائرة التعالي على الجماهير.. أو على الأقل عدم وضعها في المحل الأول عند تصميم أفلامه وتنفيذها... فهو قد عثر بالتأكيد على أساليبه الإنتاجية والتوزيعية المستقلة إلى حد كبير عن الهيكل التقليدي المحدود للفيلم المصري.. ويبدو أنه لم يعد يواجه مشاكل في التمويل أو التسويق.. فأغفل العنصر التجارى أو لم يعد يخشاه على الأقل..

ولقد كنا نهاجم دائماً «تجارية» الفيلم المصري.. بمعنى خضوعه لشروط ومواصفات سوق تقليدى كل قوانينه جاهزة ومعروفة مسبقاً.. وحدود المغامرة والتجديد فيها شبه مغلقة..

ولكن كسر الشروط التجارية سلاح ذو حدين بلا أدنى شك..

فليس البديل لأفلام السوق التجارى هو أفلام يوسف شاهين الأخيرة.. وعدم الخضوع لشروط المنتج والموزع العربى أو الهندى ليس معناه الاعتماد فى التمويل على الجزائر وفي التوزيع على شركة مترو وعلى السوق الأوروبى والأمريكى.. صحيح أن كل هذا مطلوب للفيلم المصرى من زمن بعيد.. ولكننا لا نريد من يوسف شاهين أن يضعنا فى هذه المغالطة الوهمية.. فالمطلوب أولاً - بل وفى ظروف السينما المصرية الحالية أكثر من أى وقت آخر - هو فتح السوق المصرى.. وهنا يواجه يوسف شاهين سؤالاً لا بد من إجابته: ما هو حجم توزيعه فى السوق المصرى؟

لا يمكن بالطبع أن تكون الإجابة هى: إنها مشكلة السوق المصري وليست مشكلة يوسف شاهين.. فلا يمكن أن يضع مخرج متقدم بفكره وفنه حساباته على أساس سوق مغلق وجمهور متخلف.. ومشكلة عدم تقبل هذا الجمهور بالذات لسينما يوسف شاهين هى مشكلة معقدة جداً مركبة تداخلت فيها عدة عناصر: الفقر والامية وفقدان الوعي السياسى وموات الفن وسيادة القوالب الفنية الرديئة.. وليست مهمة يوسف شاهين أن يعالج كل مشاكل المجتمع المصرى قبل أن يصنع النوع الذى يريده من السينما..

وقد تكون هذه المقولة صحيحة بالنسبة لأفلام جيدة كثيرة فشلت فى السوق المصرى ولكن لأسباب مختلفة عن أسباب عزوف الجمهور العادى عن أفلام يوسف

شاهين بالذات.. ويحضرني دائماً مثال فيلم «رجل لكل العصور» بالتحديد.. فقد كان فيلماً عظيماً وفي نفس الوقت واضحاً جداً ومفهوماً.. لكنه فشل لأنه كان أرقى من نوق الجمهور فقط.. ومن هنا فهو أفضل أيضاً من أفلام يوسف شاهين رغم أنه يتحدث عن أشياء أخرى غير مشاكل مصر التي يتحدث عنها هو.. فيكون ممكناً هنا فقط أن يقول إن الجمهور المصرى ظلم «رجل لكل العصور».. ولكنه لم يظلم أبداً «عودة الابن الضال» مثلاً ولسبب بسيط جداً: إن «رجل لكل العصور» كان فيلماً يحترم الجمهور ولكن الجمهور لم يحترمه.. ولكن «عودة الابن الضال» فيلم لم يحترم الجمهور لأنه حاول أن يقول له أشياء هامة جداً وجادة عنه - أى عن هذا الجمهور المصرى وفي فترة تاريخية وظروف اجتماعية محددة - ولكن كما يطلها ويفهمها يوسف شاهين وحده ومن خلال «رؤيته السينمائية» الخاصة جداً.. ثم طالب الجمهور بأن يفهم إذا أراد أو أن يشرب كل مياه المحيط إن لم يرد.. فهناك قلة مثقفة فهمت وأعجبت جداً وهناك أسواق أخرى مفتوحة وهناك بالتالى إمكانية مضمونة لإنتاج الفيلم التالى.. فهى أفلام غير موجهة للجمهور المصرى من الأساس..

وهنا يحى الخطر الأكبر الذى أرجو أن أكون مخطئاً فى تقديره..

فإذا كانت أفلام يوسف شاهين الأخيرة تدعى الكلام فى السياسة.. فإن الفيلم - أى فيلم حتى أفلام «...» - لا يكون فيلماً ناجحاً إلا إذا أدى وظيفته من وجهة نظر منتجه التاجر الذى قد لا يدرك طبيعة هذه الوظيفة ولكنه يؤديها فى إطار السياسة الأكبر منه التي تحدد إطار الإنتاج السائد..

ومن باب أولى إذن - إذا كانت أفلام جيمس بوند تؤدي وظيفتها - أن يؤدي الفيلم السياسى وظيفته.. والآن.. ما هى وظيفة الفيلم السياسى فى بلد متخلف من بلدان العالم الثالث يعيش فى ظروف بشعة اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً؟

إذا كانت وظيفته هى أن يعرض على عشرة نقاد فى الداخل يمنحونه جائزة هى قطعة من اللوز.. أو أن تعرض فى دار عرض مخصصة للأفلام الأجنبية فيراه بضع آلاف ليعجبوا بأسلوبه الجديد والمختلف أو ليدهشوا إذا لم يفهموا.. أو أن يطير به مخرجه إلى المهرجانات ليفوز ببعض الجوائز أو لا يفوز ويكتب عنه بعض النقاد فى أوروبا أو أمريكا.. فهذه بالتأكيد تكون وظيفة المخرج وليس الفيلم.. بمعنى أن المخرج يخرج إذن من أجل تقديره هو الشخصى ووزنه الشخصى فى مصر والعالم.. بينما لدى أنا مثلاً فهم متواضع لوظيفة الفيلم السياسى فى مصر كما فى أى بلد آخر فى

العالم.. وهى أن يقول شيئاً للناس يوقظهم به على حقائق عالمهم ليغيروا منه ما يجب تغييره.

وليس هناك فيلم فى العالم يقول شيئاً للناس - أى شىء وأى ناس - إلا من خلال لغتهم هم أولاً وأساساً.. أى وببساطة متناهية وبلا أى حذلقه نقدية.. من خلال «لغة مفهومة»..

وكما أن لكل فيلم أسلوباً فنياً يكون هو الأسلوب الوحيد المناسب لمضمونه.. وإذا كان صحيحاً أن الأسلوب يكون هو نفسه المضمون فى فيلم ما.. فإن لكل فيلم أيضاً «لغة» وحيدة للتعبير عن نفسه.. وفيللىنى مثلاً يستخدم لغة خاصة فى أفلامه - واللغة هنا لا تعنى الكلمات أو الصور بالطبع وإنما تعنى «الأسلوب» بكل مفرداته السينمائية المدرسية - بحيث تصبح هذه هى «لغة فيللىنى» التي لا تناسبه أى لغة غيرها.. وبيرجمان يستخدم لغة خاصة هى لغة بيرجمان أى ما يعبر بالضبط عن عالم بيرجمان بقدر ما يملك مخرج تافه مثل ليلوش لغة خاصة تعبر عنه..

واللغة التي يستخدمها يوسف شاهين فى «اسكندرية ليه» قد تكون لغة يوسف شاهين أو وسيلته الوحيدة ليعبر عن نفسه.. ولكنها ليست بالتأكيد لغة الفيلم السياسى.. وبالتحديد الفيلم السياسى المصرى عام ١٩٧٩.. لماذا؟ لأنها لغة لا تصل إلى جمهور السينما المصرية عام ١٩٧٩ بالتحديد وفى ظروف اجتماعية وثقافية محدودة.. وبالتالي فهناك خطأ فى «اسكندرية ليه» حتى على المستوى السياسى - رغم أن الفيلم لم يضع «يا فطة» تحدد أنه فيلم سياسى أو بوليسى - وهو أن الفيلم اختار لنفسه أسلوباً فنياً معقداً ومركباً ومتعالياً بحيث لم تصل أفكاره - أيا كانت - إلى جمهوره.. ونحن نفترض أن جمهور يوسف شاهين الذى صنع له «اسكندرية ليه» هو الجمهور المصرى.. وأول خطأ سياسى يقع فيه كل من يتعرض لأى عمل جماهيرى.. هو أن يعجز عن الوصول إلى جمهوره؟.. ولكيلا تكون هذه مجرد أحكام عامة فلا بد أن ندلل عليه من خلال الفيلم نفسه..

«اسكندرية ليه؟».. ملاحظات تفصيلية (٢)

يحدد يوسف شاهين من البداية مكان وزمان فيلمه بالأسكندرية عام ١٩٤٢ حيث كانت الحرب الثانية مندلعة والزحف النازي على العالم كله يبدو في قمته التي قد لا يكسرها شيء.. وهتلر يستعد للإنقضاض على بوابة مصر الغربية بمائتى ألف جندي ولكن حيث يبقى هناك رغم ذلك متسع لأن يتفرج المصريون - كعادتهم فى البقاء على هامش ما يحدث - على أفلام استر وليامز و«السابعات الفاتنات» وأفلام البروباجنده الأمريكية التي توحى - حتى فى الإطار الاستعراضى المرح - بالقوة الأمريكية التي كانت تكتفى هى نفسها «بالفرجة» على المذبحة العالمية قبل أن تتورط فيها بالفعل بعد ذلك فى بيرل هاربور لتحسم الحرب كلها لصالحها على النحو الذى نعرفه جميعاً.

وفى هذا الإطار «الخارجي» يتحدث يوسف شاهين عن نفسه.. فهو الشاب المراهق يحبى التلميذ فى كلية فيكتوريا والذي يقضى أوقات الفراغ مع أصدقائه من مختلف التركيبات الاجتماعية إما فى السينما وإما فى المغامرات الصغيرة لاصطياد الغوانى من كورنيش الأسكندرية فى سيارة أحدهم.

من خلال محاولة الربط المستمرة بين الإطار الشخصى والإطار العام يقدم يوسف شاهين رؤيته الخاصة وطوال «اسكندرية ليه؟» كله لمصر الأربعينيات والحرب الثانية والأسكندرية خاصة بالتحديد.. وهى رؤية خاصة جداً بالفعل.. ولكنها ببساطة تفقد التحليل.. بمعنى أن يوسف شاهين «يحكى لنا» الاسكندرية - ومصر كلها بالتالى - كما عاشها هو فى شبابه الأول أو مراهقته وكما تكونت فيها أحلامه المبكرة وتركيباته الفكرية والفنية الخاصة.. وكما كان «فيلليني يتذكر» فى «اماركوره» .. فيوسف شاهين يتذكر فى «اسكندرية ليه؟» ولكن مع فوارق كثيرة

ولسنا هنا فى مجال القياس أو المقارنة.. فمن حق فيليني أن يتذكر كما يشاء فهو حالة خاصة جداً فى السينما العالمية وله عالم خاص جداً غير قابل للتكرار ولا للتقليد..

ولكن ليس من حق يوسف شاهين أن يتذكر كما يشاء وبطريقته الخاصة لأنه ببساطة سينمائى مصرى خرج من السينما المصرية بالذات ومن واقع متخلف وملئ بالتعقيدات وباحتياجات الضرورية لجمهور مصرى أساساً وأولاً هناك أولويات لما يجب أن يراه الآن وما يمكن أن يراه غدا وما يجب أن يقول له «الآن» فنان مثل يوسف شاهين بالذات - وهو بلاشك من أهم فناني السينما - وفى ظروف مصر ٧٩ بالتحديد التى ليست تاريخياً ولا واقعاً هلامياً من حق أى فنان أن يجرب فيه أى شئ».

ونحن لو راعينا الطموح السياسى ليوسف شاهين - خصوصاً فى أفلامه الأخيرة.. للاحظنا بالضرورة إنه فى «اسكندرية ليه» يقدم عديداً من المواقف والشخصيات والحوادث الصغيرة والكبيرة لا يربطها فى الواقع إلا المكان الواحد والزمان الواحد.. أى الأسكندرية عام ١٩٤٢ أى أنها شرائح رفيعة سريعة من لحم الواقع الحى فى تلك الأسكندرية لا علاقة موضوعية أو عضوية لأحدها بالآخر إلا هذه الوحدة فى الزمان والمكان.. وهى وحدة قد تكفى وحدها لصنع بناء تاريخى ما.. ولكنها لا تصلح لصنع بناء درامى أو فنى.. وحتى بالمفهوم المسرحى المدرسى.. فإن وحدة الزمان والمكان هى أحد شروط الدراما الكلاسيكية فقط.. ولكنها لا تصنع الدراما بالطبيع.. وأحد عيوب أفلام يوسف شاهين المعروفة هو الخلل فى بنائها الدرامى أو غيابها تماماً أحياناً.. لأن يوسف شاهين بثقته المعروفة فى قدرته السينمائية - وهو محق فيها إلى حد كبير لأنه فنان سينما خالصة بالمعنى الكامل - يندفع إلى نفس الخطأ المتكرر دائماً بلا أى محاولة للتراجع.. فى إصراره على المشاركة الكاملة فى كتابة السيناريو.. وهو يملك بالتأكيد «أفكاراً وصوراً» ناضجة إلى حد كبير.. وربما نابعة أيضاً من تصور سياسى وتاريخى صحيح.. ولكنه يعجز دائماً عن العثور على الصياغة الدرامية الصحيحة لها.. ولذلك فإن ما نراه فى «اسكندرية ليه» هو أفكار وصور وذكريات وشخصيات ومواقف من اسكندرية التى تعلم فيها فى كلية فيكتوريا.. ولكن لا شئ - على المستوى الفنى الحرفى البحث - يربطها.. وهى مهمة يمكن لأى كاتب سيناريو من الدرجة الثالثة أن يقوم بها بشكل

حرقى منطقى أكثر أحكاماً لو أن يوسف شاهين ترك له هذه المهمة.
إن المساحة الزمنية فقط لهذا الشريط السينمائى بالذات هى التى تربط فى الواقع بين الصبى الطموح يحيى والارستقراطى اليهودى العجوز يوسف وهبى.. أو بين الضابط الثورى الصغير عبد العزيز مخيون والارستقراطى الشاب الغامض أحمد محرر أو بين الطالب اليسارى الفقير أحمد زكى وعمال الميناء الذين يستغلهم غنى الحرب فريد شوقى.. أو ابن البلد البلطجى عزت العللى وأسرة المحامى المتعطل محمود المليجى بحيث يساعدهم فى نهاية الفيلم على توصيل ابنهم إلى الميناء.. أو بين الضابط الإنجليزى تومى الذى قضى ليلة غريبة جداً فى فراش عادل بك وبين كل ما يحدث فى الفيلم بل وفى تلك الفترة كلها من تاريخ مصر..

ولكن كلا من هذه الشخصيات وعشرات غيرها تظهر فجأة لتؤدى دورها وبسرعة عصبية شديدة وتختفى.. وقد تظهر فى موضع آخر من الفيلم وتختفى أيضاً وقد لا تظهر على الإطلاق.. وقد يجلس أى مونتير مبتدئ على «الموفيولا» ليلقى إلى سلة المهملات بأمتار الشريط التى تحمل دور هذه الشخصية أو تلك - باستثناء ثلاثة أو أربع شخصيات رئيسية بالطبع - دون أن يحس المشاهد فى النهاية بأى نقص لغياب أى شخصية.. ودون أن يحدث بالتالى أى خلل فى بناء الفيلم.. وهذا أخطر ما يمكن أن يعيب - بل ينسف - أى بناء فنى من اللوحة إلى القصة القصيرة إلى القطعة الموسيقية.

وهنا يجىء خطر أن «يتذكر» يوسف شاهين كما يشاء بطريقته الخاصة.. فنحن نحن فى مقاعدنا أمام الشاشة إنه تذكر فقط هذا الشخص أو تلك الواقعة فأراد أن يسجلها على شريط الفيلم قبل أن ينسى.. فحتى لو افترضنا أن كل شخصية من هذه الشخصيات وكل حدث أياً كان صغيراً يقول شيئاً ما ويحمل دلالة خاصة.. وأنه من مجموع هذه المقولات والدلالات تتكون مقولة كبرى أو دلالة نهائية.. فليست هذه بالتأكيد هى الطريقة ليقول أى أحد جملة مفيدة.. سواء بالفن أو بأى وسيلة تعبير أخرى.

إن يوسف شاهين «يعرض» حقاً جزئيات الصورة كما رأها.. ولكنه لا يحل شيئاً.. وصحيح أن العرض هو أحد شروط تحليل أى ظاهرة.. ولكنك لا تستطيع أن تعرض عناصر الظاهرة وتجربى وإلا أصبحت السينما نوعاً من عروض «الفانوس السحرى» الذى نرى من خلاله ما يسمى «بالسلايدز» التى صورناها بالألوان فى

رحلاتنا أو نزهاتنا العائلية..

وإذا جاز لى أن استخدم تشبيهات مبسطة قد لا يعتبرها البعض «نقداً جاداً» يليق بتناول فيلم جاد... فإننى أقول: إننا نجلس أمام «سلايدز» الفانوس السحري العائلية لتتذكر: «هذا عمى فلان».. وهذه «بنت خالتك تركب الحصان».. وقد أكون مبالغاً فأقول إن يوسف شاهين صنع شيئاً كهذا.. فهذا هو الفتى يحيى.. وهذه هى عائلته المسيحية فى شقتها الصاخبة المزبحة وهذه أمه محسنة توفيق.. وهذه أخته ليلي حمادة.. وهذه جدته زينب صدقى.. وهذا لا أدرى من بالضبط الذى يلعب دوره حسن حسين.. وهذا زميله محسن وأبوه الثرى فريد شوقى الرأسالى الجشع الذى يطالبه عمال الميناء بشيء ما لا نعرفه بالضبط وهذا أحمد زكى يحرضهم على شيء ما ضد هذا الثرى المستقل.. وهذا أحمد محرز أو عادل بك الذى لا ندرك إنه خال صديقه محسن إلا بعد خروجنا من دار العرض واضطرارنا لسؤال متفرج أنكى منا.. ثم هذا تجمع آخر تماماً يضم مجموعة من الشبان الثوريين تضم مخيون وأحمد عسر وسيف الدين يدبرون خطة مضحكة لخطف تشرشل شخصياً وهم يشربون البيرة على الشاطئ.. ولا ندرك أنهم ضباط شبان فى الجيش المصرى إلا عندما نراهم بملابسهم العسكرية.. ثم هناك قطاع آخر هو قطاع اليهود فى مصر.. الثرى اليسارى العجوز سوريل (يوسف وهبى) وابنته الجميلة سارا سوريل (نجلاء فتحي).. ولكنهم بالصدفة يهود مسالمون جداً وخيرون يحبون مصر ولا يتركونها إلى جنوب أفريقيا إلا هرباً من جحافل النازى التى تدق أبواب العلمين.. والفتاة اليهودية سارا ملائكية جداً بحيث تقع فى حب طالب مسلم أسمر فقير وتورى هو أحمد زكى وتنجب منه ولداً فى المهجر.. فهم يهود ديمقراطيون جداً أيضاً ومستعملون للاختلاط والامتزاج مع كل الأجناس والأديان ولو بعلاقة غير شرعية.. وهذا ضد عقيدة (الجيتو) أهم عقائد اليهود الرئيسية والتى ينكرها اليهود أنفسهم.. ولكن يوسف شاهين يكتشف فى اليهود مزايا لم يكتشفوها هم أنفسهم فى أنفسهم ومن بين كل اليهود الذين عاشوا فى مصر وتركوها عام ١٩٤٨ إلى إسرائيل ليشتبكوا فى حرب الاستقلال والذين ساهموا بشكل فعال فى تكوين إسرائيل قبل ٤٨ بكثير.. فإنه لا يختار سوى هذين النموذجين الملائكين لسوريل وابنته نجلاء فتحي ولست أقطع بوجود علاقة ما بين هذا الاختيار وبين التطور الأخير فى الصراع العربى الإسرائيلى.. لأننى أفضل عدم تصديق أن يوسف شاهين تعمد هذا الربط فى هذا

التوقيت.. ولكن الواقع التاريخي والموضوعي يقول غير هذا.. فلم يكن كل اليهود المصريين هما سوريل وابنته بالتأكيد والفن في أساسه اختيار.. فلماذا هذا «الاختيار» بالتحديد ومن بين كل النماذج الأخرى؟ ولماذا لم يحدثنا يوسف شاهين عن ديفيد شقيق سارا وزميل يحيى في كلية فيكتوريا التي سمعناها تقول إنه سافر إلى أمريكا ليدرس «العسكرية».. وإذا كان واضحاً أن يوسف شاهين سيكمل «اسكندرية ليه» في جزء ثان يقدم فيه تجربة يحيى في أمريكا كما أوجت نهاية الفيلم.. فهل سيعرض لنا احتمال التلاقى بين يحيى المصري المسيحي الذي ظل مصرياً وعاد إلى مصر وبين ديفيد المصري اليهودي الذي يدرس «العسكرية» في أمريكا بينما يدرس يحيى التمثيل.. وهل يمكن أن يعرض لنا المواجهة.. وهل سيقول لنا أن ديفيد بالضرورة لابد عاد من أمريكا إلى إسرائيل بعد سنوات قليلة ليشارك في حرب ٤٨ ضد ما يمثله يحيى؟ وكيف يكون الموقف حينذاك؟ هل تظل العائلة التي أنجبت ديفيد من الملائكة؟

إننا نسمع يوسف وهبي أو (سوريل اليهودي) يحلل قيام إسرائيل تحليلاً صحيحاً - وهناك يهود كثيرون رفضوا الصهيونية بالفعل - فيقول إن ظهور البترول في السعودية سيفرض إيجاد قوة من خارج المنطقة لحمايته.. وهذا اليهودي المسالم يصبح في حسرة محذراً من أن «الأخ سيقتل أخوه منذ بدء الخليقة.. أو أورشليم.. يا قاتلة الأبرياء والأنبياء»..

ونحن نسمع هذه الأسرة اليهودية تعلن أنها ستهاجر إلى جنوب أفريقيا هرباً من النازي.. ثم نرى (فلاش باك) ليوسف وهبي في أحد الفنادق يتعرض فيما يبدو لضغط رجل صهيوني يقنعه بضرورة اللجوء إلى إسرائيل.. ولكننا لا نفهم ما إذا كان هذا المشهد يعنى هذا أم يعنى شيئاً آخر ثم نرى مشهداً في أرض مشابهة لأرض فلسطين وسط الانفجارات.. دون أن يقول لنا أحد من الذي يضرب من ولماذا؟ هل هم اليهود ضد الفلسطينيين أم اليهود ضد قوات العرب المشتركة في حرب ٤٨؟ وقد سألت أحد العاملين في الفيلم فقال أنهم اليهود ضد قوات الانتداب البريطاني في مرحلة نشاط عصابات الإرهاب الصهيونية التي مهدت لحرب ٤٨ وقبل إعلان قيام إسرائيل.. وأتحدى أى عبرى أياً كان فهمه للسينما أن يفهم حقيقة هذا المشهد أو قوى الصراع فيه؟ ثم نحن نسمع يوسف وهبي - سوريل اليهودي المهاجر من مصر - يعلق على هذا المشهد قائلاً: «إني أدين الإرهاب إياً كان هدفه.. وأدين

اغتناب حق على حساب حق آخر».. ليؤكد يوسف شاهين مرة أخرى على مقولة أن ليس كل اليهود أشراً.. عظيم جداً.. ولكن على مستوى فنية السرد والتركيب الدرامي والمونتاجي نفسه.. ما هي علاقة يوسف وهبي بالمشهد الذي قبله.. أى بقتال عصابات الإرهاب الصهيوني ضد قوات الانتداب البريطاني؟.. هل هو (فلاش باك) من وجهة نظره أم من وجهة نظر ابنته سارا؟.. هذا خطأ بدائى لأنه لم يشهد هذا ولم يشترك فيه بالطبع.. ومجرد وجوده فى حيفا لا يكفى مبرراً لكى يقدم لنا المخرج هذا المشهد من باب الحكاية التوضيحية وإلا أصبح هذا أسلوباً فى السرد على «طريقة شرشر»..

وهو أسلوب مناقض على أى حال لأسلوب الجرائد السينمائية التى قدمها الفيلم بوفرة من الأفلام والوثائق القديمة ابتداء من أفلام إستر وليامز إلى جرائد هتلر وروميل وتشترشل وسقوط برلين وتعذيب طوابير الأوروبيين «من اليهود غالباً» وانتهاء بانتصار الحلفاء.. وقد أسهب يوسف شاهين فى استخدام هذه الأفلام والجرائد السينمائية بطريقة (الكوتريتب) بكثير مما تستدعيه ضرورات الفيلم الدرامية وكأنما استهوت اللعبة.. لأنه أجاد وضعها بالفعل بين مشاهدته هو الخاصة - أى التى أخرجها بنفسه - بحيث بدأ مشهد القتال فى حيفا خارجاً على هذا الأسلوب لأنه صورة تصويراً (حياً) مما يوحى بأنه حدث لأحد أشخاصه أو شارك فيه بنفسه.. وهذا لم يحدث بالطبع ليوسف وهبي الذى نرى المشهد من وجهة نظره ومن خلال (الفلاش) الذى تحكيه ابنته.. والحل هنا.. إما أن يقدم يوسف شاهين هذا المشهد من وثيقة سينمائية حقيقية كما فعل مع الأحداث العالمية المشابهة لو كانت له ضرورة درامية وأما أن يلغيه تماماً حيث لم تكن له بالفعل أى ضرورة درامية ولا حتى تاريخية.. لولا أن يوسف شاهين «تورط» فى الواقع فى شخصيته اليهودية وأراد أن يطورها ليقول لنا أنها رفضت الصهيونية وقيام إسرائيل فوقع فى مشكلة اختيار الأسلوب.

وعلى هامش هذا اليهودى فنحن لا نعرف موقع عودة سارا (نجلاء فتحي) إلى حبيبها القديم أحمد زكى من الأحداث.. فكيف حملت إليه ابنه الأبيض جداً وهو فى السجن؟.. وأين موقع هذه العودة الزمنى من مسألة جنوب أفريقيا ثم حيفا؟ هل نفهم من هذا أن سوريل وابنته ذهبا إلى فلسطين ثم رفضا الإرهاب الصهيوني فعادا إلى مصر؟.. أولاً هذا مستبعد جداً وغير منطقي ولا يمكن أن تصل مسألة

اليهود المهاجرين إلى فلسطين - حتى قبل قيام إسرائيل - إلى حد رفض المساهمة في بناء إسرائيل بل والعودة إلى مصر التي يحبونها كثيراً(!!).. وحتى لو صبح هذا تاريخياً.. فهو ليس صحيح درامياً.. لأن المفروض قبل التركيز على عودة الابنة إلى حبيبها السجين من أجل تعميق خط عاطفى.. أن يركز لنا السيناريو على موقف الأب نفسه بعد العودة.. فقد رأيناه يصفى ممتلكاته قبل الهجرة إلى جنوب أفريقيا.. فكيف سيعيد بناء حياته في مصر من جديد وكيف سيواجه العلاقات الجديدة؟.. وإذا لم يكن قد عاد وفضل البقاء في إسرائيل - وهذا هو الأرجح - فكيف عادت الابنة وحدها؟ ولماذا لم يوضح الفيلم هذا الموقف ويقول رأيه فيه؟

إن المشكلة في هذا الفيلم هي أن كل شخصياته - باستثناء يحيى ومرسى البلطجى (عزت العللى) - ليست لها أى جنور أو مقومات أو خطوط تبدأ منها وتنتهى.. إنها شخصيات «تعرض» أمامنا واحدة إلى جوار الأخرى.. موازية لها أحياناً أو متقاطعة معها أحياناً في لقاء عابر سريع يبنو كما لو كان بالصدفة.. فسوريل اليهودى هو والد سارا التى أحببت إبراهيم الطالب الفقير بالصدفة.. والذى يربطه خيط واه بمجموعة الشبان الثوار بالصدفة (سيف الدين يشاركهم مناقشاتهم وخططهم وهو يشرب «الجوزة») وهؤلاء الشبان تربطهم علاقة بالبلطجى مرسى بالصدفة.. الذى يبيع لهم حقيبة أو خريطة عن زيارة تشرشل.. ومرسى له علاقة بعادل بك (أحمد محرز) بالصدفة أيضاً فهو الذى يبيع له الجنود الإنجليز الذين يقتلهم فى قصره «بالشوكة والسكينة» ليمارس هوايته «الوطنية» الشاذة.. وبالصدفة أيضاً فإن عادل بك هذا هو خال يحيى بطل الفيلم.. وتكون هذه هى الدائرة الوهمية الهزيلة التى تربط هذه الشخصيات العديدة التى تقفز بين وقت وآخر لتقول أو تصنع شيئاً.. وتجري!

ويكون ضرورياً مع بناء درامى مفكك كهذا وعلاقات مفتعلة ومفروضة وواهية أن يكون المنتج هو أسوأ عناصر الفيلم.. وليست المسئولية هنا باطبع مسئولية رشيدة عبد السلام.. ليس فقط لأن يوسف شاهين يطبق مبدأ «فنان الفيلم» تطبيقاً فردياً متعسفاً بحيث نحس أنه يصنع مونتاجه بنفسه ولا يترك للمونتير حرية الخلق والتدخل.. وإنما لأن المونتير مهما كان خلاقاً ومبدعاً فإنه يتصرف فى النهاية فى حدود المادة المصورة التى تجيئه جاهزة على المفيولا فلا تسعفه أى عبقرية بأن يضيف بناءً درامياً محكماً أو علاقات منطقية إذا لم يكن المخرج قد وفر له هذه

المادة أساساً.

ومن هنا يسود التوتر العصبى كل مشاهد الفيلم.. فمن ناحية يجرى الجميع بسرعة - باستثناء يوسف وهبى ومحمود المليجى ربما بحكم السن وأحمد محرز ربما بحكم التركيب الشخصى الخاص جداً - ويتقافزون من هنا وهناك.. ويمتلئ الفيلم بالصراخ والتشنج.. وقد يكون هذا منطقياً باعتبار أن الفيلم يتناول شخصيات متوترة - أغلبها من الشباب القلق الطموح فى فترة متوترة من تاريخ مصر.. ولكن حتى هذا المنطق لا يغفر الوقوع فى مونتاج سريع وعصبى ومتوتر هو الآخر بحيث لا يترك مشهداً واحداً يكتمل أو موقفاً واحداً «يثبت» أمام المشاهد إلى أن يؤدى غرضه على الأقل.. وإلا فماذا تصبح قيمة هذا المشهد أو ذلك الموقف أصلاً؟..

وقد يقول المفهوم المدرسى للمونتاج أن الشخصيات المتوترة تحتاج للتعبير عنها بالضرورة إلى مونتاج متوتر.. ولكن هذا ليس صحيحاً دائماً هكذا وبالمعنى الحرفى فأنه تستطيع أن تعبر عن شخصيات متوترة وعصبية فى لحظات متوترة ولكن بمونتاج عقلانى هادئ.. و«عقلانى» هذه لا تعنى أكثر من أن تترك كل لقطة على الشاشة إلى أن تؤدى غرضها قبل أن تقطع إلى اللقطة التالية.. وقد يتوقف التعبير الكافى للقطة على «كادر» واحد زائد أو ناقص كما هو معروف.. وهنا أستطيع أن أقول إن بعض أخطاء «القطع» فى «اسكندرية ليه» تصل إلى حد الجرائم فى حق الفيلم نفسه.. يقدم يوسف شاهين بضعة مشاهد عبقرية بالمعنى الكامل للكلمة، منها مشهد وداع يحيى لصديقه محسن المسافر ليدرس فى إنجلترا.. إن يحيى يهرع إلى البحر مع عادل بك خال محسن ليطوف بقارب بخارى حول الباخرة التى تحمل صديقه المسافر.. ويور القارب حول الباخرة ويحيى يلوح لصديقه فى أفضل ما يمكن أن تصل إليه قدرات مخرج فى خلق موقف حركى كهذا.. وعندما تبعد الباخرة ويحس يحيى بأن صديقه غاب عن بصره تماماً.. ينكفى فى قاع القارب البخارى ليكي.. فنحن أمام مشهد بلغ فيه المخرج القمة.. وبلغ فيه الممثل الصغير محسن محبى الدين القمة.. ونحن أمام لحظة عاطفية نادرة وصادقة.. ولكن المخرج وليس المونتير - يقطع هذه اللحظة قطعاً حاداً قبل أن يربح المشهد وقبل أن يستفيد من الموقف ومن براعة الممثل وبمجرد أن يجهد بالبكاء وليقتل بمنطق «الجزايرين» مشهداً عظيماً على مستوى السينما العالمية كلها.. وأرجو ألا يتطوع «فيلسوف» ما بأن يقول لى إن يوسف شاهين تعتمد هذا البتر الحاد البارد لأنه لا يريد للمشاهد أن

يستغرق في عاطفته وأن يناقش المشهد بمنطق العقل.. لأن الموقف هو من الأساس موقف عاطفي خالص ولا علاقة له بالعقل ولأن الفيلم كله مصنوع بحب شديد جداً لمدينة كاملة ولكل شخصياتها الخيرة والشريرة معاً.. ولأنه يقيض بالدعوة للحب حتى بين المصريين وجنود الاحتلال الإنجليزي، وحتى بين المصريين واليهود الذين تحولوا بعد قليل جداً إلى إسرائيليين.

ويرتبط بهذا البناء الدرامي والمونتاجي بالطبع قدر هائل من الأحداث.. والشخصيات غير المفهومة.. «فعدم الفهم» مسألة أصبح واضحاً أنها لا تعنى يوسف شاهين في كثير أو قليل بحجة صدمة الجمهور بنوع جديد من السينما بدلا من السينما البلدية التي تعود عليها.. ومع احترامي لجرأة يوسف شاهين إلا أنني أتخفظ بأن هذا المنطق قد يجعل البديل لسينما بلدية هو «سينما بلدية» أخرى ولكن تحت «يا فاطة» مختلفة.. فالبلادة في السينما قد تعنى بالطبع سينما بلهاء تخاطب جمهوراً متخلفاً.. وقد تعنى في نفس الوقت سينما بلهاء لأنها عجزت عن توضيح نفسها لجمهورها.. أو لم تكثرث أصلاً بتوضيح نفسها لهذا الجمهور وهذه كارثة أكبر..

إننا لم نعرف مثلاً - فضلاً عن كل الأشياء الأخرى - من هذه السيدة العجوز الممثلة التي تتحدث بلكنة «شامية» وبالفرنسية والتي ذهب إليها يحيى في مسرح ما ليستلهما النصيح.. إننا نسمعه يسميها «مدام صالحة».. ولكن يوسف شاهين وحده هو الذي يعرف من هذه «المدام صالحة» وما هو موقعها من الفيلم وهو يعتقد أن هذا وحده كاف ليعرفها الناس!

ونحن لا نعرف أيضاً ما الذي يدور بالضبط على المسرح في تلك المسرحية التي مثلها يحيى وزملاؤه على مسرح الكلية.. فقد رأينا التلاميذ الصغار يقدمون عروضاً رمزية لكل القوى المتصارعة في الحرب الثانية.. ويمثلون بأنفسهم شخصيات هتلر وغيره.. وقد نتغاضى عن معقولية أن يكون تلاميذ كهؤلاء قادرين على فهم قضايا كهذه فضلاً عن التعبير عنها على المسرح.. فقد قال إن المسرحية هنا «مجازية».. بمعنى أنها نابعة من تحليل يوسف شاهين نفسه لهذا الصراع على مصبر بين الإنجليز والألمان.. وإنه لا يصح إذن أن نناقش المسرحية بالمنطق الواقعي.. عظيم جداً ولكن ما هو تفسير ظهور الضباط الأحرار (مخيون وأحمد عسر) على المسرح بملابس الأعراب وهم يعبرون الصحراء فيطلب منهما يحيى ومحسن «رسم مرور»..

أى منطق رمزى أو سيرىالى يفسر شيئاً كهذا لا يدخل إلا فى باب «الهديان»؟
وقد نتصور إنه «هذيان» أيضاً أن تبدأ بعض المواقف من منتصفها.. بحيث لا نفهم ما دار فى النصف الأول.. ولكننا سرعان ما نكتشف إنه أسلوب جديد فى السرد وفى المونتاج.. المشهد بين عبد العزيز مخيون مثلاً عندما ذهب ليقتنع محمود المليجى (قدرى المحامى) بقبول الدفاع عن إبراهيم الطالب اليسارى المعتقل يبدأ بمخيون يرفع أصبع الاتهام فى وجه المليجى صائحاً: «أنت شيوعى» فنتصور على الفور - لأننا أغبياء بالطبع - أن مخيون يتهم المليجى بالشيوعية.. ولكننا سرعان ما نفهم إنه كان يحكى له - قبل أن يبدأ المشهد على الشاشة - قصة اعتقال إبراهيم وإن البوليس هو الذى قال له «أنت شيوعى».. ولكن يوسف شاهين قدم المشهد كله بطريقة «الاختزال» لبدأ من هذه النقطة بالذات.. وليوحى بالطبع بأن قدرى المحامى متهم هو أيضاً بالشيوعية ربما لأنه محام نزيه يرفض الإنسياق مع التيار السائد.. وأعتقد أن الاختزال فى السينما له ضرورات أخرى غير هذا «الابتكار» الشكى المقتل.

ويدخل تحت نفس هذا «الابتكار» ولكن بدرجة أقل. المشهد الذى يلى بعد قليل لأحمد زكى فى السجن يهتف فجأة فى وجه المليجى: «لا».. لنفهم إنه جاء يعرض عليه الدفاع عنه فيرفض..

وقد يدخل فى باب «عدم الفهم» أيضاً إننا لا نستطيع أن نتابع نصف الحوار على الأقل.. ليس فقط لرداءة تسجيل الصوت فى السينما المصرية.. فهى مشكلة مزمنة مضافاً إليها هذه المرة أن الجميع يتكلمون بسرعة شديدة جداً ويأكلون نصف الكلمات. وفى مشهد الغارة فى بيت أسرة يحيى فى بداية الفيلم يتحدث الحشد الكبير من أقارب يحيى ويصرخون فى وقت واحد فلا نتابع جملة واحدة مفيدة.. لأن الجميع يمثلون ويتحركون وينطقون وكأنهم جميعاً يوسف شاهين..

ويرتبط بهذا بالطبع «مشكلة اللغة» فى هذا الفيلم.. فأنت تحس أن اللغة العربية التى تسمعها على السنة كل الشخصيات ليست هى اللغة العربية التى تعرفها.. وإنما هى مترجمة عن لغة أخرى.. وأنت تسمع تركيبات غير مستقيمة لغوياً كهذه: «أنا كنت عاوز أبقى مهندس.. بس احنا كنا فقراء أكثر من اللازم».. يقولها قدرى المحامى.. وتركيبات أخرى تنور حول نفسها بلا سبب: «أصل الحرب غلت الأسعار خالص.. الأسعار بقت غالية!» وكأننا يحس الفيلم بأن تعبيراته لن تكون مفهومة إلا

بتكرارها..

ومع ذلك.. وفضلاً عن أن اللغة العربية نفسها غير مفهومة.. فإن الفيلم يقدم مشاهد كاملة باللغة الإنجليزية.. مثل تلك المشاهد بين عادل بك وصديقه الجندي الإنجليزي أو النيوزيلندي.. وقد يكون هذا أقرب إلى الواقع لو كانت هناك ضرورة أصلاً لتلك العلاقة بين الاثنين.. ولو كانت الدعوة لرفض الحرب التي فرقت بين صديقين لا تصبح دعوة قوية ومقنعة إلا لو كان بين الصديقين علاقة جنسية شاذة كما حرص الفيلم على تأكيد ذلك بكل الوضع المفتقد في علاقات أخرى كثيرة.. ولا اعتراض على استخدام لغة أجنبية في فيلم مصرى لو كانت هناك ضرورة لذلك.. ولكن بينما استخدم فيلم «الصعود إلى الهاوية» الترجمة العربية على الشاشة ليفهم المتفرج المصرى ما يدور.. لم يكثرث «اسكندرية ليه» بذلك رغم إنه يتفوق على «الصعود» في أشياء كثيرة.. وهنا نفهم على الفور أن كمال الشيخ كان يحترم جمهوره ويحرص على توصيل فيلمه إليه فإذا تذكرنا أن فيلم «شفيفة ومتولى» قدم مشاهد كاملة باللغة الإنجليزية ولم يكثرث أيضاً بترجمتها لجمهوره.. وأنه كان أيضاً من إنتاج يوسف شاهين.. لخرجنا بالنتيجة الوحيدة المخيفة التى لا مهرب منها.. وهى عدم الاكتراث كثيراً بمسألة أن يفهم الجمهور أو لا يفهم.. وهى كارثة حقيقية تنسف كثيراً من الأشياء الرائعة فى «اسكندرية ليه» وتثير سؤالاً خطيراً: لماذا إذن يصنع يوسف شاهين أفلامه الأربعة الأخيرة.. ولن؟

«احنا بتوع الأتوبيس» .. مقدمة فى الفيلم السياسى

يشير فيلم «احنا بتوع الأتوبيس» مشكلة - بل عدة مشكلات فى الواقع - حول علاقة الفن بالسياسة.. فإذا كانت هذه العلاقة معقدة أصلاً ومنذ البداية وعلى مدى التاريخ.. فإننا لابد أن ندرك مدى الصعوبة التى يواجهها الناقد الذى يحاول أن يكون أميناً عند تعرضه لهذا الفيلم..

يندرج فيلم «الأتوبيس» بلاشك تحت ما شاعت تسميته فى السنوات الأخيرة «بالفيلم السياسى».. وقد تكون بعض القضايا قد حسمت فيما يتعلق «بالفيلم السياسى» فى السينما العالمية - المتقدمة منها بشكل خاص - ولكنها تزداد تعقيداً وغموضاً فى السينما المصرية بالذات كالعادة. فلقد أصبح البعض يزعمون الآن أن أفلامهم هى أفلام سياسية جرياً وراء «الموضة» الراحبة.. ولجرد أن أفلامهم - بهدف من التملق الخالص والمكشوف - تهاجم هذه المرحلة أو تلك من تاريخ مصر الحديث أو الحالى.. أو أنها بالضبط وبتحديد أكثر تهاجم كل مرحلة بمجرد انتهائها واختفاء قادتها من مسرح الحياة السياسية فى مصر لهذا السبب أو ذاك.. ويهدف أن تبدو المرحلة التالية لها - سواء بالتصريح أو بالتلميح - هى المرحلة الفاضلة أو جمهورية أفلاطون التى لا تشوبها شائبة والخالية من أى نواقص.. ثم بمجرد انتهاء هذه المرحلة التالية لسبب أو لآخر أيضاً.. تنقضى عليها «الأفلام السياسية» تشريحاً وتعريضاً ولحساب المرحلة التى تليها.. وهكذا دواليك كما يقولون!

ولو أن هذه الأفلام تستهدف تحليل مرحلة ما من تاريخ مصر بهدف النقد الموضوعى وإيضاح الخطأ والصواب.. لكانت السينما المصرية تقوم بعمل عظيم.. وتتابع التغيرات الاجتماعية فى بلدها بالدراسة والتحليل كما هو واجب أى سينما متحضرة.. فضلاً عن أن تكون سياسية أو فكاهية أو مسيلة للدعوى.. ولو كانت هذه

الأفلام تصدر عن فنانين مخلصين وصادقين حقيقة .. يعبرون عن معاناة بلدهم فى فترة ما وعن معاناتهم الشخصية لتفاضينا حتى عن السؤال الضرورى: ولماذا لم تقولوا هذا حينذاك؟ ولماذا لم يرفع أحد أصبعاً فى وجه ذلك العهد الذى اكتشفتم عيوبه وجرائمه فجأة على حين غرة؟.. لأن هذا السؤال يكون مفرطاً فى الاستفزاز و«السادية».. أو فى «الرومانتيكية» على أقل الفروض.. أولاً لأن السينما المصرية لم تكن فى أى فترة من تاريخها «سينما مناضلة».. ولعل من فضائلها التى لا يمكن إنكارها أنها لم تزعم ذلك.. وثانياً لأنه حتى مع افتراض وجود هذا السينمائى الذى يريد أن يقول شيئاً صحيحاً وفاهماً فى وجه مجتمعه.. فإنه من السذاجة تصور أن هذا المجتمع سيرحمه.. بل أن الأكثر سذاجة هو تصور أن عمله سيخرج إلى النور أصلاً.. لأن علاقات الإنتاج فى السينما المصرية هى علاقات تجارية من الألف إلى الياء.. وقد يقال إن هذا هو شأن علاقات الإنتاج فى أى سينما فى العالم.. ولكنك تستطيع أن تجد فى التكوين التجارى للسينما الإيطالية مثلاً تيارات على اليسار من هذا التكوين نفسه.. أو تيارات متفتحة وليبرالية أو على الأقل مثقفة.. وأحياناً تيارات «ذكية» بحيث تدرك أن الفيلم السياسى نفسه يمكن أن يربح .. وهذه التيارات فى السينما الإيطالية المرتبطة أحياناً بالأحزاب أو النقابات أو الشخصيات الفردية هى التى تعطى الفرصة لأفلام روزى وداميانى وفولونتى مثلاً للتواجد وسط الكم الهائل من الإنتاج التجارى التقليدى.. وهذا مرتبط بالطبع ارتباطاً وثيقاً بتواجد سينما خاصة جداً ولكن فى اتجاه آخر مثل سينما فيللىنى وبازولينى..

بل أن هذه التيارات «الخارجية» على التكوين الاقتصادى التقليدى ليست حكرًا بالطبع على السينما الإيطالية.. ففى السينما الأمريكية نفسها - خصوصاً فى السنوات العشر الأخيرة - تيارات سياسية تتناقض مع التكوين السياسى التاريخى لسينما هوليوود تناقضاً يكاد أن يكون جذرياً.. والمشكلة هى أننا لا نرى فى القاهرة إلا سينما هوليوود..

ولا حاجة بالطبع إلى القول بأن شيئاً من هذه التيارات لم يكن موجوداً أبداً فى السينما المصرية وفى أشد عهودها «تفتحاً».. ولكن من الإنصاف أيضاً أن نقول إنه بينما كانت هذه التيارات الواعية فى السينما الغربية تنبع وتستند إلى نظم ديمقراطية فى الأساس ومناخ يسمح بانطلاق الأفكار بحرية والسماح بالحوار - بل والصراع أحياناً - بينها.. أياً كانت الاختلافات بالطبع بين مفاهيم الديمقراطية

وجودها وقواعد «لعبة الصراع» نفسه في هذا البلد أو ذاك.. فإن السينما المصرية في الواقع – ولكي لا نلقى التهمة كلها عليها – تصدر عن مجتمع مغلق تماماً وأياً كان شكل النظام الحاكم أو «اللافتة» التي يرفعها في هذه الفترة أو تلك من التاريخ المصري الحديث.. وحتى في أكثر فترات هذا التاريخ «ليبرالية».. وهي الفترات التي كان عمرها قصيراً دائماً لأنه سرعان ما كان يتم إجهاضها.. كانت تظهر على الفور رواسب أخرى تاريخية واجتماعية ودينية وطبقية وحتى نفسية تمنع انطلاق الأفكار من الأساس فضلاً عن حوارها أو صراعها.. وتجعل من قضية التعبير قضية مستحيلة في الفكر والأدب والصحافة والفن عموماً وليس في السينما وحدها..

لقد كان القمع – كل أشكال القمع الظاهر والباطن والمباشر والمستتر والخارجي وأحياناً الذاتي – يتصدى دائماً لأي محاولة جديدة للتفكير «بعيداً عن المألوف».. وفي تاريخ السينما المصرية بلاشك محاولات دائمة «لكسر القاعدة».. ولكنها محاولات فردية نادرة سرعان ما تم وأدها دائماً.. ليس بتدخل «السلطة العامة» دائماً.. فقد كانت السلطة تسمح من جانبها أحياناً بعرض هذه الأفلام وهذا أقصى ما هو مطلوب منها.. ولكن يرفض الجماهير نفسها.. لأنها جماهير تم تشكيلها وتربيتها و«تهجينها» بشكل خاص.. وليس من المنطقي أن تفاجئنا «بشيء مختلف» ثم نتوقع منها أن تفهمه وتقبل عليه.. وهذه قضية حسمتها تجارب كثيرة فاشلة.. وهي مرتبطة بالطبع بالتكوين الاجتماعي العام وانتشار الأمية والمستوى الاقتصادي كما هي مرتبطة بنوع الأفلام المفروضة على جماهير السينما وهي أفلام لا تمهد ولا تعد المتفرج لتقبل أو تنوق السينما السياسية إلا إذا كانت مصاغة في قالب التحقيق البوليسي المثير حول جريمة كما كان الحال في فيلم «زد» الذي نجح نجاحاً نسبياً نتيجة للدعاية المكثفة التي سبقت عرضه.. وهي تجربة لم تنجح رغم ذلك مع فيلم «الاغتيال» لايف بواسية عن مقتل بن بركة لاختلاف ظروف عرضه رغم استخدامه نفس قالب التحقيق تقريباً..

السوق المصري – اقتصادياً وجماهيرياً – ليس معداً بطبيعته إذن لتقبل الفيلم السياسي.. والسينما المصرية بحكم تكوينها غير مهياة لإنتاج الفيلم السياسي.. ولذلك فمن السابق لأوانه أن يقال أن هناك سينما سياسية مصرية.. بعيداً بالطبع عن التعريف الكلاسيكي العام الذي يقول إن كل فيلم هو فيلم سياسي أي كان نافهاً أو تجارياً.. فنحن نتحدث هنا عن التعريف المحدد للفيلم السياسي.. وهو تعريف

يمكن تعميمه أو تبسيطه بحيث يصبح «الفيلم الذى يتناول قضية سياسية بشكل ما»..

ولكن لا يمكن فى نفس الوقت إنكار أنه كانت هناك محاولات دائماً.. وهى محاولات مرتبطة دائماً بأفراد وليس بتيارات.. ثم هى فى نفس الوقت ليست أفلاماً سياسية حتى بالمعنى الموسع أو المعمم الذى ذكرناه منذ قليل.. فهى لا تتناول «قضايا سياسية» أساساً وإنما تستند فى أحسن الحالات إلى خلفيات سياسية.. وهنا يمكن أن نقول إنه باستثناء بعض أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح التى كانت تستند إلى خلفية سياسية فليست هناك سينما سياسية مصرية على الإطلاق.. ويمكن إدخال بعض الأفلام الأخرى لهذا المخرج أو ذاك تحت هذا الباب.. مثل «زائر الفجر» لممدوح شكرى و«على من نطلق الرصاص» لكمال الشيخ المرتبطتين بمناخ سياسى عام فى فترة ما.. ومن خلال تحليل موضوعى إلى حد كبير للظروف العامة للشخصيات والأحداث.. وواضح أنها محاولات سرعان ما كانت تجهض بشكل أو بآخر..

وواضح أننى أنحى جانباً موجة أفلام «الهجوم على الماضى».. وهى أفلام كانت موجودة دائماً فى كل مراحل السينما المصرية.. ولكن ما يذكره جيلنا بشكل واضح مثلاً هو أنه بمجرد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ بدأت على الفور سلسلة أفلام تهاجم ما قبل ثورة يوليو.. الإقطاع والملكية والباشوات وما إلى ذلك.. وأصبح ضابط الجيش والفلاح و«ابن الجنائى» والعامل البسيط هم أبطال أفلام هذه المرحلة.. وأصبح ممكناً أن تصبح شخصيات تاريخية هامة مثل مصطفى كامل وسيد درويش موضوعات لأفلام.. ورغم اختلاف المراحل التاريخية فقد كانت هذه الأفلام نفسها «تتلى أعناقها» - بضم التاء - بحيث تنتهى بتمهيد خاص لثورة يوليو.. وأن يوماً سيجىء يحكم فيه الشعب نفسه بفضل بطولة القوات المسلحة.. أو أنه سيجىء يوم يظهر فيه واحد من أبناء الأرض أو الفلاحين يحكم هذا البلد.. وأحياناً كان الفيلم يعجز عن هذا التمهيد بشكل درامى مقنع فكان يلجأ إلى «البافطة» التقليدية التى تكتب على الشاشة بوضوح أن ثورة يوليو قامت فحلت كل هذه المشاكل والأوضاع الظالمة التى رأيناها.. وفى أحسن الفروض كانت الأفلام تنتهى بهذا المشهد الشهير للملك فاروق يخرج من الاسكندرية مطروداً ليركب اليخت «المحروسة» تلخيصاً لكل هذه المعانى..

ولم تكن كل هذه الأفلام - كما قلت - تستهدف تحليل المرحلة السابقة لثورة يوليو بهدف النقد الموضوعى وإيضاح الخطأ والصواب.. وإلا لاحترمنها كأفلام تتناول فترة بعد انتهائها لأنها لم تكن تستطيع التعرض لها وهى موجودة نتيجة كل الظروف التى سبق ذكرها.. ولكنها كانت أفلاماً تجارية عادية جداً.. ولكنها بدلاً من أن تكسب بالرقص والغناء والقصص العاطفية - التى كانت سائدة فى سينما ما قبل ٥٢ - التلقت الفرصة بذكاء لتغير جلدها وتتملق مشاعر الجماهير المتحمسة من ناحية.. كما تتملق النظام الحاكم الجديد من ناحية أخرى.. ولكن يجب أن نحذر اتهام كل من اشتركوا فى صناعة هذه الأفلام.. فلقد استغلت السينما التجارية بلاشك المشاعر الوطنية والتوايا الصادقة لفنانين مثل بدرخان ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ممن اشتركوا فى صنع سينما ما بعد يوليو..

ويمكن القول إذن بأن موقف السينما المصرية من التاريخ هو موقف غير أخلاقى.. بمعنى أنها كانت تنتظر سقوط مرحلة تاريخية ما لكى تنقض عليها بهدف الكسب وليس بهدف النقد الخالص.. ثم يهدف تملق المرحلة التالية.. التى بمجرد سقوطها هى أيضاً تنقض عليها نفس السكاكين.. فنحن نذكر مثلاً ما الذى حدث لثورة يوليو نفسها فى السينما المصرية بعد ١٥ مايو.. وكيف تذكر صانعو الأفلام فجأة مراكز القوى ومذبحة القضاء والمخابرات والزنازين وعمليات التعذيب المكررة فى كل الأفلام..

ويرتبط بالموقف غير الأخلاقى على سبيل المثال حذف مشهد استعراض الأسرة العلوية الحاكمة - محمد على الكبير - من فيلم «غرام وانتقام» ليوسف وهبى.. فالمشهد تم وضعه فى الفيلم تملقاً للملك فاروق الحاكم حينذاك وسلب تلك الأسرة.. ونفس المشهد تم حذفه بعد سقوط فاروق تملقاً لمن حكموا بعده.. وهى جريمة غريبة جداً على مستوى الفن والتاريخ وحتى «فن النفاق» نفسه.. وأغرب منها بالطبع وأشد إثاره للسخرية ما نراه حتى الآن عندما يعاد عرض بعض الأفلام القديمة فى التلفزيون من «الشطب» أو «الكشط» فوق صورة الملك فاروق التى نراها معلقة فى هذا المكان أو ذاك.. وهى حركة رخيصة بالطبع تتصور إنه يمكن إلغاء التاريخ بمجرد «كنشط» صورة حاكم من فوق شريط الفيلم.

ولكننا - من باب الإنصاف - لابد أن نذكر أيضاً أن السلطات الإدارية - الرقابة على الأفلام مثلاً - كانت تطلب هذا العبث بالتاريخ أو على الأقل ترحب به.. وكان

السينمائيون من ناحيتهم يسارعون بتلييته بلا أى مقاومة.. ولكن كانت هناك بالطبع محاولات مقاومة.. ففي فترة حديثة نسبياً.. وعند إقدام مخرج شاب جديد على إخراج أفضل أفلامه «**ليل وقصبيان**» والذي كان يدور حول موضوع «**القهر**» بشكل مطلق ومن خلال شخصية مأمور سجن متسلط بشكل محدد.. اشترطت الرقابة أن تضع الشخصيات «**الطرايبش**» فوق روعسها.. إشارة إلى أن هذا التسلط كان قيل ثورة يوليو.. وبعدها أصبح «**شرط الطربوش**» ضرورياً لتميرير أى فيلم يمكن أن يتناول شيئاً كهذا.. وأصبح هناك ما يعرف «**بأفلام الطرايبش**».. وهى الأفلام التى تقول شيئاً عن الحاضر ولكن بشرط إحالته إلى الماضى!

ويكون منطقياً مع كل هذه العوامل أن تتور المشاكل فى وجه كل محاولة للتعامل مع الحاضر.. حتى فى تلك الحالات النادرة التى حاول فيها السينمائى المصرى التعامل مع الحاضر وأياً كانت نواياه.. ولا ينكر أحد أن أفلاماً مثل «**شيء من الخوف**» لحسين كمال و«**ميرامار**» لكمال الشيخ كانت تتعامل مع الحاضر وفى ظل وجود عبد الناصر نفسه.. ولكن رغم أنها لم تكن أفلاماً سياسية بالمعنى الصحيح.. ولم تكن حتى تتعامل مع الحاضر إلا من بعيد إما بالرمز وإما بالثرثرة الفارغة.. فلم يمكن تميريرها إلا بصعوبة.. ووجد صانعوها أنفسهم أبطالاً وشهداء بون أن يقصدوا!..

ثم بدأت مرحلة أخرى بفيلم «**الكركك**».. ونحن لا نناقش هنا رؤية نجيب محفوظ لعهد عبد الناصر كما يتناولها فى هذا العمل الأدبى المتوسط القيمة من الناحية الدرامية البحتة.. فواضح أن الفيلم حول رؤية نجيب محفوظ إلى شيء آخر لم يكن خليقاً بأن يثير أية مشاكل.. لولا أن رجلاً من «**النظام القديم**» هو الذى أثار الزوينة كلها حفاظاً على شخصه هو فقط وليس حتى على النظام الذى كان جزءاً منه.. ولكن هذه الظروف المعاكسة.. خدمت الفيلم خدمة لم تخطر له على بال.. وكان الفيلم من ناحيته يقدم شيئاً جديداً ومختلفاً عن تلك الفترة.. فساعد كل هذا على نجاحه نجاحاً كاسحاً.. مهد الطريق – ولدوافع تجارية انتهائية بحتة – لموجة من الأفلام تقول نفس الشيء عن نفس الفترة: «**امرأة من زجاج**» لنادر جلال.. «**الهارب**» لكمال الشيخ.. «**طائر الليل الحزن**» ليحيى العلمى.. «**أسياد وعبيد**» لعلى رضا.. «**وراء الشمس**» لمحمد راضى.. وطبيعى أن التوايا تختلف وراء كل فيلم من هؤلاء.. كما

يختلف حجم الصديق وحجم الانتهازية.. وتضيع فيها الحدود بين صدق الفنان وانتهازية التاجر.. ولكنها شكلت فى مجموعها موجة واحدة أطلقت عليها الزميلة خيرية البشلاوى بذكاء هذه التسمية «موجة أفلام الكرنكة».. ولا يمكن التعرض لفيلم «أحنا بتوع الأتوبيس» بمعزل عن هذه الموجة!

«احنا بتوع الأتوبيس»

٢- ملاحظات تفصيلية

يخرج المشاهد من فيلم «احنا بتوع الأتوبيس» بشعور قاهر من الاكتئاب تتفاوت أسبابه من مشاهد لآخر.. ويهدف الفيلم بالتأكيد من صميم موضوعه وبنائه وأسلوب عرضه إلى خلق هذا الشعور المقبض الذى يسعى إليه صانعوه من البداية والذى نجحوا فى تحقيقه إلى أقصى حد..

ولكن نجاح «الصنعة الفنية» تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً ليس هو السبب الوحيد فى القدر الهائل من الإحساس بالقهر أو «النكد» بالتعبير الدارج الذى قد يكون أقرب إلي الدقة.. فهناك أسباب سياسية ترتبط بالانتماء الدفين لكل مشاهد.. من أشد المتحمسين لعبد الناصر إلى أشد المعادين له.. فالفيلم يهاجم نظام عبد الناصر بعنف شرس وعلى طول الخط.. مما لا بد أن يثير غضب أولئك الذين يرون فى هذا النظام فترة مضيئة من المد الوطنى والقومى والانتصارات المتوالية والتحويلات الاجتماعية الخطيرة التى مارسها هذا النظام فيما سمي حينذاك بالاشتراكية وقوانين التأميم وعدالة التوزيع وما إلى ذلك.. وهم الذين لا يرون فى نفس الوقت أى سوءات أو عيوب فى ذلك النظام.. ومن هنا يبعث غضب هذا الفريق من فيلم «الأتوبيس» مفهوماً ومبرراً..

وهناك فى المقابل هؤلاء الذين يعانون نظام عبد الناصر إما بحكم مصالحهم وتركيباتهم الطبقيّة والاجتماعية التى هددها هذا النظام.. أو حتى هؤلاء الذين لم تكن لهم مصالح يمكن تهديدها ولكنهم تعرضوا بشكل أو بآخر لعمليات القمع المقصودة أو العشوائية التى لا ينكر أحد إنها صاحبت هذه الفترة القريبة من تاريخ

مصر .. ومن الطبيعي أيضا أن يخرج هؤلاء وأولئك من فيلم كهذا بنفس شعور الاكتئاب لأنه ذكرهم بفترة يعتبرونها سوداء..

وحتى أولئك الذين يعتبرون أنفسهم «على الحياء» ظناً منهم أنهم بلا انتماءات سياسية - ونموذجهم التقليدى الرائع هو مرزوق الفيومى الذى لعبه فى الفيلم باقتدار عبد المنعم مدبولى.. وهو النموذج الغالب فى الواقع على الأغلبية الساحقة من المشاهد المصرى.. وغنى عن الإيضاح أن تصورهم بعدم الانتماء هو انتماء من الدرجة الأولى فى حد ذاته وهو المسئول الأول من كل نكبات مصر فى كل عهدها- حتى هؤلاء لا يمكن أن يخرجوا بأى شعور بالابتهاج أو حتى بالراحة من فيلم يقول لهم إن هذه الشائعات التى رأوها طوال ساعتين ونصف كانت تحدث بين ظهرانيهم منذ سنوات قليلة جداً.. حتى لو حاول الفيلم أن يقنعهم من خلال مشهد الماء والخضرة والسماء الصافية الذى يعقب النهاية «النتى كلايمكس» بأن هذا قد انتهى..

وكما يختلف موقف المشاهد العادى من فيلم «الأوتوبس» باختلاف موقفه من عبد الناصر نفسه.. فبدیهى أن يختلف موقف الناقد.. وهو فى النهاية بل وفى البداية مشاهد عادى مضافاً إليه «أشياء أخرى» لو صبح التعبير.. وليس هنا بالطبع مجال تقييم نظام عبد الناصر.. ولكن لا يمكن كما قلت التعرض لفيلم كهذا دون التعرض لهذا النظام.. وليست هناك فرصة للأسف للإفلات من هذه النقطة إذا أردنا شيئاً من الوضوح والموضوعية.. وهنا أجدنى مضطراً لأن أقول إننى ضد عبد الناصر وضد هذا الفيلم معاً.. ضد عبد الناصر لأسباب مختلفة تماماً عن أسباب اليمين الشررس واللاأخلاقى والذى يدافع عن مصالحه المباشرة الأنانية وضد مصالح الناس العاديين.. ولأسباب مختلفة أيضاً من دوافع النفاق والشماتة وتصفية الحسابات القديمة السائدة الآن.. ولأننى ببساطة وتواضع شديدین أرى أن عبد الناصر من أجل المكاسب الاجتماعية ضحى بالديمقراطية.. ووضع معادلة صعبة وهمية وضع فيها الخبز فى مقابل الحرية.. مع أن الاثنين يمكن توفيرهما معاً ببساطة.. بل لا يمكن توفيرهما فى الواقع إلا معاً وليس أحدهما على حساب الآخر.. وهذه خبرة وخلاصة كل التجارب والمذاهب عبر التاريخ..

وحتى على مستوى التغيير الاجتماعى والمكاسب الاشتراكية فلم يكن ما أنجزه عبد الناصر - دون الدخول فى أية تفصيلات - اشتراكية بأى مستوى.. حتى

المستوى المدرسى الطويلى الذى درسناه فى الجامعة.. وإنما كان فى أحسن حالاته ما يسمى «برأسمالية الدولة».. وهو نظام اقتصادى سياسى معروف لطلبة الجامعة أيضاً ويمكن أن يكون أسوأ بكثير من الرأسمالية التقليدية السافرة.. ولذلك فقد كان ضرورياً أن تتردى الأوضاع الاجتماعية فى مصر على المدى الطويل والقصير معاً وحتى بالنسبة للطبقات الشعبية التى تصور عبد الناصر أنه يفعل ما فعله من أجلها..

إن أحداً من أشد الكارهين لعبد الناصر لا يمكنه إنكار أن عبد الناصر أحدث تحولات خطيرة فى مصر وفى المنطقة على المستويين السياسى والاجتماعى.. وكفى إنه وضع فلسفة «الجماهير» أو «القاعدة العريضة» كما أصبحت تسمى الآن من باب التفكك والسخرية فوق فلسفة القلة الحاكمة.. ولكنه فرض هذه الفلسفة بعقلية «الضابط البرجوازى الوطنى» الذى أدار شئون شعب كامل بنفس منطق إدارة «أفراد الوحدة العسكرية الصغيرة».. وهو منطق لابد أن ينتهى باحتقار هذه الجماهير ذاتها وإلغائها وإلغاء كاملاً أى ببساطة إلغاء الديمقراطية.. وهى غلطة - بل جريمة - لا يمكن أن تبررها مكاسب أخرى وهمية أو حتى حقيقية..

وإذا كان ضرورياً أن أعبر عن تجربة ذاتية.. فإننى أقول بلغة أبسط.. إننى كنت تلميذاً صغيراً يمارس السياسة ولو من خلال القراءة حين قامت ثورة يوليو وكنت مليئاً بالأحلام.. ثم أوقفنى نظام عبد الناصر عن مجرد التفكير منذ ١٩٥٢ وإلى اليوم.. وأعتقد أن هذه هى مأساة جيلى كله الذى فقد أخصب سنوات حياته ولن تعود نهائياً لأننا ببساطة لن نعيش نصف ما عشناه وانتهينا شيوخاً عاجزين عن مجرد التأمل..

كانت هذه المقدمة «السياسية» ضرورة لتحديد المواقف قبل التعرض لفيلم سياسى أساساً.. ولكى أقول من ناحية أخرى - ومن وجهة نظر شخصية على الأقل - أن سر قوة هذا الفيلم - وهو قوى جداً بكل تأكيد ويكل معانى القوة - هو أن كل ما قاله صحيح.. وكان يحدث فعلاً.. ليس فقط لأن الواقعة الصغيرة التى بنى عليها فاروق صبرى السيناريو من كتاب جلال الدين الحمامسى «حكايات من وراء الأسوار» هى واقعة صحيحة.. وإنما لأن كل الوقائع والقصص والشخصيات الأخرى التى بناها فاروق صبرى بذكاء وحكمة حول هذه الواقعة هى صحيحة أيضاً.. حتى لو لم تكن قد حدثت بذاتها.. فإن أمثالها بل وما هو أبشع منها قد حدث.

وقد يكون هذا هو سر الاكتئاب الذى خرجت به شخصياً من هذا الفيلم - أنا ومن يمكن أن أمثلهم - لأننا فقط تذكرنا أن هذا حدث.. وأقشعرت أبداننا أيضاً لأنه يمكن أن يعود فيحدث تحت ظل أى نظام يخبئه المستقبل.. ما لم تنتف الأسباب الجذرية التى ولدت تلك الأيام الكئيبة.

ومع ذلك أعود فأقول أننى - ومن نفس الزاوية السياسية - لم أرحب تماماً بفيلم «الأتوبيس».. لأن أفلاماً كهذه بالإضافة إلى مظاهر نفاق أخرى كثيرة بالطبع هى التى يمكن أن تصنع عبد الناصر.. وإذا سادت هذه الروح فى المسارعة فى الانقضاى على أى نظام بمجرد انتهائه ولمجرد القول بأن النظام التالى له هو أروع ما يكون.. وبدون أن تفكر السينما المصرية طوال تاريخها كله فى الواقع فى أن ترفع أصبعاً فى وجه أى نظام «حاضر».. فإن هذه الروح نفسها يمكن أن تصنع أى ديكتاتور آخر..

وقد يكون من حظ حسين كمال بالذات مخرج «الأتوبيس» إنه هو نفسه مخرج «شئ من الخوف» الذى قال مؤلفه ثروت أباظة إنه كان يهاجم بالرمز - الممكن الوحيد فى تلك الفترة - نظام عبد الناصر وهو «حاضر».. وأن عتريس هو عبد الناصر وفؤاده هى مصر.. وبالتالى يبدو «الأتوبيس» امتداداً «لشئ من الخوف».. وأن الفنان هنا يكون قد تحدث عن الماضى وهو حاضر.. ولكن الفضل فى «شئ من الخوف».. لو كان ثمة فضل - هو لثروت أباظة الذى ينطلق من موقف سياسى واضح ومعلن.. ولكن لا أعتقد أن حسين كمال فى كلا الفيلمين معاً كان ينطلق من أى موقف سوى البحث عن مادة سينمائية مثيرة تسمح له بصنع فيلم جيد.

وحسين كمال مخرج جيد بالفعل.. يملك أدوات سينمائية جيدة.. ثم هو مخرج متميز فى إطار الإنتاج التجارى للسينما المصرية الذى لا يحاول من خلاله أن ينتذل نفسه.. وإنما يحرص على أن يقدم فى أفلامه القليلة نسبياً شيئاً محترماً.. ونحن لا ننكر على حسين كمال إنه قدم فى بداية عمله السينمائى أفلاماً محترمة إلى حد كبير.. بل أن «البوسطجى» بالتحديد واحد من أهم وأفضل أفلام السينما المصرية.. وحتى وهو يصاب بخيبة الأمل المريعة - مثل كثير من مخرجينا الجادين - فيتحول إلى الإنتاج التجارى فقد حرص على أن يظل من أكثر مخرجينا احتراماً وطموحاً فى التميز والتجديد.. فضلاً عن أن أنواته كمخرج كان يمكن أن تغطى أفضل بكثير لو أن ظروف العملية السينمائية فى مصر كانت أفضل.. وهو فى «أحنا بتوع

الأتوبيس، بالذات مخرج جيد.. بل ويرتفع فى بعض أجزاء الفيلم إلى جيد جداً.. بل إن أحد أسباب اكتئابنا من هذا الفيلم بالمعنى السابق هو إنه فيلم مصنوع جيداً جداً استطاع أن يعرض قضيته عرضاً جيداً على المستوى الشكلى وأن يجعله صادقاً ومقنعاً ومثيراً للأسى بل ولدموع نفسها أحياناً..

ولو أن «الأتوبيس» وقع فى يد مخرج متوسط لما أحدث أى تأثير ولما أثار أى قضية ولما استحق سطرأ واحداً يكتب عنه.. ولكنه فيلم قائم من مخرج جيد ومن كاتب سيناريو وممثلين فى أحسن حالاتهم..

ومع ذلك فهو يتحدث عن الماضى بجرأة لأنه أصبح ماضياً.. وبدون أن تكون هناك أى «مناسبة سعيدة» لكى نعود فننشره.. وأفلام «نبش القبور» هذه هى أفلام رخيصة جداً مع احترامى لصانعيها.. لأنها لا تذكرنا بالماضى حتى لمجرد أن نفهمه ونحذره فنمنع تكراره.. وإنما لأنه من السهل جداً - بل ومن المريح أيضاً - أن نهاجم الماضى بضراوة هرباً من الحاضر.. وهو على المستوى الفكرى هروب وتخدير وحبس للناس فى قصص الأيام القديمة التعيسة.

وأنت لا يمكن أن تحذر من فترة وتمنع تكرارها إلا إذا فهمتها جيداً وحللت كل عناصرها.. فكيف حدث ما حدث.. ولماذا ومن المسئول؟!

ولكن «الأتوبيس» يقع فى كل أخطاء «الكرنية».. فهو يهاجم لمجرد أن الهجوم على تلك الفترة أصبح ممكناً الآن.. ثم هو - مثل كل الأفلام المشابهة - لا يحتل الواقع ويرجع كل شيء أسبابه لكى يساعد الناس على فهم حقيقة ما كان يجرى لكى يمنعوا تكراره.. وهو لا يتعمق شيئاً على الإطلاق من عناصر الصورة.. وإنما يكتفى بالتقاط سطحها الخارجى المثير.. فهناك نظام فاشى يديره رجال غامضون (الإضاءة خافتة غالباً فى مكاتب هؤلاء الرجال الذين يحكمون البلد بالتليفون ومن خلال زبانية صفار أما متأنقين جداً وصامتين وأما عساكر وشاوشية قساة ومتجهمين وبعدها قطع مباشر إلى رتازين التعذيب الفسيحة حيث تقف «العروسة» التى يصلب عليها المعتقل وذراعه ممدان على الجانبين لكى يتلقى الكرايبيج.. وأحياناً تتدلى السلاسل الغليظة والحيال وأحواض الماء والكلاب الشرسة من الإكسسوار اللازم أحياناً.. والرجل المسئول عن هذا النظام كله هو عادل أدهم أو صلاح منصور..!) وهذا النظام الفاشى يكتم حرية الناس ويعتقلهم بلا سبب ويعذبهم من أجل الحصول على اعترافات مكتوبة وكأن كل قضية نظام عبد الناصر كانت هى

الحصول على اعترافات مكتوبة وموقعة وينتهي الأمر.. ولكنك لا تفهم شيئاً عن هذا النظام الفاشي وطبيعة تكوينه وأسبابه ومن الذين يديرون حركته بالضبط ولماذا وما هي قوى الصراع المتناقضة داخله.. أحياناً يشار إلى الشيوعيين والأخوان بمجرد التسمية.. ولكنك لا تعرف شيئاً عما يريده الشيوعيون ولا الإخوان.. ولا عن سر تناقضهم مع ذلك النظام.. ويدهي أنك لا تعرف شيئاً أيضاً عن موقف القيلم نفسه من هذا الصراع.. فسانعو القيلم أنفسهم لا يعرفون سوى أن هذا ممكن قوله الآن ليحقق ربحاً..

ويدهي أن نقطة بداية كهذه لصنع فيلم لا يمكن أن تجعله فيلماً أميناً في التعرض للواقع أو التاريخ.. فهي نقطة أحادية الجانب حددت هدفها بوضوح دائرة مغلقة: المخابرات أو أي سلطة قمع أخرى في جانب.. والمواطنون الأبرياء – ومعظمهم شبان صفار وظرفاء ووطنيون وفي حالة حب غالباً – في الجانب الآخر.. «وهات يا كراييج»..!

ولقد كان هذا صحيحاً حقاً بل وكان يحدث كما قلنا ما هو أبشع منه.. ومن هذه الزاوية بالتحديد فهذه الأفلام صادقة.. ولكنها ليست أمينة.. وأرجو أن يكون هناك فرق.. إن عدم الأمانة هنا ينبع ليس فقط من عدم تحليل الواقع فقد يكون هذا قصوراً سياسياً يمكن غفرانه.. ولكن ما لا يمكن غفرانه هو الجانب غير الأخلاقي في تناول الواقع.. فالصورة لم تكن «كلها» هكذا.. أو لم تكن هكذا «فقط»..

ويدهي أننا نختلف مع هذه الأفلام سياسياً وعلى خط مستقيم.. فنحن نرفض نظام عبد الناصر لأنه يقتله أية مبادرة خلاقة للجماهير ومصادرته لكل قدراتها ولكل تراثها الوطني السابق والسماح لنفسه بالتفكير وحده باسمها جميعاً حول نفسه – بحكم مصالح الطبقة الجديدة التي ولدت معه تدريجياً وعلى مهل – إلى ديكتاتورية عسكرية عادية جداً من النمط الشائع في العالم الثالث.. ولكننا لا ننكر أبداً نزاهة وشرف عبد الناصر الوطني وأحلامه السانجة «والبيوريتانية» بالتغيير الاجتماعي وتغليب مصلحة الجماهير على مصالح الملاك بشكل هيكلي عام وبغض النظر عن التطبيق.. وواضح أن هذه الأفلام تهاجم نفس الفترة ولكن من الزاوية المعاكسة تماماً.. أي لحساب اليمين الذي يريد أن يصفى حساباته القديمة – ويدهي أن اليمين هو الذي ينتج السينما فن مصر كما ينتج أي شيء آخر – ولحساب الطبقات أو حتى الشرائح الاجتماعية التي سبق ضربها.. وبعض هذه الأفلام كان من «ابناء

الببونات» الذين فرضت الحراسات على قصورهم.. وهى شجاعة فى تحديد الهوية تحسب لهذه الأفلام على أى حال..

ولا يمكن القول بأن «أحنا بتوع الأتوبيس» يصفى حسابات اليمين الذى تم ضرب مصالحه فى عهد عبد الناصر.. لأنه على العكس يختار ضحاياه جميعاً من قاع المجتمع.. ولكنه يقع فى نفس خطأ موجة أفلام «الكرنكة» من حيث عرض جانب واحد من جوانب الصورة فكل ما نراه هو التعذيب الدائم والبشع لكل الأطراف ومن كل الاتجاهات ولا أية اتجاهات.. بل أن الفيلم يركز على تلك المفارقة النادرة التي لا بد أن تكون حقيقية لأن كثيراً مثيلاً لها قد حدث.. وهى أن يضعف مواطنان عاديان ل مجرد «خناقة» تافهة مع كمسارى أتوبيس وسط طواير المعتقلين لأسباب سياسية ولكي تتصاعد محتهم على نحو عيى إلى ذروتها المساوية..

وإلى هذا الحد تصل مرارة الفيلم من تلك الفترة.. ويكون طبيعياً مع فقدان التحليل الموضوعى وعدم الرغبة فى تعمق كل عناصر الصورة أن يبقى فقط هذا العنصر الواحد والوحيد.. وأن تخرج الصورة نفسها بكل هذا السواد والكآبة التي تخلف فى المشاهد إحساساً مدمراً بالقهر..

وإذا كان «الأتوبيس» من هذه الزاوية لا يختلف عن سائر أفلام «الكرنكة».. فإن المدهش أن فيلم «الكرنك» نفسه - الذى أطلق السلسلة كلها - كان أكثرها موضوعية.. ربما لأن نجيب محفوظ حاول أن يعالج مرحلة عبد الناصر وحكم المخابرات من منطق التأمل ومحاولة التحليل.. وهو نفسه لم ينجح كثيراً فى ذلك.. ولكنه لم يكن مغرضاً ولم يكن يصفى ثرات قديمة لحساب اليمين.. وإنما كان المندesh على الأقل.. ولذلك فقد رأينا فى «الكرنك» مأساة جيل عبد الناصر الذى تربى على مبادئه وشعاراته لى يتم ضربه باسم هذه الشعارات نفسها.. ومن هنا يبقى فى «الكرنك» مجرد فضل «الدeshة».. فهناك محاولات للفهم وللتساؤل - مع كثير من التحيز بالطبع إضافة الفيلم إلى الرواية - وليس هذا التصميم المسبق الذى يعرف مقدماً الجانب الذى يختاره من الصورة ومع طمس الجوانب الأخرى..

ولكى يصبح هذا الكلام مفهوماً ومن خلال فيلم «الأتوبيس» نفسه فإن كثيراً من مكاسب مرحلة عبد الناصر حتى تلك التي أسىء تفسيرها وتم إجهاضها بسرعة مثل التزام الدولة بتعيين كل الخريجين وكحل مفترض لمشكلة اجتماعية عاجلة.. تتحول فى الفيلم إلى مثار للسخرية الساخطة.. فعادل إمام يتندر طول الوقت لكونه

مهندس جيولوجيا ولكن تم تعيينه موظف تسليم واستلام فى جمعية الرفق بالحيوان..
ولكن لا الفيلم ولا جابر عبد ربه - الذى يمثل عاىل إمام - يقولان لنا شيئاً عما كان
يمكن حدوثه لو لم يتم تعيين جابر عبد ربه أصلاً.. فما الذى كان يمكن لأسرته
الفقيرة التى تنتظر «أول مرتب» أن تفعله لو أن ابنها تخرج من الجامعة قبل عبد
الناصر وفى ظل نظام ملكى استعمارى اقضى رأسمالى يترك كل خريج ليواجه
مصيره بنفسه وحسب قدراته الخاصة؟.. بل إن الفيلم لا يحاول أن يقول شيئاً عن
كيف كان يمكن لشاب ريفى فقير مثل جابر عبد ربه أن يلتحق بالجامعة أصلاً قبل
عبد الناصر؟..

وهذا نموذج للموقف «أحادى الجانب» فى تناول الواقع والتاريخ.. يصلح مدخلاً
لتحليل نماذج أخرى..

«أحنا بتوع الأتوبيس»

٣- ملاحظات تفصيلية

يريد فيلم «أحنا بتوع الأتوبيس» أن يقول إن إحدى شخصيته الرئيسيتين قادمة من الريف المدقع.. فيبدأ بمناظر طبيعية للحقول والسماء والأشجار والماء المتدفق.. وهذا هو تصور حسين كمال للريف في كل أفلامه.. وملابس الفلاحين هي نفس ملابس فلاحى التلفزيون المصرى.. أشياء نظيفة دائماً وريف مصقول تماماً يذكرنا «بريف محمد كريم».. حتى لو كانت هذه الصورة مناقضة لما يريد الفيلم أن يقوله من أن هؤلاء الناس فقراء جداً وفى حاجة ماسة إلى ابنهم الشاب الوحيد الذى يبدو أنه تعلم فى هذه القرية.. ولذلك ففى مشهد البداية تحتشد أسرة جابر عند ربه (عادل إمام) المهندس الجيولوجى الذى وصله خطاب التعيين فى القاهرة.. والجميع يودعونه بالقبلات والأحضان دون أن ينسوا المطالب العديدة التى ينتظرونها من أول مرتب.. ودون أن ينسى حسين كمال أيضاً أن يجعل أخت جابر الشابة تناديه «أبيه جابر» دليلاً على أنه ريف متحضر جداً.. والجميع لامعون وظرفاء ولا يبدو أنهم يعانون من أى مشكلة.. إلى حد أن كل ما يطلبه شباب القرية من جابر أن يحضر لهم من القاهرة منشطاً جنسياً.. ولتحول المشهد المقصود به التركيز على فقر الأسرة واحتياجها الشديد لابنها الوحيد الذى تعلم وتم تعيينه ويمكن أن يقبض مرتباً محترماً من الحكومة.. يتحول إلى مشهد صاخب تختلط فيه الغمزات الجنسية بحوار عادل إمام مع حذائه الوحيد المهلهل فيما يبدو أنه مشهد إنسانى.. ولكنه يصبح مشهداً يضيع هدفه الأساسى تحت وابل من المرح المقتعل..

وتصبح القضية الأساسية - التى يفترض أنها محورية جداً بالنسبة لتطور الفيلم بعد ذلك وفقد هذه الأسرة لعائلها الوحيد هذا بعد قليل - تصبح شيئاً شديد التميع لا يحقق غرضه المتساوى ولا الكوميدي.. فضلاً عن خلل عدم التوازن فى بناء السيناريو من الناحية التقنية البحتة.. فهنا إسهاب شديد فى تقديم هذه الشخصية - جابر عبد ربه - وأصولها الريفية.. وعلى حساب الشخصية الأخرى

التي نتعرف عليها بعد ما يقرب من نصف ساعة - مرزوق الفيومي - والتي لعبها عبد المنعم مدبولي الذي يقدمه الفيلم تقديماً مباشراً مفترضاً أنه ليس في حاجة إلي نفس هذا الإسهاب في التقديم..

وربما جاء هذا التوازن المختل من نظرة الفيلم إلى «النجم».. بمعنى أن عادل إمام أكثر نجومية من عبد المنعم مدبولي.. وكما يجرى عادة في السينما المصرية.. فإنه لابد من العناية بمساحة النجم أكثر..

ولكن ما هو أهم في هذا الجزء الريفى الذي اعتبره السيناريو مدخلاً لقضيته الأساسية.. واستكمالاً لرؤية المخرج الريف.. فإننا نسمع أولاً ومع مناظر السماء الزرقاء والخضرة اللبنة أغنية «ليا مين غيرك يا بلدى ليا مين».. يالى علمتينى إيه معنى الحنين».. وهى كلمات بلهاء لا تعنى شيئاً لا بالنسبة لمعنى مصر عند المصريين.. ولا بالنسبة لموضوع الفيلم نفسه الذى لم يكن حب مصر موضعاً للنقاش فيه.. كما لم تكن قضيته قضية أى نوع من الحنين من قريب أو من بعيد.. ففى فيلم عن القهر من سلطة غاشمة وبلا منطق يصبح لا مجال لكلمات رخوة مستهلكة كهذه تساهم فى تجميع المسائل أكثر مما هي مائعة.. خصوصاً وأن الفيلم يجعل من هذه الكلمات الركيكة جزءاً من القصيدة التي ألفها طالب الجامعة الشاعر محمود عبد الحميد الذي يتحول فى النصف الثانى من الفيلم إلى إحدى أهم شخصياته.. والذي تصبح قصيدته تلك أحد المفاتيح الأساسية فى بناء الأحداث.. وإذا كان الفيلم يريد أن يقول إنه يتحدث عن حركة الطلبة فى أيام عبد الناصر وبعدها.. فلم يكن الطلبة بالتاكيد يخوضون معاركهم تحت شعارات زائفة أو قصائد رخوة كهذه.. الأمر الذى يقودنا بالضرورة إلى شخصيات طلبة الجامعة أنفسهم الذين وضعهم - رغم انتماءاتهم المختلفة - فى مواجهة السلطة.. وهى نماذج شائنة أو تم تشويهها لإفراغ حركة الطلبة من أى محتوى جاد وتحويلهم إلى نماذج رمزية - بل بالتحديد كاريكاتيرية - بلا أى قيمة.. وهو الأمر الذى قد نتحدث عنه بتفصيل أكثر بعد قليل.. وفى الجزء الريفى أيضاً لا نستطيع أن نغفل شخصية الأب.. هذا الفلاح الفقير الذى أنفق كل ما يملك على تعليم ابنه جابر عبد ربه والذي أصبح ينتظر الآن نوعاً من «العائد» من مرتب ابنه.. إن المضمون الاجتماعى لهذه العلاقة يتحول إلى سلسلة من الدعوات للابن المسافر إلى القاهرة.. ومن أب سمين يتمتع بصحة طيبة جداً ويلبس رداء غالياً أنيقاً لا يتوفر عادة إلا لقطاعي الريف.. خاصة ونحن نلاحظ

أيضاً أن هذا الفلاح السينمائي لا علاقة له بالريف أو بالعمل أو بالأرض سوى أن يقتصر سجادة الصلاة طول الوقت إما شارعاً في الصلاة وإما منتهياً منها رافعاً وجهه باستمرار إلى السماء بالدعوات وبن أن تهتز له خلجة واحدة بالقلق حتى في المراحل المتقدمة من الفيلم عندما يتعقد موقف ابنه..

وينتقل الابن بعد ذلك إلى القاهرة لنجده وقد عثر فجأة على مسكن جاهز في حجرة فوق السطوح.. ولكن ديكور هذه الحجرة يحولها إلى شقة عظيمة لا تتفق مع قدرات شاب فقير كهذا حتى مع أسعار المساكن في الستينيات.. وهو الخطأ الوحيد في ديكور نهاد بهجت الذى قدم في باقى ديكورات الفيلم - وبالذات مكتب رمزى مأمور السجن (سعيد عبد الغنى) وفى شقة عبد المنعم مدبولى مستوى جيد جداً.. ويقدم الفيلم «شلة» أصدقاء جابر عبد ربه من أيام الدراسة نفس التقديم التقليدى للشباب.. مجموعة من الرقعاء الأثرياء فى سيارة مكشوفة ومعهم مجموعة من الفتيات المنحلات ومعهم جميعاً سونيا التى يقدمها له أحد أعضاء الشلة باعتبارها «خطيبتى لمدة ١٢ ساعة» - تقوم بالدور إسعاد يونس وهى بالمناسبة ممثلة جيدة جداً لا تجد أبداً فرصتها الحقيقية - وسرعان ما يتم الاتفاق على «جلابية بارتى» فى حجرة جابر الذى أصبح «جابرئوتو» تمشياً مع المنطق التقليدى الساذج للسينما المصرية عن فساد وانحلال أبناء النوات..

ولا يكون لهذه الحفلة - ولا لكل هذا الجزء الأول من الفيلم فى الواقع - أى مبرر ولا أى وظيفة درامية أو موضوعية فى بناء الفيلم نفسه سوى مجرد الثثرة و«الراحة» الشديدة فى السرد.. تمهيداً للدخول فى صلب الموضوع.. ففى فيلم زمنه ساعتان ونصف.. تضى ساعة كاملة بالضبط فى مثل هذه الثثرات قبل بدء واقعة الأتوبيس نفسها.. وهو خلل فى القياس والتوازن لا مثيل له حتى على المستوى الحسابى..

إن كل وظيفة «الجلابية بارتى» - فضلاً عن تقديم جزء «فرايحي» صاحب لابد منه فى فيلم يلعبه أكبر ممثلى كوميديا فى البلد - هو أن تعجب سونيا بجابر.. فتقنعه بهذه النظرية العبقرية فى التعالى على الناس ومعاملتهم بعجرفة: «أحنا فى زمن يعتمد أوى أوى على المظاهر.. القوى فيه صوته مسموع وكلمته ماشية.. إنما الطيب بيعتبروه ضعيف ويضع فى الرجلين» ويعتبر الفيلم هذا الدرس الذهبى نوعاً من نقد الفترة التى يتحدث عنها.. ولا يذكر شيئاً بالطبع عما إذا كانت هذه

الأخلاقيات مرتبطة فعلاً بتلك الفترة أم أنها مازالت مستمرة ومتضخمة أكثر مع نوع الطبقة التي أصبحت تملك بعد ذلك كل شيء ويكل قيمها التي فرضتها على المجتمع المصرى.

ولكن الغريب أن هذه النصيحة التي أريد بها النقد الاجتماعى.. وسواء أكانت صحيحة أم لا.. لا تكون لها فى نفسها أى وظيفة سوى تحريض جابر على معاملة جاره مرزوق الفيومى (مدبولى) بأزراء شديد.. ولجرد تصعيد موقف كوميدى.. فمرزوق - ويسداجة منقطعة النظير - يتصور أن جابر مادام قد أهانه بهذا الشكل.. لابد أن يكون «مخابرات».. وهذا هو الاحتمال الوحيد الذى تركه الفيلم أمام مرزوق.. ففى تلك الأيام - يريد الفيلم أن يؤكد - كان مرزوق نموذجاً للمواطن المصرى العادى.. والموظف الصغير المرعوب من أى شيء ومن كل شيء والذى يريد فقط أن يربى أولاده.. وأى أحد يمكن أن يهينه فهو مخابرات.. وهى معادلة عبقرية بسيطة جداً لخص بها الفيلم نظام عبد الناصر كما يفسره هو!!

وهذا التفسير نفسه.. الذى تم زرعه وتصعيده من خلال مواقف كوميدية ذكية ومضحكة بالفعل.. لا علاقة له أيضاً بقضية الفيلم.. فمدبولى تصور أن إمام مخابرات.. ثم اكتشف بعد اعتقالهما معاً أنه ليس مخابرات.. ولكن ما أهمية ذلك؟.. وماذا لو أن مدبولى عرف حقيقة إمام من أول لحظة.. وقامت علاقتهما كجيران على أساس مختلف.. ونشأت حتى قصة الحب بين عادل إمام ومشيرة ابنة مدبولى - وهى من أجمل وأعذب مشاهد الفيلم وأفضلها تنفيذاً وأكثرها صدقاً ورقة.. بل ومن أجمل مشاهد الحب فى السينما المصرية كلها - ثم وقع الاثنان معاً فى مأزق الأتوبيس الرهيب وتوالت أحداث الفيلم بعد ذلك بشكل منطقى.. ما الذى كان يختلف فى بناء الفيلم منذ لحظة ركوب الاثنان معاً لنفس الأتوبيس والتي انفق الفيلم ساعة كاملة قبل الوصول إليها؟

الجواب - فيما أتصور - إن الفيلم وجد هذه الثروة فرصته الوحيدة - ربما لعجز فى تصميم السيناريو بشكل آخر - لكى يرسم تفاصيل صورة نظام عبد الناصر قصورته تنصدر كل المكاتب تأكيداً على أن هذا الرجل الميت هو المسئول عن كل هذا الذى حدث.. والشعارات تملأ كل الجدران.. حتى شقة مدبولى نفسه الذى يعمل فى شركة مليئة «بالطبخ».. والذى لا تجد زوجته عقيلة راتب فى السوق إلا «الكوسة».. وكلها رموز شديدة السداجة والرخص استهلكحت حتى على المستوى

اللفظى.. وشخصية مدبولى نفسها رغم ثرائها المعتنى به ورغم أداء مدبولى نفسه الممتاز الذى وصل فى هذا الفيلم إلى قمته.. هى شخصية تخطت حدود «التكثيف» إلى المبالغة الكاريكاتيرية التى قد تحقق عكس الهدف المقصود.. فأكثر المرعوبين فى ظل نظام عبد الناصر لم يكن يقرأ «الميثاق» بصوت عال لئى يسمعه «المخبر» الساكن فوقه.. ولو كنت أنا هذا المخبر لاستربت فى هذا الرجل الأبله ولأحسست أنه متورط فى شيء ما ولأبلغت عنه!

ويصل الفيلم إلى أفضل أجزائه - كتابة وإخراج - بدءاً من محطة الأتوبيس.. فكل شيء يبدأ ويتطور بشكل منطقي.. وتسود الجدية فى تصعيد إيقاع الأحداث وحتى لحظة تجمع المعتقلين فى السجن.. ويقدم حسين كمال أفضل مستوياته كمخرج فى هذه المشاهد.. ولكن تظل الثغرة هى فى اختيار النماذج التى يريد الفيلم أن يقول أنها ضحايا نظام عبد الناصر.. ففى لقطات سريعة متتابعة تبدأ حملات الاعتقال..

فنرى نماذج من الجامعة والريف والمكاتب ومن حق الفيلم أن يختار نماذج «تخلص» الفئات المقبوض عليها بالطبع.. ولكن «التلخيص» لا يعنى أن تختار فلاحاً وشيخاً معممًا ومجموعة من الطلبة.. فلا بد أن تقول لنا ما الذى وراء هذا الفلاح وذاك الشيخ وهؤلاء الطلبة.. وإلا أصبح المعنى الوحيد المستنتج هو أن نظام عبد الناصر كان يعتقل كل الفلاحين وكل رجال الدين وكل الطلبة وهذا غير صحيح لا تاريخياً ولا حتى سينمائياً.. وكما كان هناك أبرياء كثيرون أضيروا فى ظل نظام بوليسى فقد كانت هناك عناصر كثيرة فى الريف عارضت عبد الناصر حفاظاً على ممتلكاتها وثرواتها الإقطاعية وضد مصالح الفلاحين المعدمين الذين قام نظام عبد الناصر فى البداية - وقبل تحريفه إلى قمع ديكتاتورى - بفعاك عنهم..

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن رجال الدين الذين «لخصهم» الفيلم فى شيخ معمم وضع فى المعتقل.. فلم يكن كل رجال الدين ملائكة أظهاراً يرددون الآيات القرآنية مثل هذا الشيخ.. وإنما يعرف الجميع أن بعض الاتجاهات الدينية المتعصبة والمتهوسة يمكن أن تقود المجتمع إلى الجهالة تحت دعاوى ليست من الدين فى شيء سواء فى عهد عبد الناصر أو بعده وإلى اليوم.. وحين ترفع هذه الاتجاهات السلفية سلاح الإرهاب فرضاً لتصوراتها لا يصبح من يوضعون منها فى المعتقل ملائكة أبراراً كما قدمهم هذا الفيلم..

أما الطلبة فكانوا الفئة الوحيدة التي حاول الفيلم أن «يتعمقها» وإن يكن بمنطقه الخاص فى تميع الأمور وتسطيحها.. والنماذج الثلاثة التي اختارها من الطلبة أقل ما يقال عنها أنه لا علاقة لها بحركات الطلبة المتوالية وبورهم الإيجابى في الحركة السياسية والاجتماعية العامة فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات.. والفيلم يفرغ هذه الحركة من كل جوهرها ليلتقط فقط نماذجها التي تصور أنها «رمزية» طبقاً لمنهجها فى «التخليص» الكاذب والشائئ فهناك يونس شلبى بكل ما يمكن أن يوحى به بتكوينه الكوميدي الخاص رمزاً لقطاع الطلبة البلهاء.. هناك الطالب الدموى العنيف الشرس الذي يرمز لليسار بالطبع داعياً باستمرار إلى حمامات الدم بلا منطق ولا هوية سوى «الحقد» والتخريب والتدمير وإسالة الدم.. ثم هناك الشاعر الذي يرمز به الفيلم ليس إلى اليمين بالطبع، وإنما «للقوى الوطنية» بالمعنى السائد.. فهو يتحدث عن «مصر» وهمية تبدو كأنها خاصة به هو.. وكأن كل النماذج الأخرى لا تنتمى هى أيضاً لأمر ولكن بمنهج مختلف وهو يتحدث لذلك فى قصيدته عن «بلدى» وكأنها بلده هو وحده.. وبدون أن تدل قصيدته البلهاء عما يريده لبلده بالتحديد.. وعما يختلف به عن الآخرين.. سوى أنه يدعو دائماً إلى «الحب».. وهى دعوى مضحكة جداً وشديدة الانتهازية.. أولاً لأنها لم تكن سائدة فى تلك الأيام وإنما تتمشى فقط مع الحاضر وتغازل.. وثانياً لأنها من منطق الفيلم نفسه - لم تكن حلاً لمواجهة نظام شرس كهذا الذي قدمه لنا الفيلم.. ومن هنا أصبح منهج الشاب اليسارى أكثر إقناعاً.. وعلى عكس ما يقصده الفيلم!..

إن كل القضايا مختلطة إذن في فيلم هام جداً كهذا.. لأنه «تلخيص» موجة كاملة من الأفلام لا تريد من نبش الماضى الا تملق الحاضر.. وهى أفلام بهذه السذاجة والمباشرة وفقدان التحليل والموضوعية والإنصاف والنظرة الواحدة إلى جانب واحد من الصورة لا يمكن أن تخدم أى حاضر.. ولكن أهمية الفيلم هى فى مستواه الترفيهي الجيد فى حدود مستوى السينما المصرية.. ولعبة الذكى على أوتار العواطف والكوميديا والميلودراما التي يفرق فيها المتفرج التقليدى الطيب لأفلامنا.. ولكن حتى فى حدود الصنعة المحكمة فى السيناريو والإخراج والنيكور والتمثيل.. هل أرضى هذا الفيلم حتى جمهوره الطيب نفسه؟

نجوى الخائفة من شى ما..!

يبدو أنه أصبح ضرورياً أن نسلم بأن السينما المصرية لا تستطيع أن تصنع معجزات.. رغم أن المطلوب منها لا يمت للمعجزات بأى صلة.. مجرد موضوعات مبتكرة إلى حد ما.. ومجرد الخروج من دائرة الحوادث النادرة التى تقع بنسبة واحد فى الألف.. مع تجاهل ٩٩٩ حادثاً آخر يحدث كل يوم ويمكن أن يصبح فيلماً جيداً.. فسواء أكان المنتجون هم الذين يفضلون هذا النوع من الأفلام.. أو أن الجمهور نفسه هو الذى يطلب هذه الأشياء.. لقد أصبح قدر السينما المصرية أن تلتقط فقط الأشياء «الغريبة» أو التى تتصورها هى غريبة.. لكى تصنع منها أفلامنا.. والمسألة معقدة جداً.. فلا بد من تغيير نظرة المنتجين والمتفرجين معاً.. ولا بد أن تبنى السينما نفسها واقتصادها وتوزيعها وعرضها على أسس جديدة.. ولا وقت لذلك عند أحد.. ولا وقت لدينا نحن أيضاً لتكرار هذا الكلام أكثر من ذلك.. ولذلك أصبحت شخصياً أرحب حتى بالمستوى الحرفى المتقن إلى حد ما.. وأفرح حتى عندما أرى فيلماً حاول صانعه على الأقل أن يصنعوا شيئاً جاداً.. وبهذا المنطق.. فإن «خائفة من شى ما» هو فيلم جاد بلاشك.. وهو يناقش شيئاً «مختلفاً» على أى حال.. وتحس أن كل من اشترك فيه حاول أن يتقن عمله.. وحتى هذه أصبحت ميزة عظيمة فى السينما المصرية!

فنحن أمام فيلم يحذر البنات من ركوب عربيات الغرباء على طريقة «الأوتوستوب».. وهى ظاهرة بدأت تنتشر بالفعل كمواجهة لأزمة المواصلات.. ولكن الفيلم بالطبع يلتقط من هذه الأزمة فقط إمكانيات الإثارة البوليسية.. فهناك زئزئ نساء هو أبو بكر عزت يلتقط الفتيات فى عربته ويغرر بهن فى فيلا أنيقة.. وهو بعد أن يفترس بالفعل فتاة بريئة هى صفية العمري يحاول أن يغرر أيضاً بفتاة بريئة

أخرى نجوى إبراهيم.. فهكذا كل الفتيات بريئات وهذا الرجل هو الشرير وحده
«نازل تغوير» بالضحايا البريئات..!

وتتدخل الصدفة النادرة لتتخذ الفتاة المسكينة في آخر لحظة حين يدخل في نفس
اللحظة لص «لا به ولا عليه» جاء إلى الفيلا «ليؤدى عمله» ويسرقها فإذا به يشهد
محاولة الاغتصاب فيقتل الثرى الذئب وينقذ الفتاة.. ويقال هذا كله في أول ربع ساعة
لكي تستغرق بقية الفيلم الطويل جداً بلا مناسبة.. التفاصيل المعروفة عن التحقيق
البوليسي واتهام الفتاة بقتل الثرى.. بينما تكون هي قد دخلت حياة اللص عزت
العلايلي لتكتشف أنه لص شريف يسرق لكي يعول ابنته الجميلة الكسيحة وكنتيجة
لظروفه الصعبة تتستر عليه الفتاة بالطبع معرضة نفسها للإتهام.. ولكي تكون هناك
«مسائل» أخرى تصنع رواية متشابكة.. تكون هناك قصة حب أيضاً بين الفتاة
وأستاذها في كلية الحقوق رشدى أباطة.. بل وتلميحات لقصة حب بينها وبين
«المرامى الجدد» نفسه.. وقصة خطوبة فاشلة أخرى مع حسين الشربيني.. ثم
ظهور الحقيقة في آخر لحظة.. واعتراف اللص الشهم بأنه هو القاتل..

أشياء كثيرة من الصعب إخضاعها لمنطق الواقع.. فهي أشياء تحدث فعلاً..
ولكنها تحدث بالصدفة البحتة.. ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نرفضها.. لأن كل
عناصر الفيلم مصنوعة بإتقان.. وهناك حبكة سيناريو بلاشك ويحيى العلمى في
أحسن حالاته كمخرج.. ونجوى ورشدى وعزت وبالذات جميل راتب في أحسن
حالاتهم أيضاً..

فكيف يمكن أن نرفض.. هو احنا لاقين؟!

أفلام عام : ١٩٨٠

«خللى بالك من جيرانك»

كوميديا اغسل يديك قبل الأكل وبعده

هناك أسباب كثيرة جداً بالطبع لصنع الأفلام.. ولكن هل يمكن أن يصنع فيلم من ساعتين تنفق عليه آلاف من الجنيهات ويعمل فيه مائة إنسان على الأقل بدءاً من كاتب السيناريو إلى عامل العرض الذى يدير الفيلم فى دار السينما من أجل أن يقول الفيلم فقط نصيحة يمكن كتابتها على ظهر كتاب المطالعة مثل: «اغسل يديك قبل الأكل وبعده»؟

يخيل إلى أن هذا هو ما فعله بالضبط فيلم «خللى بالك من جيرانك». فبعد ساعتين كاملتين من محاولات إضحاكنا والبحث عن أى شىء يصلح مادة لهذا الإضحاك.. ويعد أن تنجح هذه المحاولات أحياناً وتفشل أحياناً ولكننا نتأمل فى مقاعدنا فى كل الأحيان فى انتظار «جملة مفيدة» يقولها لنا الفيلم. لا تكون هذه الجملة المفيدة سوى أنه من الأفضل لنا - فى حالة عثورنا على مسكن جديد - أن نتجنب الاختلاط بجيراننا.. وأن نغلق بابنا على أنفسنا فلا نكلم أحداً ولا يكلمنا أحد.

وهى مسألة كنا نعرفها بالتأكيد قبل أن ندخل هذا الفيلم.. وليست فى حاجة إلى كل هذا العناء من صانعى الفيلم.. ولأما نحن أنفسنا ونحن ندفع ثمن تذكرة مرتفعة كما ندفع وقتاً كان يمكن استغلاله فى شىء آخر.. وهى نصيحة فى نفس قيمة نصيحة أى أم وهى تودع ابنها وهو ذاهب إلى المدرسة فى الصباح: «خللى بالك من العربيات.. وماتزلىش من على الرصيف!!»

ونصائح الأمهات لا تصلح أفلاماً دائماً.. فالسينما بالقطع هى شىء آخر.. وإذا تصور البعض أن الفيلم الكوميدى يمكن أن يقول أى شىء يدخل فى باب الدردشة مادام ينجح فى إضحاك الناس.. فهو تصور خاطئ بالطبع.. ولسنا فى

حاجة إلى أن نعيد مرة أخرى دروساً ساذجة عن قيمة الفيلم الكوميدي باعتباره أكثر أنواع الأفلام جاذبية لدى كل الناس وفي العالم كله.. ولسنا في حاجة أيضاً إلى أن نذكر أحداً مرة أخرى بأن هذا الفنان الكوميدي أو ذلك الفيلم الكوميدي كان عظيماً.. وكان يقول أخطر الأشياء وأكثرها عمقاً ولكن فقط بأسلوب كوميدي..

وبالتأكيد لن نقول شيئاً من هذا لكاتب سيناريو «خللي بالك من جيرانك» فاروق صبري ولخرجه محمد عبد العزيز بالذات.. فهما يعرفانه أكثر مني.. والغريب أن أفلامهما السابقة سواء المشتركة بينهما أو التي لم يعمل أحدهما فيها مع الآخر.. كانت تحرص دائماً على أن تقول شيئاً ذا قيمة..

ويكاد ينطبق على فاروق صبري ككاتب سيناريو ومنتج نفس ما ينطبق على محمد عبد العزيز كمخرج.. فقد كان الاثنان يمثلان اتجاهاً جديداً إلى حد ما في الكوميديا السينمائية المصرية.. وهي الكوميديا التي اصطلاحنا على اعتبارها «نظيفة» و«راقية» وصفات أخرى كثيرة كهذه.. وهي كوميديا مرتبطة إلى حد ما بمشاكلنا ومفارقاتنا وحتى أخطائنا الاجتماعية.. ويون أن تخيف كلمة «الاجتماعية» هذه أحداً.. لا الفنان ولا المشاهد معاً.. بدليل أن أفلامهما كانت تنجح إلى حد كبير..

وإذا كان البعض قد اتفق على أن محمد عبد العزيز هو امتداد لكوميديا فطين عبد الوهاب الذي طور الفيلم الكوميدي المصري بعد الريحاني بشكل واضح.. فقد كان فاروق صبري من ناحيته يشق اتجاهاً ناجحاً جداً ومحترماً في الكتابة الكوميديية وحتى في الإنتاج.. فنشهد بأنه لم يحاول حتى كمنتج أن يصنع شيئاً مسفهاً أو هابطاً ولكن سريع العائد.. وصحيح أننا كنا نلمس في هذا الفيلم أو ذاك آثاراً من هذا الفيلم الأمريكي القديم أو ذاك.. ولكن هذا نفسه مطلوب ويمكن تشجيعه خروجاً من أزمة النصوص والأفكار التي يفتعلها البعض.. ومادام فاروق صبري نفسه ينجح في الاقتراب بهذه الأفكار إلى الطابع المصري المقنع من ناحية أخرى..

ولكننا في «خللي بالك من جيرانك» أمام فكرة أحسست أنها شخصياً بمصريتها.. بمعنى أنها ليست مستندة إلى هذا المصدر أو ذاك.. ومع ذلك تظل القضية هي: ما الذي أراد هذا الفيلم أن يقوله؟

إن لازمة الإسكان علاقة بالموضوع.. فالمحامى الشاب عادل إمام المتزوج حديثاً من بليلة بعد أن أقاما عدة أيام غسل في أحد الفنادق يبحثان عن مسكن دائم.. وهو

يرفض أن يقيماً فى بيت أمها مديحة يسرى.. وهى ترفض الإقامة فى بيت أمه.. مشكلة مصرية تماماً وواقعياً ويمكن أن توحى بالآلاف الأفكار المضحكة.. ولكن المشكلة تختفى تماماً بمجرد أن يعثر الإثنان على شقة مفروشة فى قمة إحدى العمارات وبمائتى جنيه فى الشهر كما سمعنا الزوجة تقول مرة.. ويستين فقط كما سمعناها تقول مرة أخرى..

صحيح أن هناك تفصيلاً فى مساوئ الشقة المفروشة.. والخدعة أو «السرقة» التى يمارسها الملاك بجرأة نون أن يردعهم أى قانون حين لا تكون الشقة مفروشة أصلاً بأى شىء.. وصحيح أن هناك تركيزاً على المصعد المعطل دائماً وإلى الأبد - وهى ظاهرة مصرية تماماً - والنوافذ المكسورة وأقصى أشكال الاستغلال لبحث الناس عن مأوى.. ولكنها مجرد «نكت» عابرة فى الفيلم ينجح الفيلم فى إضحاكنا عليها ونحن نرى عادل إمام يتهاوى مقشياً عليه بعد كل مرة يصعد فيها هذا السلم الشاهق.. ولكننا نضحك فقط وبشدة على هذه المأساة نون أن يثير فىنا الفيلم من خلالها أكثر من مجرد «استظراف» الموقف.. لأنه يكون مشغولاً فى الواقع بإعدادنا لموضوعه الحقيقى..

وموضوعه الحقيقى والوحيد - صدق أو لا تصدق - هو أن الزوجة لبلبة تحمل فيما يبدو قدراً هائلاً من «البلاهة» يجعلها تختلط بكل الجيران وتفتح لهم بابها أو تدخل هى بابهم ببساطة وكأنها طفلة ساذجة لا تصلح للزواج.. مثل هذه المشاهد التى أراد المؤلف أن يضفى عليها قدراً من المبالغة المسموح بها فى الفيلم الكوميدي فافلتت منه المسائل من المبالغة المنطقية إلى اللامعقول: مشهد الجارة التى تصعد بخادمتها لطبخ فى شقة لبلبة لنفاد البوتاجاز فإذا بها تطلب منها كل مواد الطعام.. وهى نكتة يمكن أن نقولها فى المقهى.. ومثل الراقصة التى دعت لبلبة إلى فنان شامى فإذا لبلبة تقرر احترام الرقص فى الكباريهات لجرد أنها وجدت «بدلة الرقص» أمامها بالصدفة.. ولجرد أن الرقص أصبح وسيلة سهلة لكسب الآلاف.. أما باقى عناصر الكوميديا فتقوم على نظرية «عكس الواقع» وهى أسهل نظريات المفارقة.. بمعنى أن الزوج الذى يدعى أنه قوى جداً مع زوجته هو ضعيف جداً فى الواقع.. وبالمثل فإن الزوجة التى تدعى أنها قوية جداً ضعيفة جداً.. أن الزوجين الوحيدين المهذبين هما صامتان فى الواقع لأنهما أخرسان.. وهكذا..

الأخطر من هذا أن الفيلم يشغل معظم مساحة الكوميديا فيه بموقف غير منطقي

ولا معقول.. فكل مشاركة فؤاد المهندس في الأحداث.. والقصة الطويلة العريضة عن حبه المفاجئ لمديحة يسرى.. قائم على أنه يصعد إلى شقة عادل أمام ولبلة في السطح ليتسلل منها إلى سلم الخدم لينزل مرة أخرى إلى الدور الذي أغلقه صاحب البيت في وجهه لأنه لم يدفع الإيجار.. وهي مسألة معقدة جداً مفتعلة لا يمكن أن تحدث بهذه المبالغة بحيث يتحول فؤاد المهندس إلي عضو دائم في أسرة الزوجين الشابين رغم وضوح عدم حب الزوج شخصياً له.. وهي مسألة لا تحدث أصلاً إلا لـ «تلفيق» فيلم كوميدى..

لقد كانت مشكلة فاروق صبرى في هذا السيناريو كما أتصور هي أنه لم يجد مادة يصنع منها مواقف الكوميديا.. لم يكن هناك موضوع.. لم تكن هناك مشكلة.. كانت هناك نصيحة فقط يريد أن يقولها بشكل مباشر في النهاية.. ولذلك جاء الفيلم مليئاً بالثرثرة والحكايات المسلية بعضها ناجح وبعضها فارغ.. ووقع إيقاعه تماماً في منتصف الفيلم حيث لم يكن هناك شيء يتطور..

أما مشكلة محمد عبد العزيز فقد كانت هي نفس مشكلته في بعض أفلامه الأخيرة.. وهي عدم العناية الكافية باستخدام أنواته كمخرج.. فأفلامه الأولى تقول إنه يستطيع أن يصنع أفضل من هذا بكثير..

ولا يمكن بالطبع تخيل هذا الفيلم بدون عادل وإمام وكالعادة.. فهو مصدر الضحك الوحيد بمواهبه هو الفطرية والتلقائية والتي تنقذ أفلاماً كثيرة.. أما فؤاد المهندس فلا أدرى ما الذى حدث لكى يقبل بوراً كهذا وحجماً كهذا.. والمفاجأة هي لبلة.. لم أكن أتصور شخصياً قدرتها على تحمل بطولة فيلم.. ولكنها ممثلة جيدة حقاً ومناسبة تماماً لدورها وتملك قدرات استعراضية أكثر.. فما هي إذن مشكلة لبلة بالضبط؟

«فتوات بولاق».. الذين لا يعرفهم نجيب محفوظ!

الصور المنشورة فى هذا الكلام من الأرشيف ولا علاقة لها بفيلم «فتوات بولاق».. لأن منتجه جمال التابعى لا يحب أن يعطى صور أفلامه لأحد باعتبارها أفلاماً من عيلة محافظة ولا يصح أن تظهر على حد غريب.. وهو المنتج الوحيد فى العالم الذى لا يريد من أحد أن يكتب عن أفلامه بالخير أو الشر ولا يرحب عموماً بالتعامل مع النقاد أو الصحفيين.. ولنا مع كل فيلم من إنتاجه أو توزيعه مشكلة.. ثم له هو نفسه مع كل فيلم مشكلة أو مشاكل.. وقبل عرض «فتوات بولاق» مثلاً قرأنا عن الخلاف بينه وبين مخرج الفيلم يحيى العلمى وكاتب السيناريو وحيد حامد حول عنوان الفيلم الذى حوله إلى «فتوات بولاق» بعد أن كان «شيطان الحب الأزرق».

ومندما رأيت «أفيشيات» الفيلم فى الشوارع لأول مرة وعنوان «فتوات بولاق» وصور فريد شوقى ونور الشريف فى ثياب «المعلمين».. أحسست - حتى قيل أن أرى الفيلم - أننا أمام «باطنية» أخرى.. فمجرد العنوان فيه دعوة واضحة لجمهور سوقى يمكن أن يقبل على موضوعات الفتوات وتحطيم الكراسى وفتح الأدمغة «بالشوم» بعد أن أقبل على موضوعات المخدرات.. فهى أمثال تستهدف وبوضوح شديد استغلال نزعات العنف والبلطجة ومنطق القوة و«الجدعنة» الزائفة التى بدأت تستشرى عند الأجيال الجديدة والقديمة معاً..

وبالفعل احتشدت الجماهير أمام سينما الفتوات ورأيت جنود البوليس ينظمون الدخول تماماً كما حدث مع فيلم «الباطنية».. والبشائر كلها تدل على خير عظيم جداً.. وبعض الأتكياء لا تقوتهم الفرصة..

ولا علاقة بالطبع لمسألة الصور بما ساكتبه عن هذا الفيلم.. فنحن نحاول التجرد عن كل المسائل الشخصية والجانبية عند التعرض لأى فيلم.. وهو ما نرجو أن يفهمه أصحاب الأفلام إلى جانب أشياء أخرى كثيرة لا يفهمونها!

وهنا نضحك على الفور على الخلاف المفتعل بين المخرج وكاتب السيناريو من ناحية.. والمنتج من ناحية أخرى.. فهما يقولان أن الفيلم لا علاقة له ببولاقي.. ولكننا نرى أيضاً أنه لا علاقة له «بشيطان الحب الأزرق».. ولا البنفسجي.. فهو عنوان مضحك فعلاً ومعقد بدون مناسبة.. وربما كان عنوان المنتج أقرب إلى مضمون الفيلم الذي لا شيء فيه بالفعل سوى فتوات يضربون بعضهم بلا سبب وبلا مناسبة وسواء أكانوا في بولاقي أو في العطوف.. بل إننا على العكس قد نجد تبريراً للمنتج لكي يجعل عنوان فيلمه «فتوات بولاقي» مادام الرجل قد صنع فيلمه «قوام قوام» وبأسرع الطرق الممكنة لكي يجذب الناس لمشاهدته في دار العرض التابعة له أيضاً حتى لقد قيل إنه عرض بعد أيام فقط من الانتهاء من تصويره..

ولا تعنياً بالطبع كل هذه التفاصيل وإن كانت تعطي صورة عن كيفية صنع الأفلام وعرضها بطريقة «البيجو سبعة راكب».. وإنما ما يعيننا قبل كل شيء هو اسم نجيب محفوظ الموضوع على رأس كل الاسماء.. ولنكتشف أن الأديب الكبير يمكن أن يكون بالفعل قد ذكر أسماء هذه الشخصيات: ميمون.. ومحروس الوين.. وعباس قيلة.. وحميذة بسارية.. ولكن ما تفعله هذه الشخصيات في الفيلم الذي رأيناه لا علاقة له بنجيب محفوظ وإن كانت لها علاقة أحياناً بنجيب الريحاني من حيث أنها تضحكننا على هزال ما تفعله ولكن حتى بدون عمق الريحاني.. وصحيح أن نجيب محفوظ تحدث عن الفتوات.. ولكن فريد شوقي وحسن حامد وحتى نور الشريف الذي حاول أن يقنعنا بأنه فتوة يمكن أن يحطم مقهى كاملاً على رموس عشرة رجال.. ثم هذا الرجل التخزين الأصلع الذي يظهر في كل الأفلام لكي ينضرب يا ولده من طوب الأرض لمجرد أكل العيش.. وهذه النماذج المكررة للفتوات والشبيحة بفانلاتهم المخططة والطواقى على رموسهم والذين أصبحوا هم كل العصابات والحرامية في كل الأفلام.. كل هؤلاء فتوات لا يعرفهم نجيب محفوظ بالتأكيد وسيقسم إيماناً مغلفة بأنه لم يكتب عنهم لو كان حريصاً على مشاهدة الأفلام التي تصنع من قصصه يعد أن يبيعها.. ولم تكن علاقته بها تنتهى بمجرد البيع!

إن «الفتوة» في أعمال نجيب محفوظ – وخاصة الأخيرة التي تتميز بكثافة شديدة وبناء فني معين تكمن دلالاته العميقة تحت السطح وليس على السطح الشكلي السهل.. هذا الفتوة ليس هو مجرد الرجل الضخم الذي يلبس طاقية أو «لاسة»

و«بونية حديد» ويمسك «شومة» ويتخاقل مع طوب الأرض وهو جالس على المقهى طول النهار كئى «عواطلى».. وإنما «الفتوة» هو هذا الرمز الغامض لمعان أكثر غموضاً.. قد تكون هى القوة والجبروت بمعناه المطلق .. بل والرمز لقيم عليا هى الخير والحكمة والعدالة والزمن القديم وأشياء كثيرة عميقة أخرى لا أزمع إننى أفهمها إلا لو زعمت أننى أفهم عالم نجيب محفوظ الأخير الغريب الذى يدهشنا كل يوم بما يدفعنا للفوضى فيه فى محاولة لفهم الرموز والدلالات والمعانى الكامنة تحت السطح..

ومن هنا فليس ضرورياً أن يلجأ «فتوة نجيب محفوظ» إلى «الضرب» بالمعنى المادى أو العضلى المباشر والفج الذى تميل السينما المصرية إلى استخدامه من أجل صنع أفلام عنيفة رخيصة ترضى متفرجاً ساذجاً.. لأن القوة والعنف عند نجيب محفوظ قد تكمن فى أشياء أخرى غير العضلات. وأن يأتى أحداً ليقراَ نجيب محفوظ بسرعة ومن السطح فتعجبه حكاية الفتوات الذين يتصارعون على السيطرة على الحارة.. ثم مسألة الفتوة (فريد شوقى) الذى دالت دولته فحل محله عباس قيله (حسن حامد) فيصبح التعبير عن زوال عهد ميمون (فريد شوقى) بجعله يجلس فى «البوطة» ليل نهار ليشكو من أن «صحح زمن الهلافت ابتداء».. بينما يحاول ساذج هو محروس الون (نور الشريف) أن يتمرد على عمله المهين كمبيض نحاس ليصبح فتوة «بالعافية» لكى يصبح جديراً بحبيبته حميدة بسارية (نورا) بائعة المصاغ الفالصو وليكتشف فى النهاية أن كل تضحياته من أجلها ضاعت هباء لأنها خانته بلا أى مناسبة مع صديقه بيومى (سعيد صالح) الذى لم يكن هناك ما يغرى فتاة طموحاً مثلها بالوقوع المفاجئ فى حبه إلى حد اعطائه مدخراتها لتمكينه من الزواج بها .. وإلى حد أن يعود محروس إلى الحارة لقتل الفتوة المستبد عباس ثم قتل حبيبته الخائنة وإسناد التهمة إلى صديقه البريء وجنون محروس نفسه فى ختام ساذج للفيلم.

أن يأتى أحد لياخذ هذه الخطوط الرئيسية من نجيب محفوظ ليحولها إلى حكاية ساذجة عن صراع الفتوات ومعاركهم الطاحنة ومن خلال قصة حب متخطبة وشخصيات بلهاء لا يحكم أفعالها وريود أفعالها أى منطق.. فقد تكون هذه أى حدوتة مستهلكة ومتهاوية تخاطب «الغوغاء» بأكبر قدر من ضرب «الشوم» و«البونيات» و«الروسيات» ولكن ليست نجيب محفوظ بالتأكيد.. لأننا نكون قد حولنا

المغزى الأسطوري الغامض إلى واقع فج..
ليس هناك مانع منطقي واحد لأي شخصية أو أي سلوك في هذا الفيلم..
فالمسائل مدفوعة دفعاً جبرياً – بعيداً عن عنصر الجبر عند نجيب محفوظ – بحيث
تنتهي إلى النهاية التي أرادها الفيلم..

وعندما تكون الأحداث سطحية والشخصيات سطحية.. تكتمل الكارثة عندما
يكون الإنتاج فقيراً ومستعجلاً.. فنحس أن «الحارة» هي ديكور مفتعل ومصنوع خال
من الحياة.. ثم نحس أن المخرج يحيى العلمى يعمل في ظروف صعبة تجعله في
أسوأ مستوياته الحرفية كمخرج سينما وأنه أفضل بكثير في الفيديو.. ويصبح
ضرورياً أن تنعكس هذه الركافة في كل شيء علي التمثيل حيث نجد فريد شوقي
ونور الشريف ونورا في غير أماكنهم ويحيث يصبح أفضل أداء في الفيلم هو أداء
سعيد صالح الذي ينضج يوماً بعد يوم كممثل سينما ولجود أنه لم يتظاهر بأي
«فتونة»!

وجاءت سيرة فريد شوقي.. فقال نفس عامل العرض: «وازاي فريد شوقي في
«فتوات بولاق» يطلع في نور فتوة ونازل ضرب في الناس.. ده راجل كبير وينجبه..
حيرجع لى تانى بقى لأيام رصيف نمره خمسة؟».. ولأني أيضاً أحب فريد شوقي
فقد حرصت على أن أنقل له الكلام بهذا فيره..

وبمناسبة «فتوات بولاق».. قال لى وحيد حامد كاتب السيناريو والحوار إنه غير
مسئول عن مشاهد الضرب ومواقب الفتوات التي تملأ الفيلم.. وإنه غير مسئول عما
يضيفه المنتجون من «توابل» إلى كل السيناريوهات التي يوافقون على إنتاجها.. وهي
شكوى أصبحت عامة.. وأعطاني نسخة السيناريو الأصلي كما كتبه لأحكم بنفسى..
وقرأت السيناريو وأشهد بأن تعديلات كثيرة دخلت فعلاً عليه.. وقلت لوحيد حامد:
لقد قلت رأيي في الفيلم الذي رأيته على الشاشة.. وليس مفروضاً أن يناقش الناقد
السيناريو المكتوب.. ومشكلة التعديلات مشكلة أنتم الوحيدون القادرون على حلها
ككتاب سيناريو مع المنتجين.. فلماذا توافقون على التعديل.. ولماذا تتعاملون مرة
أخرى مع نفس المنتجين.. وكيف سارت السينما المصرية طول عمرها على هذا
التنازل؟

تحليل متأخر.. لظاهرة «رجب»

كان فيلم «رجب فوق صفيح ساخن» هو ظاهرة ٧٩ فى السينما المصرية من عدة أوجه.. فقد حقق أطول مدة عرض من بين كل أفلام الموسم حيث استمر عرضه ٣٦ أسبوعاً.. وهى مدة عرض أصبحت نادرة بعد انحسار موجة الزواج الكاذب التى حققتها بعض الأفلام فى بعض السنوات السابقة.. ويعد أن عادت الأفلام المصرية ولعوامل عديدة إلى حجمها الحقيقى.

ثم كان مرتبطاً بذلك أن يحقق «رجب» أعلى إيرادات العام الماضى.. وهو ما يقرب من ١١٣ ألف جنيه.. وهو رقم أصبح خيالياً أيضاً بالنسبة لإيرادات أى فيلم مصرى.. ويقال إن الإيرادات التى حققها «رجب» فى النول العربية تفوق ذلك بكثير وتصل إلى الملايين. وهى ظاهرة ملفتة فى ذاتها.. فالمعروف أن مقاييس النجاح الجماهيرى تختلف إلى حد كبير بين مصر والنول العربية.. فالتجوم المحبوبون هنا ليسوا محبوبين بالضرورة هناك.. ونجوم الصف الثانى هنا قد يكونون مطلوبين جداً هناك.. ويقال مثلاً أن محمد عوض الذى لا يعمل كثيراً فى السينما المصرية.. هو النجم الكوميدي الأول فى بعض البلاد العربية..

ولكن «رجب» خرج عن هذا التناقض وحقق أقصى نجاح ممكن فى الداخل والخارج معاً.

وارتبط نجاح «رجب» الكاسح فى العام الماضى بظاهرة أخرى.. هى ظاهرة نجمه عادل أمام نفسه فقد جاء نجاح هذا الفيلم قريباً من الناحية الزمنية من نجاح مسلسله التليفزيونى «أحلام الفتى الطائر».. فأصبح عادل أمام النجم الأول جماهيرياً فى الشهر الأول من العام الماضى بالتحديد.. ويقال أنه أحدث بعض «الانقلابات» فى حسابات سوق السينما المصرية.. وأن بعض المنتجين والموزعين

بدأوا يعيدون النظر فى أشياء كثيرة حتى أن بعضهم أسرع يطلب من كتاب السيناريو تعديل بعض سيناريوهات الأقلام الجاهزة بالفعل للتصوير بحيث تناسب عادل إمام.. وسواء أصبحت هذه المعلومة أم لا.. فإن ما لا شك فيه أن صورة «الفتى الأول» اهتزت إلى حد كبير فى الفيلم المصرى بسبب عادل إمام.. كما أن من المؤكد أيضاً أن خلافاً ما حول فيلم «اتقوها أيها السادة» الذى كان محمد عبد العزيز يستعد لإخراجه حينذاك.. أدى إلى أن يلعب محمود ياسين وحسين فهمى الدورين الرئيسيين فى هذا الفيلم بدلاً من عادل إمام وسعيد صالح.. وهو تغيير جذرى لا أدري كيف حدث.. ولا يمكن تقييمه بالطبع إلا بعد مشاهدة الفيلم.. ولكن دلالاته التى تعنيها هنا هى أن نجاح «رجب» الكاسح أحدث هزة شديدة فى كثير من مقاييس وحسابات السينما المصرية فى عام ٧٩.

ويبقى غريباً أن الدلالة الأخرى المرتبطة بنجاح «رجب» إلى هذا الحد.. هى أنه لم يترك صدئ مماثلاً على المستوى النقدي فهو لم يثر اهتماماً نقدياً موازياً لهذا النجاح لا بالسالب ولا بالإيجاب.. واعترف بأننى لم أشاهده شخصياً طوال مدة عرضه الممتدة تلك.. بل أن الدوى الهائل الذى أثاره خلق فى المقابل إحساساً عكسياً بالعزوف عن مشاهدة الفيلم.. وهذا عيب شخصى لا مفر منه أحياناً لدى بعض النقاد اعترف به شخصياً..

ولكن إلى جانب هذا العيب الشخصى كانت هناك أسباب موضوعية إلى حد ما لتجاهل النقاد والمشاهدين المثقفين أو الجادين كما اصطلاحنا على تسميتهم لهذا الفيلم.. بل ويمكن القول أيضاً: الخوف من مشاهدته.. وهى أولاً عنوانه المبتذل الذى يرتبط على الفور بفيلم «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن» مما أوحى على الفور بمحاولة تقليد أو سخرية مبتذلة وثانياً - وبصراحة لا بد منها - أن اسم مخرجه أحمد فؤاد أصبح مرتبطاً هو الآخر بنوع «لا يطمئن» من الأفلام.. وهذا ما يصنعه بعض المخرجين أحياناً بأنفسهم! وثالثاً: إنه شاع بعد أن شاهد الجميع الفيلم أنه «منقول» عن فيلم شلسنجر الشهير «راعى بقر منتصف الليل».. وأن عادل إمام يلعب فيه دور داستين هوفمان.. بينما يلعب سعيد صالح دور جون فويت وكان هذا كافياً لإشفاق البعض - وأنا منهم - من أن يعرضوا أنفسهم لتشويه صورة فيلم عظيم يعتزون به ويفضلون تركه بعيداً عن أى «هزار»!

كانت هذه فى تصورى هى أسباب تجاهل النقاد والجمهور «الخاص» لفيلم

«رجب».. ولقد التقيت كثيراً بالمرشح أحمد فؤاد أثناء عرض الفيلم فى السوق وبعده.. وكنت أسأله دائماً عن هذه الظاهرة المحيرة.. ولم أكن أجد لديه فى كل مرة جواباً شافياً.. كما لم أكن قادراً فى نفس الوقت على مناقشته حول فيلم لم أشاهده.. ولا أعتقد أن أحمد فؤاد نفسه يملك تفسيراً للـ «رجب» لا هو ولا منتوجه الذين لم يكونوا يتوقعون إطلاقاً هذا النجاح الذى فاجأ الجميع وأجبرهم على إعادة حساباتهم.. فلا يستطيع أحد أن يزعم أنه يعرف مقاييس النجاح فى السينما المصرية.. ولا ما يحكم ذوق ورغبات الجمهور المصرى.. فالمسألة متقلبة جداً بين فترة وأخرى وظروف اجتماعية وأخرى بل وحتى بين فيلم وآخر من نفس النوع وفى نفس الفترة وربما لنفس النجم..

إلى أن أقيم مهرجان جمعية الفيلم السنوى السادس المنعقد هذه الأيام.. وأرادت الجمعية أن تلجأ إلى أسلوب جديد فى تصفية أفضل ١٥ فيلماً من بين الأفلام المعروضة عام ٧٩.. فأرسلت إلى كل نقاد السينما فى كل الصحف المصرية ليختاروا هذه الأفلام فكان «رجب» من بينها.. وكانت هذه أول خطوة مثيرة لدهشة الشخصيات.. ثم عرضت جمعية الفيلم هذه الأفلام الخمسة عشرة على أعضائها ليختاروا من بينها أفضل سبعة أفلام للتصفيات النهائية التى تشترك فى المسابقة فكان «رجب» مرة أخرى من بينها.. بل وحصل على نسبة كبيرة من الأصوات أيضاً.. والمعروف أن جمهور جمعية الفيلم هو من أفضل التجمعات السينمائية فى مصر تذوقاً للسينما - نسبياً بالطبع - وإنه يستخدم مقاييس موضوعية إلى حد كبير بل وشديدة القسوة أحياناً.. ما هى الحكاية إذن؟

وعندما كنا نعد لإصدار العدد الأخير من «كاميرا ٨٠» سألنا ثمانية نقاد سينما عن أفضل خمسة أفلام مصرية عرضت فى ٧٩.. وفوجئنا بأن الزميل روف توفيق كان الناقد الوحيد الذى «جرؤ» على اختيار «رجب».. واعترف بأننى فوجئت مفاجأة شخصية بهذا الاختيار.. فأنا أعرف مدى موضوعية روف توفيق التى تصل أحياناً إلى حد المثالية.. حتى أننى تصورت أنه يسخر من «رجب» أو من الجمهور أو من أى أحد آخر!

وعندما شرفتنى جمعية الفيلم باختيارى عضواً فى لجنة تحكيم مهرجانها.. أصبح لا مفر - أخيراً - من مشاهدة «رجب».. بل أننى كنت مشوقاً إلى أقصى حد لمشاهدة الفيلم ولمحاولة البحث عن تفسير لهذه الظاهرة..

ولست أزمع أن ما سأقوله هنا صحيح ولكنه مجرد انطباعي الشخصي.. لقد فوجئت بأن فيلم «رجب» ليس سيئاً إلى الحد الذى تصورناه جميعاً إلى حد التعالى عليه.. بل أنه فيلم محير فعلاً إلى حد أننا قد نستخدم تعبيرات مراوغة.. بمعنى أن «ليس سيئاً» هذه هى تعبير غير صحيح تماماً.. لأن بعضنا لن يجرؤ على أن يقول «إن «رجب» هو فيلم جيد أيضاً».

وأحب أن أؤكد بالمناسبة أننا أصبحنا نستخدم تعبيرات مرتبطة بالوضع الراهن للسينما المصرية.. فالمسألة ليست مطلقة.. وإنما هى نسبية جداً.. بمعنى أن ما هو «جيد» هو جيد فقط فى إطار السينما المصرية.. وأن ما أصبحنا نعتبره جيداً الآن كنا نرفضه منذ خمس سنوات أو عشر.. لأن مستوى أفلامنا يهبط باستمرار.. ولأننا أصبحنا محاصرين إلى حد «الإجبار» بالمفاضلة بين ما هو متاح لنا فقط.. وليس ما نريده نحن أو نعلم به..

وفيلم «رجب» هو فيلم جيد بهذه المقاييس بالتحديد.. بل إنه أفضل من أفلام «رفيعة المستوى» يحترمها المثقفون جداً لأنها تناسب أنواقهم الخاصة.. أو حتى أفلام أخرى يحترمها النقاد لأن مستواها الفنى جيد.. بينما «رجب» يتخطى مسألة المستوى الفنى بقيمة أخرى هى أنه يقول شيئاً جيداً للجمهور العريض فى سينمات عمال الدين.. وهو الجمهور الحقيقى للسينما المصرية..

ولكى أجعل كلامى واضحاً.. فإن فكرة «رجب» الأساسية هى نفس فكرة «راعى بقر منتصف الليل» بالفعل.. ولكن الجمهور العادى الذى شاهد رجب لا يعرف شيئاً عن شلسنجر أو عن السينما العالمية أو عن ما هو مسروق وما هو أصيل.. لم يفتن إلى هذه الحقيقة ولم تلت نظره فى قليل أو كثير..

وصحيح أن عنوان الفيلم مبتذل.. ولكن هذه الآلاف الهائلة من المواطنين لن ينتبهوا أيضاً إلى هذه المسألة.. بل لعل هذا العنوان بالتحديد كان أحد الأسباب التى أغرتهم بمشاهدة الفيلم.. وهم بالتاكيد لم يقرأوا مسرحية «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن» ولم يشاهدوا الفيلم..

وبقى بعد ذلك عنصر واحد هو الأكثر أهمية فى تقديرى.. ما الذى قاله هذا الفيلم لجمهوره الغفير المكود والكادح والمأزوم اقتصادياً وفكرياً وذهب ليشاهد هذا الفيلم من باب التسلية.. ولأنه يعرف مقدماً أنه فى فيلم يلعبه عادل إمام وسعيد صالح لا بد سيضمن الضحك على الأقل؟

قال لهم ببساطة أن فلاحاً معدماً سانحاً - خصوصاً عندما يلعبه عادل إمام الذى أصبح «بطلاً شعبياً» عند هذا الجمهور - ذهب إلى القاهرة ليشتري محراثاً بنقود الفلاحين أهل قريته.. فوقع فى مدينة متوحشة سرقه فيها الجميع وخذعوه وجربوه من كل شىء وألقوا به فى عرض الطريق فمات من الجوع ونام فى العراء وفوجئ فى كل خطوة يكمن أو خنجر فى الظهر.

وقال لهم إن هذه المدينة خالية من الصدق ومن الحب ومن الاستقامة.. وأن عدداً من الأشرار يسيطرون عليها ويسلبون أهلها قيمهم ويجبرونهم على الشر والكذب والصعود على جثث الآخرين..

لقد وقع رجب عبد البر فى يد الأفاق القاهرى المتأنق بلبل.. ومن هنا بدأت كل مأساه.. ولكننا فى النهاية نكتشف أن بلبل نفسه ليس شريراً إلى هذا الحد.. وإنما تم تشويبه وتفريغه من محتواه الإنسانى على يد أشرار آخرين.. لأن هذا النوع من «المدن» لا يفرز إلا نماذج كهذه..

وأنا لا أعرف ماهر إبراهيم كاتب سيناريو هذا الفيلم وحواره ولم أشهد شيئاً له من قبل.. ولكننى أستطيع أن أشهد بأنه صنع شيئاً مختلفاً ومتميزاً عن «راعى بقر منتصف الليل».. وأن معجزته الحقيقية أنه صنع فيلماً مصرياً مائة فى المائة بل وفيلماً قاسياً وجارحاً أيضاً لمن يفهمون ويوجه سؤالنا جميعاً على لسان رجب السانج إلى أمين الشرطة: «الناس الوحشين بيزينوا أوى فى البلد.. عملتوا حسابكم؟»

وسواء أكان واعياً أو لا بما يصنعه.. فهو فى مشهد الختام بالذات يكمل الدائرة بذكاء خارق.. حين يحول عادل إمام الذى كان ضحية فى بداية الفيلم إلى جلد متأنق هو الآخر.. يستقبل «رجب» جديداً قادماً من القرية هو جورج سيدهم.. دك من «أكنوية» أن البوليس قبض على الأفاق الجديد فى أول «عملية» فالمغزى أن كل هذا الذى رأيناه سيستمر مادام هذا النوع من «الحياة» مستمراً وبهذه القيم الوحشية.

وفى «رجب» شىء نادر حقاً فى معظم أفلامنا.. حتى ما يدعى منها أنه راق ونظيف وواع و«عالى» جداً.. ولعل البعض يفهمون ما أقصد..

هذا الشىء النادر هو الصدق والبراءة والبساطة والتواضع.. ثم الواضوح أيضاً وهذا أكثر الأشياء أهمية على الإطلاق إذا أردنا أن نقول شيئاً مفيداً لجمهور عماد الدين!

وصحيح أن الإخراج كان يمكن أن يضيف كثيراً إلى هذا الفيلم.. وهي مشكلته الأساسية في تصويري.. وصحيح أن التصوير والديكور والموسيقى كانت كلها في أسوأ حالاتها.. وصحيح أن هناك كثيراً من الأشياء «المحشورة» والمسقة بهدف ضمان الجمهور.. ولكن التمثيل مثلاً كان رائعاً ومن كل الممثلين على الإطلاق وعلى رأسهم ممثل نادر بكل المقاييس هو عادل إمام.. بل أن أحمد فؤاد حتى من الناحية الفنية استطاع أن يصنع بعض الأشياء الجيدة.. ومنها مشهد القمار الأخير الذي أخرجه بتفوق حرفي وتدفق وتلقائية غريبة..

لقد نجح «رجب» إذن لأنه كان صادقاً وبريئاً.. ولأنه قدم للناس شيئاً من حياتهم.. ونجح في أن يجعلهم يجنون أنفسهم في «رجب».. واحد منهم كأي واحد آخر.. مسحوق ومضروب ومضلهد ومضحوك عليه من الجميع..

فعدراً «لرجب» الذي تعالينا عليه طويلاً مع أن أيامنا ليس أكثر من مجرد رجب!

«ضربة شمس» صورة جديدة للقاهرة وماذا بعد..؟

ميلاد مخرج جديد هو مثل ميلاد طفل جديد.. ويزوغ شمس وليدة فى يوم شتوى.. وهطول رخة مطر على أرض عطشى.. هو حدث يثير الفرح وتدق له الأجراس!

وفى فيلم «ضربة شمس» يولد مخرج جديد ومصور جديد معا.. وتكمل قصة عشق مجنون للسينما.. منذ عشرين سنة كان محمد خان شاباً صغيراً يحلم بالإخراج.. وكان سعيد شيمى شاباً صغيراً طائشاً آخر يحلم بالتصوير.. وكانا صديقين يذمنان السينما ويأكلان سينما ويشربان سينما ويصنعان كل شيء ليتجاوزا كل مشاكل العالم والحياة الصعبة ليجدا مكاناً فى الشيء الوحيد الذى يصلحان له: السينما..

وفى تلك الأيام البعيدة السعيدة عندما كان الشبان قادرين على الحلم.. حاول محمد خان وسعيد شيمى أكثر من مرة أن يدخلوا هذا العالم السحري.. عالم الشرائط الطويلة المصورة.. ومرة ومرتين وثلاثاً جربا صنع أفلام قصيرة وبقروشهما الخاصة القليلة.. أفلام هواة ساذجة عن صعود الهرم مثلاً ومعجزة النيل الذى يسير تحت الكوبرى.. ولم يكفيا عن القراءة والدراسة والمحاولة.. والتحق سعيد شيمى بمعهد السينما.. وسافر محمد خان إلى لندن ليعمل ويدرس ويبحث عن نقود..

ويعد عشر سنوات عاد محمد خان من لندن.. وكعادته كان أول باب يطرقة فى القاهرة هو باب سعيد شيمى.. أيقظه من النوم قائلاً: قم.. تعال معي الآن لننتج فيلماً طويلاً.. سأخرجه أنا وتصوره أنت.. وكعادته أيضاً لم يفهمه سعيد شيمى بسرعة.. فعاد يسأل صديق عمره عما يحدث بالضبط.. وقال محمد خان إنه باع كل

ما وراءه وما أمامه فى لندن وعاد لينتج بالفلوس فيلماً يخرج به نفسه..
وكان سعيد شيمى قد صور من قبل فيلماً أو فيلمين مع مخرجين آخرين.. ولكن
كانت هذه أول فرصة يحقق حلمه القديم مع محمد خان.. وذهب الاثنان إلي نور
الشريف ليعرضاً عليه بطولة الفيلم.. وأشفق نور على الشاب المجنون الذى لا يعرفه
أحد فى مصر والذى يريد رغم ذلك أن يغامر بالإنتاج والإخراج وبفلوسه الخاصة
فى غابة لا يعرف عنها شيئاً..

ولا أحد غير نور الشريف - لأنه فنان حقيقى - يمكن أن يفعل هذا.. لقد قرر أن
يوفر على محمد خان كل مخاطر المغامرة وأن ينتج الفيلم بنفسه.. ومغامراً أيضاً
بإسناد الإخراج إلى مخرج جديد لا يعرف أحد عنه شيئاً.. وكانت هذه هى مغامرة
نور الشريف الثانية بتقديم الفرصة الأولى لمخرج جديد بعد سمير سيف..
ولقد تعمدت أن أروى قصة الصداقة الغريبة بين شابين مجنونين بالسينما وبهذا
التقصيل.. لأنها فى تقديرى أجمل من قصة الفيلم نفسه..

إن نتيجة المغامرة المجنونة للشباب الثلاثة نور الشريف ومحمد خان وسعيد
شيمى هى نتيجة طيبة إلى حد ما.. وإن كنت أعترف بأننى سأتعامل معها بشيء من
الرفق باعتبارها تجربة أولى..

ففى «ضربة شمس» مثل أى فيلم آخر عيوب ترفضها.. ولكن فيه أيضاً أشياء
كثيرة جيدة لابد أن نرحب بها.. خصوصاً عندما تصدر من فنانين شبان يخوضون
تجربتهم الأولى..

وما لابد من الإشادة به فى البداية هو جرأة نور الشريف كما قلنا على المغامرة
بتقديم مخرج جديد آخر.. خصوصاً وهو يغامر بماله الخاص فى سوق لا تحتمل
المغامرات وظلت خمسين سنة «تلعب على المضمون»، وتكرر نفس الموضوعات كما
تكرر نفس الأسماء.. ومما يضاعف من «بطولة» نور الشريف أنه ليس منتجاً «من
إياهم» يستند إلى زكائب الذهب ولا يعنيه ألف جاءت أو ألف راحت.. فهو مجرد
فنان شاب نظيف يحمل بعض القيم والمثاليات وينتزع نقوده بصعوبة ومن الطريق
الصعب ويوظفها أيضاً فى الطريق الصعب ومن أجل تحقيق بعض الطموحات الفنية
التي لم يعد أحد يجرؤ عليها.. وهى روح أصبحت مفتقدة ليس فقط فى حياتنا
السينمائية وإنما فى حياتنا الفنية والثقافية عموماً.. وحيث لم تترك الفلوس الجاهزة
والسريعة مكاناً للفن ولا للأحلام..

وطبيعى بعد ذلك أن يكون البطل الثانى فى فيلم كهذا هو مخرجه.. ليس فقط لأنه مخرج جديد نتعرف عليه فى أول أفلامه.. وإنما لأن «ضريبة شمس» هو بالفعل عمل من الخلق الكامل لمخرجه محمد خان.. فهو مؤلف قصته وهو الذى تحمل مسئولية إخراجه إلى النور وكل ما فيه صادر عن عالمه الخاص.. ولو أرجأنا مسألة القصة هذه قليلاً وناقشنا تجربة محمد خان الأولى فى الإخراج لقلنا بلا تردد إنه مخرج جيد على المستوى التكنيكى.. وأنه فى خطواته الأولى - وهى خطوة رهيبة بالنسبة لأى مخرج فى العالم - أثبت أنه يفهم صنعتهم جيداً.. وأن القدر الهائل من المشاهدات والقراءات التى يخترنها عن السينما.. ظهرت بوضوح فى أول أفلامه.. ومنحته هذه الجراحة على اقتحام نوع صعب جداً من العمل السينمائى وبالذات فى مصر.. وهو التصوير الخارجى.. والجديد الذى يمكن أن يكون محمد خان قد أضافه فى فيلمه هذا هو إنه لم يتردد فى تصوير ٩٠٪ على الأقل من فيلمه فى شوارع القاهرة.. وهى مسألة لا يدرك صعوبتها إلا من حاول حتى أن يلتقط صورة فوتوغرافية فى شارع ما من شوارع القاهرة..

وزمان عندما قدم كمال الشيخ فيلمه الشهير «حياة أو موت» بهرنا جميعاً لأنه أقدم - ربما لأول مرة - على التصوير فى الشوارع.. ولكن محمد خان يعود إلى القاهرة التى غاب عنها طويلاً ليقتحم فى فيلمه الأول وبلا أى خبرة سابقة موضوعاً يقوم كله فى الواقع على التصوير فى الشوارع وفى مترو حلوان وفى الأماكن الحقيقية للأحداث.. وهى أحداث يضاعف من صعوبتها فى التنفيذ أنها قائمة على الحركة والسرعة واليقظة والمطاردات وتتطلب بالتالى قدرة هائلة على التحكم فى الممثل وفى الكاميرا وفى عناصر كثيرة أخرى.. كما تتطلب مخرجاً إما متمكناً من أدواته جداً.. وإما واثقاً من نفسه جداً!

وقد يتصور البعض أن التصوير فى الشوارع هو مجرد مسألة شكلية.. ولكن مشكلة السينما المصرية طوال تاريخها كله أنها سينما لا تجرئ على النزول إلى الشارع.. وتحصر نفسها دائماً فى ديكور الكبارية أو قصر الباشا.. وهى حتى عندما تضطر للنزول إلى الحارة.. فإنها تصنع ديكور حارة.. وديكور الحارة بالتاكيد ليس هو الحارة.. لأنه يفقد لمسة الصدق وجرارته وربما رائحته أيضاً..

والنزول إلى الشارع يمكن أن يكون أحد حلول أزمة السينما المصرية.. ليس فقط لأنه سيوفر قدراً لا بأس به من التكاليف.. وإنما لأنه بالضرورة سيضطر الكتاب

والمخرجين على تغيير موضوعاتهم الوهمية المكررة المحبوسة بين أربع حيطان وصالة!.. ولأن الشارع لن يكون مجرد تغيير فى الشكل وإنما سيفرض عليهم موضوعات ومشاكل جديدة ستكون أقرب بالتأكيد إلي ما يدور فى حياتنا اليومية.. لأنك لن تستطيع بسهولة أن تزيف الشارع أيضاً!

وهنا نستطيع أن نقول إن محمد خان قد استطاع أن يقدم لنا القاهرة جديدة وكأننا لا نعرفها.. مع أننا نعيش فيها يومياً ونختنق فى الضجيج والزحام و«العفار».. ولكننا لم نرها أبداً «عن بعد» كما يقدمها لنا هذا الفيلم وبصورة كلية أو شاملة إلى حد ما.. حتى أننا ندهش.. كيف نستطيع أن نتحرك إذن وسط هذه الفوضى العنيفة؟

وأحد الأفكار التى يثيرها هذا الفيلم.. ذلك السباق المضحك بين سيارات البوليس و«موتوسيكل» المصور الصحفى شمس (نور الشريف).. فهو يسبقها دائماً ويصل إلى موقع الخبر قبلها لأنه من المستحيل أن تصل سيارة بوليس أو اسعاف إلى مكان ما وسط هذا الزحام قبل أن يكون الجانى قد هرب والمجنى عليه توفاه الله! وفى الفيلم أجزاء كثيرة يمكن أن تكون تسجيلية عن زحام القاهرة وفوضاها المستحيلة المضحكة والمحزنة معاً..

وهنا يجيء نور المصور الموهوب سعيد شيمى الذى يقوم مثل هذا النوع من الأفلام على مجهوده الخرافى وفى مدينة تكره التصوير بطبعها وتعتبر الكاميرا جسماً غريباً هابطاً من المريع.. لا بد من تعطيله وتحطيمه إذا أمكن بعد الفرجة عليه! ولقد صور سعيد شيمى بعض الأفلام القصيرة والطويلة من قبل.. ولكن قدرته على التعبير عن موهبته فيها كان محدوداً.. ولكنه فى «ضربة شمس» يجد فرصته الأولى والحقيقية ليطلق هذه الموهبة وفى ظل أصعب الظروف وليقدم لنا بحساسية فائقة «قاهرة» جديدة مخيفة بقدر ما هى جميلة.. ولقطة الختام لميدان التحرير فى الفجر هى لقطة واحدة ولكن كافية لمنح شهادة ميلاد لمصور عظيم..

وفى «ضربة شمس» أيضاً يجد كاتب السيناريو الجديد فايز غالى فرصته الأولى فى أول سيناريو ينفرد بكتابته.. وهو ينجح فى صياغة الشكل البوليسى فى حدود ما كان مطلوباً منه.. ومتأثراً أيضاً ببعض الخبرات المكتسبة من أفلام عديدة.. وإذا كان سيناريو «ضربة شمس» يؤكد شيئاً فهو إن كاتبه يملك «صناعة كاتب السيناريو» ولكن عليه بعد ذلك أن يقول شيئاً مختلفاً ليوظف هذه «الصناعة» توظيفاً أكثر جوى..

إن المشكلة في «ضربة شمس» هي ما يسمى «بقصة محمد خان».. وهي شيء هزيل جداً في الواقع لا يستحق بذل هذا المجهود كله في الإخراج والتسمثيل والتصوير والمونتاج.. فهناك مصور صحفي اسمه شمس يكتشف من صورة إن تقطعها أن هناك جريمة ما حدثت.. فيتابع بنفسه تحقيق هذه الجريمة.. وتنتهي المسألة بأن هناك عصابة لتهريب الآثار تتزعمها سيدة لا تتكلم أبداً لسبب مجهول.. وتطلق الرصاص من مسدسها في مترو حلوان!

وواضح أن المسألة منقولة من أساسها من فيلم انتونيوني الشهير «انفجار».. ومحمد خان نفسه في المؤتمر الصحفي لفيلمه هذا في مهرجان إسكندرية اعترف بعشقه الشديد لانتونيوني.. ولكن عشق انتونيوني لا يعنى بالضرورة نقل أحد أفكاره بالكامل.. فضلاً عن أننا نرحب بمحمد خان كمخرج جديد ليس بهدف أن يصبح انتونيوني آخر.. فالسينما المصرية ليست في حاجة إلى انتونيوني أو بازوليني.. كما أنها ليست بحاجة إلى قصص عصابات الآثار وصراع السيارات مع المتوسيكلات وتبادل الحقايب المتشابكة وطلقات الرصاص في مترو حلوان..

وإذا كان «ضربة شمس» يذكرنا «بانفجار» وبأفلام أخرى فإننا يمكن أن نرحب به باعتباره تجربة أولى أو امتحاناً لخروج جديد يقدم أوراق اعتماد.. وقد قبلناها.. في انتظار فقط أفلامه التالية!..

«لست شيطاناً.. ولا ملاكاً»

وموعظة «الطمع يقل ما جمع»

أصبح سمير عبد العظيم ظاهرة هامة جداً فى الدراما.. فهو المؤلف الوحيد - ربما فى العالم - الذى يكتب ويخرج حلقة اذاعية يومية وعلى مدار العام كله.. وفى رمضان ومنذ عدة سنوات يملك القدرة على اكتساح كل البيوت المصرية بالمسلسلات التى يحشد فيها أكبر نجوم البلاد ليتابعوا نعمت وكفر نعمت وزوج أخت نعمت وأشياء عديدة أخرى ..

والناس تتابع هذه الأشياء باهتمام عظيم جداً.. وبدأ سمير عبد العظيم ينتقل إلى السينما أيضاً.. بل أن هناك خناقات سنوية تحدث حول حق شراء مسلسلاته لتحويلها إلى أفلام حتى قبل أن تنتهى وقبل أن يعرف المنتجون - وربما سمير عبد العظيم نفسه - كيف تنتهى!

ولست هنا فى مجال تقييم أو تعريف الدراما.. فهذه مسألة معقدة ودمها ثقيل جداً.. ولكنى أكتفى برصد ظاهرة.. وهى ظاهرة تبدأ بالضبط مع انكماش ظاهرة حسن الامام.. فواضح من افلامه الأخيرة أن تأثيره على الجماهير الذى استمر ما يقرب من ثلاثين عاماً.. بدأ يفقد بعض سحره.. لأن الله لطيف بعباده.. ولا يمكن أن تترك الساحة خالية وتحرم الجماهير من هذه القصص البليغة المؤثرة التى تحمل الموعظة الحسنة.. فإن سمير عبد العظيم يظهر ليملاً الفراغ.. وليصبح الامتداد الطبيعى والحتمى لحسن الإمام ..

وأفلام الموعظة الحسنة ماركة مسجلة فى السينما المصرية منذ فيلم «ليلى».. وهى

مضمونة النجاح لو استطاعت فقط أن تثير دموع الناس بقصة حب يتدخل الفقر لافسادها.. ورجل ثرى يشتري الحب بقلوبه.. وشاب فقير مظلوم ولكنه شريف يملك كبرياء ويقاوم حتى ينتصر ويأخذ حقه وتور الدوائر على الظالمين ..
هذه الحوادث تخاطب قيما راسخة أصيلة فى مشاهد السينما المصرى.. وتوقظ فيه أشياء نبيلة وأخلاقيات مطمورة تحت الجشع المادى والصراع اليومى القاسى من أجل العيش.. ولذلك يجد هذا المتفرج نفسه فى هذه القصص.. فيبكي قلباً ويضحك قلباً ويتشفى ويمصص شفثته تأثراً ويتطهر ويخرج من السينما وقد غسل جزءاً من أحزانه ..

والدرس فى فيلم «لست شيطاناً ولا ملاكاً» هو الحكمة أو المثل الشعبى الراسخ الذى علمته لنا أمهاتنا - نحن الجيل القديم طبعاً! - وهو أن «الطمع يقل ما جمع!» ولست أدرى ما إذا كان جيل هذه الايام السعيدة يعرفه أو يفهمه أم لا ..
والحكاية ببساطة أن البنت الفقيرة سهير رمزى التى تعمل فى مضرب أرز.. تحب زميلها العامل الشاب فى نفس المضرب نور الشريف الفقير مثلها والذى يكافح من أجل دراسة الهندسة.. ولكن الفتاة تقرر فجأةً وبلا أى تمهيد أن تتخلى عنه لتتزوج الثرى الفظ على الشريف وبلا أى سبب على الاطلاق سوى أنها اكتشفت فجأةً أن الفقر وحش جدا ومش كويس وأن الغنى أطرف بكثير.. ويتحطم الشاب طبعاً ولكنه ينتهى من دراسة الهندسة ويظل يعمل فى نفس المصنع ويحب زميلته المهندسة القاهرية.. وتتقلب الامور على الفتاة الاولى الجشعة فيموت زوجها وتحاول أن تسترحببها القديم فيرفض.. وتنتهى بطئنة سكين تكاد تجهز عليها !
نفس الموضوعات المايودرامية المكررة عن الحب والفقر والفلوس التى هى «مش كل حاجة» ومونولوج شكوكو القديم «اعيش معاك واكلمها بدقه!».. ولكن الباشا هنا أصبح هو الثرى صاحب المصنع وعماد حمدي أصبح هو نور الشريف.. ولكن سمر عبد العظيم يجدد شباب هذا النوع من المواعظ ويكتسب خبرات أكثر فى فن كتابة هذا النوع من السيناريو.. وواضح أنه أصبح يعرف جمهوره ويعرف كيف يخاطبه .. ومع ذلك ففى الفيلم أشياء جيدة.. أن معظم ما نراه أمامنا له علاقة بالواقع وبحياتنا الحقيقية.. وثالث الفيلم الاول الذى يدور فى المضرب والمصنع وشوارع المدينة الصغيرة وشريط السكة الحديد هو جزء رائع حقاً وحقيقى وصادق ويركات متفوق جدا فى اخراجه.. وما زلت مشفقاً على هذا المخرج الكبير الذى أحس أنه

يستطيع أن يقدم أفضل بكثير مما تفرضه عليه أفلامه الأخيرة .
وهناك بعد ذلك أداء جيد أيضا لنور الشريف وعلى الشريف وإنعام سالوسة.. بل
أن سهير رمزي نفسها أصبحت أكثر نضجاً وتمكنا من أفلامها الأولى.. ولكنها
تركزت جسمها للسمنة المفرطة التي لا تناسب أى بطة فيلم في العالم.. ويخيل إلى
أن «تانت عنايات» لا تصلح لأداء دور البنت العاشقة.. وليس ضرورياً أن يترهل
الجسم عندما تتضج الموهبة !

أرض.. يوسف شاهين وحنين إلى البساطة..!

كانت إعادة عرض فيلم «الأرض» في التلفزيون في الأسبوع الماضي فرصة لتذكر.. ففي تلك الأيام كانت السينما المصرية في قمته.. وكان يوسف شاهين يصل - عبر محاولات عديدة جادة ونشطة لم تتوقف أبداً - يصل إلى طريقه الصحيح الوحيد..

فإذا كان يوسف شاهين هو أكثر مخرجينا معرفة بأدواته السينمائية وإتقاناً لها.. وإذا كان واحداً من أكثر مخرجينا انشغالاً بمجتمعه في مراحل تطوره المختلفة ومحاولة للتعبير عنه في أفلامه.. فقد كانت «أرض» عبد الرحمن الشرقاوي مادة مناسبة تماماً لكي يقول يوسف شاهين شيئاً رائعاً يجعل من هذا الفيلم واحداً من أعظم أفلام السينما المصرية في تاريخها كله.. إن لم يكن أعظمها على الإطلاق.. ولست أذكر عدد المرات التي شاهدت فيها «الأرض».. ولكنني وجدت نفسي مشدوداً لمشاهدته في التلفزيون وأنا الذي أحفظه عن ظهر قلب وكأنني أشاهده لأول مرة واكتشف عالماً جديداً من الصور والأصوات التي تملئني إلى كوكب آخر.. لقد كان «الأرض» كوكباً آخر بالفعل بالنسبة لما تقدمه السينما المصرية الآن.. أو لعل السينما المصرية الآن هي الكوكب الآخر بالنسبة «للأرض» الذي كان يمكن أن يكون هو «كوكبنا الحقيقي»..

ونكرتني إعادة الرؤية بأشياء عديدة.. فنحن هنا أمام قرية مصرية حقيقية وفلاحين حقيقيين يواجهون مشاكل حقيقية هي مشاكلهم أمس واليوم أيضاً.. وإن تغيرت بعض الصور.. ويوسف شاهين الذي كان متهماً دائماً بأنه «خواجة» هو في هذا الفيلم فلاح مصري حتى النخاع.. يقدم لمسات ولحاحات كبيرة وصغيرة لا تصدر إلا عن فهم كامل على كل المستويات السياسية والاجتماعية والأخلاقية للفلاح المصري.

وفوق قدرة يوسف شاهين التكنيكية المذهلة في صنع عمل كبير كهذا.. فهناك أولاً هذا الفهم الصحيح لمشكلة الأرض والفلاح..



الأرض - إخراج يوسف شاهين - ١٩٧٠

ولكن ما لابد أن نتذكره أيضاً هو سيناريو حسن فؤاد.. الذي كان محاولته الأولى والأخيرة فى السينما والسبب غير مفهوم.. وتوقف حسن فؤاد عن الكتابة للسينما بعد هذا الفيلم هو خسارة أكيدة للسينما المصرية لا أعرف أسبابها.. وإلى جانب محمد أبو سويلم أو المليجي العظيم فى قمة أعماله السينمائية كلها ويوسف شاهين هو أفضل من يدير المليجي.. فهناك جيش هائل من الممثلين الكبار والصغار.. وهناك اكتشافات يوسف شاهين الجريئة التى لا تتوقف: نجوى إبراهيم وعلى الشريف وصلاح السعدنى.. وهناك احتضانه المتكرر والواثق لموهبة عزت العلايلى..

و«الأرض» تأكيد آخر على أن ما ينقص يوسف شاهين كمخرج عظيم هو سيناريو عظيم.. كما هو دليل على أن ما تحتاجه السينما المصرية من يوسف شاهين ليس هو الأساليب العالمية الحديثة والمركبة التى لن تصل إلى الناس لأنها ليست من عالمهم الحقيقى.. وإنما هو مجرد العودة إلى البساطة..!

انتبهوا أيها السادة .. عنتر دخل بيتنا..!

قد لا تكون هذه هى الطريقة الصحيحة لنقد الأفلام .. ولكن هذا الفيلم يجب أن تروى قصته للناس ..

كان عنتر الزبال يذهب كل صباح إلى هذه الشقة ليأخذ «الزبالة» كالمعتاد ويرى الفتاة سعاد فظنها الشغالة .. فلم يجد مانعا من أن يلبس جلبابه النظيف نوعا ذات يوم ويذهب ليخطبها .. قابله رب البيت الأستاذ فهمى إبراهيم المحامى وابنه الشاب جلال الذى يعد رسالة دكتوراة فى الفلسفة .. عندما عرض عليهما الموضوع طرده شر طردة .. فسعاد ابنة المحامى وأخت الدكتور القادم وليست الشغالة .. ومن أنت يا زبال يا صعلوك .. لتخطب بنت الملوك؟ ..

وتبدأ عناوين فيلم «انتبهوا أيها السادة» الذى أخرجه محمد عبد العزيز وكتب له القصة والسيناريو والحوار أحمد عبد الوهاب ..

بعد العناوين يحصل الأستاذ الشاب حسين فهمى على الدكتوراة بالفعل فى الفلسفة .. وتسعد خطيبته ناهد شريف جداً بالخبر .. وتستعجله فى أن يتم مراسم الزواج ما دام قد أنتهى من هذا النصر العلمى العظيم .. وتتهكم أمها ملك الجمل على مسألة الشهادات هذه والبحث العلمى الذى لا يودى ولا يجيب .. وبشراسة متناهية تحاصر الشاب بضرورة أن يبحث عن شقة ليتزوج البنت بعد بضع سنوات من الانتظار .. فالشقق كثيرة والحمد لله ولكن عليه فقط أن يدفع الخلو .. يقول الشاب أنه يرفض مبدأ الخلو لأنه مخالف للقانون .. ولكن واقع الأمر أن لا يملك سوى مرتبه .. ويضعه جنيتها هزيلة يأخذها ثمنا للكتب الفلسفية التى يؤلفها .. وهو يتكلم بالمنطق .. ولكن الست أم عابدة خطيبته يكون منطقها أقوى «فالمنطق والفلسفة فى الكتب» ولكنها لا تؤكل عيشا .. والبيوت الآن تفتح وتقام بأشياء أخرى .. ويبدو أن بخت بنتها مايل مع هذا الأفندى الفيلسوف .. ولكن ماذا تفعل والبنت تحبه وتتمسك به ..



إنتهوا أيها السادة - إخراج محمد عبد العزيز - ١٩٨٠

يرضخ الدكتور جلال أستاذ الفلسفة أخيراً وتأخذه عابدة خطيبته لمكتب السمسار الذى يصحبهما معا للفرجة على شقة لقطة فى عمارة جديدة بخلو معقول جداً .. ثلاثة آلاف فقط.. وهو مبلغ لا يحصل لك الآن على عشة فراخ.. على باب العمارة الجديدة الشاهقة جلس صاحبها يدخن الشيشة.. عنتر الزبال شخصياً!!

فى غمار الصدمة المدهشة يرفض الدكتور جلال أن يدفع الخلو .. ويأخذ خطيبته وينصرف مشمئزاً مما يحدث.. فى الطريق الملتهب تحت وطأة الشمس يلحق بهما عنتر الذى أصبح عنتر بيه الآن وخلع الجلباب ولبس البدلة فاقعة الألوان بسيارته الفخمة.. ويصر بكرم أولاد البلد «المعلمين» على أن يصحبهما إلى «الفيلا» الفخمة التى أصبح يقطنها الآن .. وهناك يعرفهما على «الجماعة» حرمه والأولاد.. ويحكى لهما القصة.. لقد مات عمه الزبال الكبير وورث عنه المهنة والعربة والحمار والمنطقة التى يعمل بها ومقلب الزبالة الذى تفرز فيه وتباع من جديد ومزرعة الخنازير التى تأكل أى شئ وتدر زهابا.. وهكذا أصبح عنتر هو عنتر بيه.. يملك عمارتين وخمسة لوارى وعربة وفيللا اشتراها بعشرة بواكى واستكين .. وأسفل العمارة الجديدة بنى مسجداً صغيراً «منه ثواب.. ومنه نتعفى من العوايد»

وبينما يؤكد عنتر «أن شغلانة الزبالة دى كلها دهب..» يكون الدكتور جلال أستاذ الفلسفة مشغولاً بمسائل من نوع «إطلاق القوى اللاشعورية الأبداعية فى العقل الباطن».. ويكون هذا هو كل الفرق.. ولكنه فرق كاف بالطبع لأن يشحت ولا يجد أى خلو لأى شقة ولا يتزوج طول حياته أن شاء الله ..

وطبيعى إلا يملك هذا النوع من المثقفين ما يواجه به فلسفة «الأسكت والبأكو» سوى الرفض المشتمن والتخليق فى سماء الأوهام.. ولكن فتاة من نوع خطيبته وأما مثل أمها كفيلازن بأجباره على المستحيل.. إن عنتر يبه يوافق على إعطائه الشقة وتوقيع العقد بعد دفع نصف الخلو فقط وتأجيل الباقي .. ويدور الدكتور فؤاد ليسحب كل قرش له فى توفير البريد وعند الناشر حتى يجمع المبلغ ويدفعه لعنتر بالفعل ويوقع العقد.. وبهذه المناسبة السعيدة يدعو عنتر بيه العائلة كلها إلى «سهرة فى أحد ملاهى شارع الهرم.. وهناك ترقص هياتم ويغنى كتكوت الأمير «حاورينى باطيطه».. ويشرب عنتر ويشرب ويصعد على المسرح ويرقص مع هياتم وإذا به فى لحظة تجلى رائحة يخرج من جيبه كل المبلغ الذى أخذه منذ قليل من الدكتور ليلقيه «كنقوطة» على جسد الراقصة!

وفى مشهد رائع يتذكر الدكتور بسرعة كيف جمع هذا المبلغ من هنا وهناك وبطلوع الروح.. كيف تبدد فى لحظة على جسد راقصة ..

من حق الدكتور المعقد بالطبع أن يحزن كما يريد.. وأن يتحسر على مصير العقل والثقافة وسيادة منطق الزبالة.. ولكن عنتر الزبال شخصيا لا يشغل باله بأشياء بايخة كهذه.. أنه يستلطف عايدة خطيبة الدكتور.. نفسها ولا مانع أبداً من أن تصبح زوجته الثانية.. وهو يتسلل إلى بيتها حاملا الهدايا من كل نوع.. والأم الجشعة ترحب به جدا بعد أن وجدت أمامها فجأة نموذجا آخر لرجل لا تعجزه مشكلة البحث عن شقة يتزوج فيها ابنتها بل أنه يملك العمارة كلها.. زبال صحيح أى نعم وجلف ولبس بدل فاسدة النوق.. ولكن خدنا أنه ياحسرة من الدكتوراه ..

فى إحدى زيارات عنتر الزبال للبيت يرى سعاد التى حلم يوما بزواجها ولكنهم طرده.. لقد تزوجت من «الرجل المناسب» وهى حامل الآن ولكنها تعيش مع أمها لأن زوجها «المناسب» لم يجد شقة.. وتلاحظ سعاد استجابة عايدة خطيبة أخيها الدكتور وأمها لهدايا عنتر.. فتحذر أخيها من احتمال استيلاء عنتر على فتاته. «زمان كانت نكتة.. لكن لو أنا مكان عايدة.. لازم أفكر!!».

فإلى هذا الحد بلغ هول الخطر!

ويمكن الزبال من غزو البيت كله.. يقنع المحامى الكبير والد دكتور الفلسفة والذى أصبح على المعاش الآن بأن يتولى إحدى قضاياها «المعصلة» حول قطعة أرض أخذها بوضع اليد.. ومقابل المبلغ الكبير يقبل الأب .. إن الزبال يقتحم.. الزبال ينتقم.. والفلسوف تغزو قلعة بعد أخرى.. وبعد خناقة صاخبة مع الزبال يفسخ الدكتور عقد الشقة ويسترد فلسفه فيصحب الزبال الخطيبة وأمها إلى شقة مفروشة وجاهزة من كله ويعرضها بلا مقابل.. يشتد الحصار حول الدكتور ويكتشف أن الجميع يتساقطون من حوله فيصرخ مروعاً: «عنتر دخل بيتنا».. ولكن بعد فوات الوقت.. لقد وجدت عايدة خطيبته أخيراً شقة بلا خلو.. وبلا أى مساعدة من خطيبها الدكتور الثثار.. فاضطرت أن تأخذها بمفردها .. ليس بمفردها بالضبط.. ولكنها فقط تزوجت عنتر بيه ..!

فى آخر محاضراته لتلاميذه فى الجامعة .. يحاول الدكتور جلال أن يحذرهم مما يحدث للحضارة.. ويستشهد لقباؤه الشديدين بأقوال الفيلسوف مش عارف مين.. أنه لم يتعلم بعد أن يستشهد بالفيلسوف عنتر.. وعند تمثال نهضة مصر يهيم على وجهه وهو يهذى: «أنا وأخذ الدكتوراه فى الحقيقة.. دى كارثة.. ده تخريب.. وبعد كل ما درسناه عن الحقيقة.. فالحقيقة: عنتر !!»

إن فيلم «انتهوا أيها السادة» هو فيلم عن الحقيقة فعلاً.. وكل ما فيه حقيقة. وهو فيلم جارج إلى حد كاد يدفعنى أحياناً إلى البكاء. ثم هو فيلم يذكرنا بأشياء كثيرة طيبة ونظيفة هى أروع ما فى جوهر المصريين عندما يحسون بالألم وعندما يرفضون «منطق الزبالة»..

وربما من سنوات عديدة لم نشاهد فيلماً مصرياً يهزنا ويدهشنا ويؤلنا ويظهرنا ويجرحنا فى وقت واحد كما يفعل هذا الفيلم.. وهو أفضل أفلام كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب على الإطلاق .. وهو يمزج فيه ببراعة بين الكوميديا والمساة ومن خلال واقع حى ومعاش وبلا افتعال.. وأضح أنه لجأ فقط إلى الرمز .. فالزبال هنا هو مجرد رمز لمنهن أخرى ولصادر إثراء سريع غير نظيفة..

والدكتور هو مجرد رمز لما نعلم به جميعاً لأنه أفضل ما فى المصريين الحقيقيين الذين لم يعملوا أبداً فى «الزبالة» ولن يعملوا .. ولكن هناك بعض المبالغة فى رسم شخصية الدكتور .. فهو ثائر ومتذمر ومشمئز أكثر مما يجب وإلى حد الرومانتيكية

السانجة أحياناً.. فكيف يرفض مبدأ الخلو وينتظر فى نفس الوقت أن يجد شقة.. وكراهيته الشديدة للزبال ليست مجردة تماماً فالذنب بالتأكيد ليس ذنب الزبال.. ومحمد عبد العزيز من ناحية يستعيد مستواه القديم كواحد من أفضل مخرجينا الشبان.. واضح أن مشكلته كانت مشكلة نص يقتنع به ويقول شيئاً جاداً.. فبعد بضعة أفلام كان واضحاً أنه لا يعتنى بعمله فيها كما يجب.. تحس أنه عاد لبذل المجهود والعناء من جديد.. خصوصاً وهو يمزج الرواية بالجزء التسجيلى الذى صوره فى «مقلب زبالة» حقيقى وهو من أفضل أجزاء الفيلم.. وإن كان أفلت منه مشهد ثورة حسين فهمى فى الكازينو مع ناهد شريف وهو يلقي النقود فى الهواء ثائراً.. فهو مشهد غير منطقي فى هذا المكان بالذات .. ولكن حتى استخدامه لرقصة هيام ومونولوج كتكت الامير كان مبرراً وموظفاً فى مكانه الصحيح كتأكيد على القبح والابتذال ..

أما محمود ياسين فأنى أحسده على جرأته فى تقمص شخصية الزبال بهذه البراعة وبهذا الاقناع وبالقدرة على التنوع والتلون من شخصية إلى أخرى ومن أسلوب أداء إلى آخر فى مجموعة أفلامه الأخيرة.. وهو فى هذا الفيلم يضيف دليلاً آخر على أنه ممثل لم يصل عفواً إلى ما وصل إليه بل ويستحقه تماماً .. أما حسين فهمى .. فأعترف بأنه كان مفاجأة الفيلم الحقيقية.. فهو هنا يقدم أفضل أدواره على الإطلاق ومنذ أن بدأ التمثيل .. وهو يحمل عبء الصراع الرئيسى والمعاناة المريرة على كتفيه وينجح إلى حد مذهش.. ربما لأنه ولأول مرة يضع يده على شخصية حقيقة لها كيان وانفعالات وملامح واضحة ليست هى ملامحه السابقة بالتأكيد.. براغو أذن للجميع .. ولكن هل تستمرون ..

«الرغبة» الصورة الجميلة.. لا تكفى لصنع الأفلام!

في الأسابيع السابقة لعرض فيلم «الرغبة».. لاحظت أن «إشارته» التي تعرض إعلاناً عن قرب عرضه.. تختلف عن «الإشارات» المكررة لأفلامنا.. كانت فيها محاولة للتجديد.. وعلمت بعد ذلك أن محمد خان هو الذي أخرجها.. كان هناك دليل آخر إذن على أن محمد خان الذي يعرض فيلمه الأول «ضربة شمس» في دار سينما مقابلة.. ينوى أن يصيب «مخرجاً جديداً» بالفعل.. وفي فيلمه الثاني «الرغبة» كان هذا قد تأكد.. بحيث يصيب هذا السؤال ضرورياً: وماذا بعد؟!

ولقد سألت هذا السؤال بعد «ضربة شمس».. ثم جاء «الرغبة» كما كتبوا في بدايته «رؤية مستوحاة عن رواية «جاتسبي العظيم».. وهى رواية الكاتب الأمريكى سكوت فيتز جيرالد التي أصبحت فيلماً شهيراً شاهدناه فى القاهرة منذ بضع سنوات ومثله روبرت ريد فورد وميافارو..

وعندما علمت أن محمد خان يعد «جاتسبي» مع كاتب السيناريو بشير الديك لتصبح فيلماً مصرياً.. أصابنى الفزع.. فالرواية أمريكية تماماً من ناحية.. بمعنى أنه لا يمكن تخيلها إلا فى علاقات أمريكية وفى ظروف محددة جداً أيضاً بالضبط التي قدمها لنا الفيلم الأمريكى.. ومن ناحية أخرى فهى تتطلب بذخاً فى الإنتاج لا تقدر عليه إلا السينما الأمريكية وإلا أصبحت «المعلم جاتسبي» أو فى أحسن الحالات «جاتسبي بيه أبو دراع» كما يمكن أن تشترط ظروف الإنتاج المتخلف..

ولكن أشهد أن محمد خان استطاع أن يقلت من مسالة الإنتاج هذه بذكاء وأن يوحى لنا بالبذخ ببضع لمسات شكلية لا تتكلف الكثير.

ولكن يظل التساؤل المربع هو: لماذا يختار مخرج جديد لفيلمه الثانى الذى يقدمه

للسينما المصرية.. جاتسبى العظيم أو جاتسبى الهزيل؟.. وما لنا نحن وعالم فيتز جيرالد شديد التعقيد وشديد الأمريكية فى نفس الوقت؟
قد يكون الجواب أن الموضوع صعب.. وأن محاولة نقله إلى الحياة المصرية أصعب بالطبع.. ولعل هذا كان يمثل تحدياً طموحاً أمام محمد خان.. وأنا أعرف أنه شاب طموح بالفعل ويحب أن يركب الصعب.. وكل مخرج جديد فى العالم يحب فى بداية عمله السينمائى أن يؤكد براعته التقنية.. وقد شهدنا جميعاً أن محمد خان أكد هذا بالفعل فى فيلمه الأول.. ثم عاد فأكده بخطوات أبعد فى «الرغبة».. بل أنه استطاع أن يتوصل أيضاً إلى الصيغ التجارية الناجحة وبون أن يهبط إلى أى ابتذال.. ولعل هذا ما جعل ظروفه فى بداية عمله السينمائى أفضل من ظروف كثيرين من المخرجين الجدد.. لقد فرض نفسه أسرع من أى مخرج شاب آخر.. وانتزع فرصته أسهل.. وعليه الآن أن يقف على هذه الفرصة ليفكر قليلاً وليختار.. كيف يستمر؟ وهل يظل الذين رحبوا به كمخرج جديد مع بعض التحفظات.. على نفس الترحيب والحماس للمخرج الجديد؟

لقد نجح محمد خان فى الامتحان الصعب.. امتحان الخطوة الأولى.. وعليه بهذه القدرة الحرفية أن يقول شيئاً مختلفاً.. شيئاً حقيقياً له علاقة بالحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين.

لقد كان «البرود الجليدى» يشيع فى فيلم «الرغبة» نتيجة إحساس المتفرج بأن هناك شيئاً غريباً فى هذا الفيلم يجعل شخصياته كأنها منزوعة من صفحات الكتب.. وأن حركاتها مرسومة بالمسطرة وعلى أسس هندسية محسوبة أكثر مما يجب ولكن تنقصها الحرارة والطبيعية..

والسيناريو مسئول بالطبع عن الجزء الأكبر من هذا الإحساس.. لقد كنت معجباً ببشير الديك كمؤلف قصة وكاتب حوار فى أفلام عديدة سابقة.. وهذا أول فيلم أراه له وقد انفرد بكتابة السيناريو بالكامل.. ومع ذلك فهو ليس فى أحسن حالاته.. لأن الموضوع نفسه غريب عليه والأجواء التى تنور فيها الأحداث فيها شئ مفتعل..

ونحن لا نستطيع أن ننزع من أذهانتنا «جاتسبى العظيم» طوال مشاهدتنا «للرغبة».. ولكننا حتى لو نسينا الفيلم الأمريكى وناقشنا الفيلم المصرى مستقلاً بذاته فسنكتشف أن الخلل الرئيسى هو فى بناء الشخصية الأساسية.. نور الشريف الشاب الثرى ثراء خرافياً لا نعرف سببه سوى أنه بعد إصابته فى حرب ٦٧ وبعد

أن فقد فئاته مديحة كامل التي تزوجت ثريا آخر صغيراً هو حسين الشربيني.. قرر فجأة أن يتحول إلى وحش يمر الجميع وينتقم من الجميع حتى من الفتاة التي مازال يحبها وحتى من نفسه بالانتحار غير المبرر وغير المفهومة أسبابه في النهاية.. إن آلاف الشباب أصيبوا في حرب ٦٧ وفي غيرها وفقدوا أشياء هامة جداً في حياتهم ولم يعودوا بهذه الرغبة المدمرة في الانتقام. وآلاف الشبان فقدوا فتياتهم وفشلوا في حبهم ولم يكن هذا كافياً لكي ينقلبوا إلى وحوش.. فضلاً عن أن الطريقة التي استولى بها نور الشريف على شركة صبرى عبد العزيز وتحوله إلى هذا المليونير الخرافي.. تبدو طريقة مضحكة جداً.. فالشروات الجديدة لا يتم تكوينها بمجرد مكالمات تليفونية وصفقات ترتبها سكرتيرة حسناء في مكتب فخم.. وبهذه السذاجة التي رأيناها.. والسبب أن المخرج وكاتب السيناريو أرادا أن ينقلا فيلماً أمريكياً.. فاقتهما عالماً لا يعرفانه ولا يملكان إلا مفاتيحه السطحية أو الشكوية..

ومن هنا فنحن لا نعرف شيئاً عن حقيقة نوافع الشخصية الرئيسية نور الشريف ونحتار في تقييمه: هل هو شرير أم مظلوم؟ هل نكرهه أم نحبه؟ ولكن ليس لأنها شخصية مرسومة درامياً ببراعة.. وإنما لأنها على العكس شخصية «مصنوعة» ومفروضة علينا من حيث لا نعلم.. وقد انعكس هذا على أداء نور الشريف الذي لم يكن في أحسن حالاته رغم الجهد التمثيلي الكبير الذي بذله.. كما انعكس على مديحة كامل التي كانت شخصية ثانوية باهتة في بناء الفيلم.. بحيث أصبحت شخصية السكرتيرة أقوى منها وأكثر تأثيراً وأدتها إيمان ببراعة حقيقية.. والواقع أن هذه الممثلة تتقدم باستمرار.. ولكن يظل «الحوث» الذي أكل الفيلم كله هو حسين الشربيني.. هذا الممثل القدير المظلوم الذي يؤكد فيلماً بعد آخر أن إمكانياته أكبر بكثير مما تحصره فيه السينما المصرية بمقاييسها الجامدة للنجم ولنصف النجم!

وإذا كان مونتاج نادية شكرى يلعب دوراً أساسياً في هذا الفيلم يؤكد أن هذه الفنانة أيضاً تقف في الظل بلا سبب.. وربما لأنها تنتظر فقط العمل الجيد الذي لا يجيء دائماً.. فإن موسيقى الفنان الموهوب كمال بكير لم يتم توظيفها جيداً لسبب لا أدريه بالضبط وإن كان يشترك في مسئوليته المخرج ومؤلف الموسيقى معاً..

ولكن هناك مصور عظيم في هذا الفيلم هو سعيد شيمى الذي يلعب بالإضاءة وفي المشاهد الداخلية وفي الليل بالذات دوراً درامياً وفنياً مدهشاً بعد أن أكد في «ضربة شمس» نفس الدور في المشاهد الخارجية التي يدور أغلبها بالنهار.. نحن

هنا إذن أمام فنان وليس «صناعي» أو عامل كهرباء «يفرش النور» مثل بعض «الاسطوانات» وهذه إحدى ميزات العمل بين مخرج ومصور متفاهمين.. والسينما المصرية إذن تكشف عن مواهبها الشبابية كل يوم.. والخطوة الثالثة لحمد خان وسعيد شيمي ستكون أفضل بالتأكيد.. حين يجدان شيئاً أفضل يقولانه بأدواتهما التي تأكدنا تماماً أنها جيدة.. ومازلنا نسألها وماذا بعد؟!

«غرام فى الكرنك»

ذكرنى فيلم «غرام فى الكرنك» الذى أُنِيع فى التليفزيون فى الأسبوع الماضى بفيلم «هير» لميلوش فورمان الذى عرضه نادى السينما منذ شهر.. والقياس مع الفارق الكبير طبعاً..

فهنا وهناك محاولة للتعبير عن قضية ما بالرقص والغناء.. وأن ينجح «غرام فى الكرنك» فى تذكيرنا بتحفة مثل «هير» يعنى أن به أشياء جيدة بالقطع.. وبلا أى محاولة للربط بين المستوى الفنى للفيلمين.

لقد جلست أشاهد مرة أخرى بعض المشاهد الراقصة التى عبر بها المخرج على رضا عن مواقف درامية فأدهشنى أنه قدم مستوى جيداً ومبتكراً بالنسبة لقدرات السينما المصرية بالطبع.. وللطابع الذى تعودت أفلامنا أن تقدم به هذا النوع من الاستعراضات تقديماً رقيقاً مكرراً..

ولكن على رضا القادم من عالم الرقص العظيم أنساساً إلى عالم السينما.. استطاع أن يوظف الحركة والحن والتشكيل استخداماً لا بأس به أبداً.. وفى مشهد حلم الرقص فى قصر فرعون مثلاً.. ثم فى مشهد بناء الشباب والفتيات للمسرح وسط المعبد باستخدام ألواح الخشب فى تشكيلات وإيقاعات سريعة وجميلة.. نحس أننا أمام مخرج استعراضى موهوب..

وصحيح أن محمود رضا بطل الفيلم كان مثلاً جامداً بالفعل وأن الفيلم لم يستعن ببطل نجم بالمعنى التقليدى.. ولكن فريدة فهمى لم تكن رديئة أبداً.. إن لم تكن جيدة رقصاً وتمثيلاً.. بل أنها بعد سنوات وفى دورها الصعب جداً فى فيلم على رضا أيضاً «أسياد وعبيد» كانت ممثلة ممتازة حقاً..

فما الذى حدث؟.. لماذا توقفت تجربة فرقة رضا فى السينما عند حدود هذا الفيلم
وفيلم «أجازة نص السنة» و«حرامى الورقة» ثم «البنات لازم تتجوز» الذى أجهز
تماماً على هذه السلسلة التى كنا نظن أنها مطلوبة ومضمونة النجاح؟..
هل فشل تجربة فرقة رضا فى هذا النوع من الأفلام الاستعراضية مرتبط بفشلها
فى الاستمرار حتى كأعظم تجاربنا الفنية الراقية فى مجال الرقص؟ هل هى مشكلة
«الإدارة» عندما تتسلط على الفن.. أو الفن عندما يصبح حكومة أم أن الجمهور
المصرى ليس مستعداً للإقبال على الأفلام الراقصة بينما يفضل الرقص الشرقى
على حدة.. وأحمد عدوية على حدة؟..
هل المسؤولية تقع على تفكك فناني فرقة رضا أنفسهم أم على مناخ فنى عام كان
يتدهور باستمرار.. وكيف يمكن أن تجهض أجمل تجاربنا الفنية قبل الأوان..
وتستمر فقط أردأ التجارب؟ هل عند أحكم تفسير لهذه الألغاز؟

«حبیبی دائماً».. حسین کمال.. يعود إلى عالم یحبہ!

خرجت من فیلم «حبیبی دائماً» لأتذكر أنني لم أقرأ فی «عناوینہ» أن القصة من تألیف فلان.. فالسیناریو کتبه د. رفیق الصبان.. والحوار کتبه کوثر هیکل.. ولكن أحداً لم یکتب القصة.. مع أنهم فی معظم أفلامنا ینقلون «نقل المسطرة» أفلاماً أمريکیة ویقولون بجرأة رائعة أن القصة من تألیف فلان..! وكان هذا أول ما أعجبنى فی هذا الفیلم.. فهو اعتراف - لا أدري إن کان مقصوداً أم لا - بأنه لیست هناك قصة.. وإنما هناك «علاقة» عادیة جداً ویومیة بین شاب وفتاة تحول بینهما الظروف الصعبة کالعادة.. ثم یجمعهما المرض لکی یفرقهما الموت فی النهایة..

ونحن فی هذا الفیلم الجید نتذكر فیلم «قصة حب» الامریکی الشهیر الذی أصبح ظاهرة فی السینما العالمیة کلها.. ولكننا نتذكر أيضاً أن «قصة حب» نفسه لم یکن یقدم «قصة» بالمعنی الحقیقی.. وإنما هو نسیج جید من المشاعر الإنسانیة الّتی تهز الناس جمیعاً فی أی مکان وزمان.. ویلعب بذكاء علی «تیمة» الحب بین فقیر وغنیة أو العکس.. مضافاً إلیها موت العشاق فی ریعان الشباب ویلا منطق.. وهی أحزان تعصر القلب وتضمن النجاح لو کتبت جیداً ولو أداها ممثلون جیدون وتوفّر لها مخرج جید.. وأعتقد أن هذه كانت أسباب نجاح «قصة حب» وهی نفسها أسباب نجاح «حبیبی دائماً»..

وفیلم حسین کمال هو دلیل آخر علی أن الحرفة الجیدة عندما تتعامل مع مشاعر إنسانیة صادقة یمکن أن تصنع فیلماً جیداً.. فما یمکن أن یسمی القصة أو الدراما فی «حبیبی دائماً» هی مجرد فكرة قديمة مستهلكة لا تتعدى سطرین: نور الشریف الطیبب الناشئ الفقیر یحب بوسی الفتاة الثریة المرحه.. الّتی یفضل أبوها الارستقراطي «الحکیم» أن یزوجها من رجل أعمال شاب ثری یحملها معه إلی



حبيبي دالما - إخراج حسين كمال - ١٩٨٠

باريس حيث يفاجئها بعالم غريب مهزوز أو ضائع يصدم قيمها الشرقية المحافظة.. فينتهي الأمر بالطلاق والعودة إلى مصر.. ولكن مع مفاجأة المرض الخطير الذي يحى قصة الحب القديمة بقدر ما يميتها.. فالطبيب الشاب يتزوج حبيبته العائدة وهو يعلم أن أيامها معدودة.. وينتهي الحب حيث بدأ: على رمال شاطئ مهجور ويحر صاحب الأيام المعدودة.. لأنه باق ونحن زائلون!

ويقال إن هذه هي قصة الحب الوحيدة الحقيقية في حياة عبد الحليم حافظ والتي تركت جرحاً عميقاً في حياته.. كما يقال إن المرحوم يوسف السباعي أعاد صياغتها في صفحتين لتكون مادة فيلم.. ولكن لجيم الفيلم الأساسي ليس هو تلك القصة أو تلك.. وإنما هو السيناريو الذكي الذي صاغه رفيق الصبان ببراعة ومن مجموعة من التفاصيل والمشاعر الصغيرة التي استطاعت أن تصنع في النهاية بناء حياً له قوام وقبارة على صنع رواية من لا شيء تنجح في إقناعنا بالمشاهدة.. ومن هنا فالسيناريو من أفضل ما كتبه رفيق الصبان حتى الآن من الناحية التكنيكية.. ويغض النظر عن قيمة الأشياء التي تقال وهل تستحق أن تقال أم لا.. فأننا شخصياً

لست مشغولاً جداً بهذا النوع من القصص عن الحب بين الأغنياء والفقراء ولست فى حاجة إلى فيلم يذكرنى بأن الموت هو نهاية كل شىء لأنى أدرك هذه الحقيقة جيداً وأعيشها كل لحظة مع فقد إنسان أحبه.. ومع ذلك فإنى أرحب بأى فيلم مصرى يتناول مشاعر إنسانية ويتناولها بصدق.. ثم يتناولها أولاً وقبل كل شىء «بفن».. أى بمستوى معقول من السينما ولو على المستوى التكنيكى البحت.. وهذا ما توفر بالتأكيد فى «حبى دائماً».

لقد استطاع السيناريو الذكى أن يغذى الخيط الدرامى الواهى بخيوط فرعية جيدة جعلت لكل ما يدور أمامنا معنى ووظيفة.. لقد قدم لنا الظروف الاجتماعية التى تمثل خلفية قصة الحب والموت البسيطة تقديماً مقنعاً مدروساً بالفعل.. فهنا طبيب شاب فقير يواجه فتاة أرستقراطية من أصل تركى.. بحيث يصبح منطقياً فى ظروف الجشع المادى التى تسود الجميع الآن.. أن يفضل أبوها بيعها لعريس ثرى يوفر لها مسألة الفساتين والسيارات وباريس.. وعلى حساب أية مشاعر أو عواطف ليست لها قيمة فى هذا الزمان الأغبر..

واستطاع السيناريو وبذكاء أيضاً أن يقدم نقطة تحول معقولة.. حين جعل الطبيب الشاب يرفض اقتحام مغامرة الزواج من حبيبته رغم كل شىء ويعيدها إلى بيتها وطبقتها.. بحيث يصبح منطقياً أن تقبل بوسى الزواج وأن تحقد حتى على حبيبها الجبان.. ثم قدم علاقته بزميلته التى تحبه فى صمت سوسن بدر لكى تصبح علاقة موازية تثرى العلاقة الرئيسية وتسندها درامياً بين وقت وآخر.. ثم هناك بعد ذلك مجتمع باريس الضائع الذى يقدم مقابلاً مخيفاً لمجتمع تقليدى راكد ومغلق وإدارة كاملة للمجتمعين معاً.. ثم لعب على مسألة المرض والرجاء فى «لندن كلينك» لعباً جيداً يمهّد للنهاية التى رغم توقعنا جميعاً لها إلا أننا لم نمل من انتظارها.

ولكن هذا السيناريو الجيد الصنع ما كان ليحقق شيئاً - وفى هذا النوع من القصص الرومانتيكية بالذات - دون الحوار الرائع الذى كتبته كوثر هيكل.. والذى يمثل عاملاً عضوياً هاماً فى بناء الفيلم كله وركناً قوياً من أركان قوته ونجاحه.. إن الحوار فى هذا الفيلم لا يمثل هذا «الرغى» الإضافى الذى يمكن حذفه دون أن ينقص الفيلم شيئاً.. أو الحوار الذى يكتفى «بتقديم المعلومات».. وإنما هو ركيزة أساسية فى بناء خال من الأحداث بطبيعته بحيث يصبح مهما ما يقوله أبطال يدورون حول بعضهم معظم الوقت دون أن يقع شىء صارخ بحيث تجى قيمة

«الكلمة.. والكلمة هنا بسيطة ومركزة ولكنها تحمل أكبر قدر من التعبير عن مشاعر هي داخلية وعميقة وليست زاعقة بطبيعتها..

وتتفوق كوثر هيكل إلى أقصى حد في صياغتها للجمل القصيرة المعبرة فيما بين الوظيفة الواقعية للحوار والوظيفة الجمالية ومن خلال نماذج كهذه: «أنا بحلم بالحب.. وأنت بتحلم بالمستحيل»..

- إيه اللي أجمل من الحلم؟

- اننا نحققه..

- اللي عرفوا الحب مش حنخاف منهم.. واللى ما عرفهوش يتعلموه منا..

ومثل عبارة ماجدة الخطيب المرأة المتحررة في باريس التي تواجه بوسى المرأة التي ذهبت إلى مجتمع صاحب بتراث مختلف مندهش ومصدوم:

- زى ماسبتى هدمك القديمة وانت جاية باريس.. كان لازم تسيبى أفكار القديمة!

مثل هذه العبارات تجعلنا أمام حوار «مختلف» عما نسمعه في السينما المصرية.. وتجعل من الحوار قيمة خاصة وهامة من قيم الفيلم وليس هذا الشيء الهامى المزعج الذى تعودنا دائماً حتى كنفاد أن نتجاهله.. ولكن لنتذكر أيضاً أن كوثر هيكل هذه لا تعمل إلا مع حسين كمال.. ربما بسبب كسلها الشخصى وزدها في العمل أو في الفلوس وربما لأنها تحترم نفسها.. ولكن إذا كان حسين كمال نفسه لا يخرج فيلماً إلا كل خمس سنوات.. فهذا معناه أن نحبس طاقاتنا الموهوبه نفسها في إطار معزول ضيق بينما نشكو نحن من انتشار «الباعة السريعة»!

ويقودنا هذا بالضرورة إلى حسين كمال.. فهو يعود هنا إلى عالم يحبه ويعرفه جيداً.. عالم العواطف الرقيقة البسيطة واللحظات الإنسانية الصادقة.. ولذلك فهو يعود إلى أحسن مستوياته كمخرج يجيد صنعته على المستوى الحرفى.. ورغم أنه يتعامل هذه المرة مع موضوع خافت وهادئ ويعتمد على قدر كبير من الحب والحنن.. فإنه يستطيع أن يقدم عملاً حياً متدفقاً مليئاً بالحرارة.. وبحساسية ورقة بالغين في تعامله مع الصورة بكل جمالياتها أو مع البشر في لحظاتهم الإنسانية الصغيرة ولكن الصادقة.. وهو يستعين بمحسن نصر المصور الذى أراه في أحسن حالاته.. وبموسيقى جمال سلامة التى تركز على «تيمة» واحدة رقيقة وحرزينة بحيث يسترد مستواه الذى يبده أحياناً في أفلام كثيرة لا تستحق.. ثم بمونتاج رشيدة

عبد السلام الذى يحقق للفيلم إيقاعه وجوه العام المطلوب تماماً والمناسب تماماً.. وإذا كان من العبث الحديث عن نور الشريف كممثل موهوب يملك طاقة ضخمة.. فلابد من الحديث عنه هنا كمنتج يحاول فى «مغامراته» الإنتاجية القليلة أن يقدم شيئاً متميزاً وأن يوفر له كل فرص النجاح.. وزوجته بوسى تثبت هنا أنها لا تمثل لأنها زوجة المنتج وإنما لأنها ممثلة جيدة بالفعل تتقدم باستمرار.. وتنجح فى هذا الفيلم بالذات فى تخطى مرحلة «الفتاة الجميلة» لتلتقط اللحظات الصعبة وتعبر عنها جيداً.. وهناك مشهذان كافيان لتأكيد أنها ممثلة جيدة: نظرتها الغاضبة المحبطة لنور الشريف وهو يعيدها إلى أهلها.. وخروجها من «لندن كليك» بعد أن اكتشف حقيقة مرضها.. فهناك نظرة واحدة من ممثل تكفى لإثبات هل هو ممثل أم ترزى!

أما روح الفيلم المرححة التى منحته دفناً وحباً فهى نعيمة وصفى الجدة التركية الظرفية.. وهو نور ثانوى يؤكد أن ممثلة عظيمة مثل نعيمة وصفى يمكن أن تمنح حياة كاملة لفيلم كامل!

«عذاب الحب».. ذكريات.. وليس نقداً!

يعود فيلم «عذاب الحب» مجرد كونه فيلماً لمخرجه.. عندما يكون مخرجه هذا هو على عبد الخالق بالتحديد.. لأنه يصبح حينئذ فيلماً لمخرج شاب ارتبط اسمه بحركة «السينما الجديدة» التي اشتهرت عام ١٩٦٨ وأثارت ضجة كبيرة إلى حد ما فى سوق السينما المصرية الراكدة حينذاك بمجموعة السينمائيين الشبان من أعضائها من خريجي المعهد أو من سواهم.. وبمجموعة الأحلام والأفكار الكبيرة التى كانوا يحملونها حينذاك والتي كانوا يحملون النوايا الطيبة على الأقل لتحقيقها وليغيروا بها المسار التقليدى للسينما المصرية فى تلك الفترة القريبة.. أو ليحفروا - على الأقل - نهيراً صغيراً متواضعاً ولكن متميزاً.. إلى جانب نهرا التجارى الواسع الراسخ..

ولست أتحدث من خارج «جماعة السينما الجديدة» وإنما من داخلها.. فإيا كان الإنتماء العضوى أو الشكلى لهذه الجماعة.. فقد كنت دائماً عضواً فيها بحكم الإنتماء الفعلى ومازلت.. وليس بمعنى العضوية بالضرورة فهى لا تعنى شيئاً فى ذاتها.. وإنما بحكم وحدة الأفكار والأحلام.. وهى أفكار وأحلام لا يجرؤ أحد منا - الذين مضوا والذين بقوا على السواء - على أن يقول إنه تخلى عنها..

ولكن السينما بالذات ليست بالأفكار ولا بالأحلام.. ولا يصح عليها المثل الشائع عن أن «الأعمال بالنيات».. ولذلك فقد انتهت جماعة «السينما الجديدة» فعليناً.. أياً كان حجم بقائها الشكلى.. وكلنا مسئولون بالتأكيد عما حدث.. ولكننا لسنا فى معرض الحديث عن قصة «السينما الجديدة» أو تحليل ظروف ظهورها واختفائها.. لأنها مرتبطة بالتأكيد بظروف وتفسيرات عامة وشاملة فى المجتمع المصرى كله منذ ٦٨ وإلى الآن..

ولكننا نتذكر «السينما الجديدة» مع كل فيلم جديد لعلى عبد الخالق.. وهذا قدره لأنه كان أول مخرج قدمته الجماعة عام ٧١ فيما أتذكر وفى أول فيلم من إخراجة



عذاب الحب - إخراج علي عبد الخالق - ١٩٨٠

«أغنية على المرء» وهو أول فيلم من إنتاجها أيضاً.

وكان «أغنية على المرء» فيلماً هاماً في تاريخ السينما المصرية الحديثة.. ليس لأنه تحفة.. ولكن لأنه كان فيلماً مرتبطاً بحركة.. وحركة هامة أيضاً في حينها.. كان من شأنها أن تشق هذا النهير الصغير المتميز لو لم تكن قد أجهضت ويسرعة.. وأعتقد أن أيام العمل في هذا الفيلم ثم ظروف عرضه كانت أياماً مجيدة.. بالنسبة لمجموعتنا من الشباب المتحمس على الأقل.. فقد استطاع أن يطلق فينا طاقة حماسية هائلة.. حاولنا من خلالها أن نفعل شيئاً مشابهاً لما فعلته حركات سينمائية شابة أو «جديدة» في بعض البلاد الأخرى وكنا نقرأ عنها وتبهرنا.. وجاءت الفرصة لصنع نفس الشيء على مستوى السينما المصرية مع تجربة «أغنية على المرء» و«الظلال على الجانب الآخر» لغالب شعث الذي بدأ التحضير له في نفس الوقت وإن تأخر إنهائه بحيث أصبح فيلم علي عبد الخالق هو أول فيلم تنتجه جماعة السينما الجديدة ضمن محاولة للعثور على علاقات إنتاجية جديدة مختلفة عن اقتصاديات السينما المصرية التقليدية.. ومن هنا كانت «الجماعة» - أي «نحن» هي المنتجة بشكل ما.. وأذكر إننا وزعنا بحيث نتابع معاً عمليات إنتاجية وإدارية لا علاقة لنا بها

ولا نملك فيها أى خبرة حيث كان البعض يتابعون العروض والإيرادات فى سينما ديانا.. والبعض يحاولون «التسويق» من خلال بيع حفلات عرض للمؤسسات والتجمعات العامة.. بل وأنكر أن مجموعة منا وقفت توزع إعلانات الفيلم بنفسها على جمهور المعرض الصناعى فى أرض الجزيرة..

وهذه التفاصيل الصغيرة تلخص روحاً عامة سادت مجموعة من السينمائيين المصريين الشباب وهم يحاولون دعم فيلم لا يمثل نفسه أو مخرجه بقدر ما يمثل تجربة أو حركة جديدة كان مضمونها من الحماس أكبر من مضمونها من الفكر أو من الفن.. ولكننا تابعناها بأكبر قدر من الأدب والنشاط ومن خلال حركة نقدية كانت قوية أيضاً حينذاك بحيث «أزعجت» بالفعل بعض الأسماء «الكبيرة» فى السينما التقليدية!

وليس مهما أن هذا كله انتهى إلى لا شىء.. فقد كان لابد أن يحدث.. وكنا جميعاً مؤمنين بما نفعل.. ولسنا مسئولين بالتأكيد وحدنا عما انتهى إليه الأمر بعد ذلك.. فقد كان جزءاً – كما قلت – من تغيرات أكبر وأشمل فى المجتمع المصرى كله منذ ذلك الحين وحتى اليوم.. ومع عدم إغفال أو إنكار للعيوب والنواقص الذاتية للجماعة نفسها مما لا مجال هنا لتحليله..

وهى خلفية لابد من تذكرها مع كل فيلم جديد لعلى عبد الخالق لأنه أهم أعضاء هذه الجماعة وليس لأن فيلمه الأول كان خطيراً إلى هذا الحد.. وإنما لأنه كان الفيلم الذى ارتبط بهذه الحركة وفى تلك الظروف..

ومن ناحية أخرى فلن نستطيع أن نتجاهل أن ثلاثة من صانعى الفيلم الأول لجماعة السينما الجديدة مشتركون أيضاً فى فيلم «عذاب الحب».. هم مخرجه نفسه على عبد الخالق ومؤلفه مصطفى محرم الذى كان كاتب سيناريو «أغنية على الممر» عن مسرحية على سالم ثم مونتيरे أحمد متولى الذى مازال رئيس هذه الجماعة ومنذ بضع سنوات..

وعندما نكون أمام فيلم صنع أهم ثلاثة من أركانه: الإخراج والسيناريو والمونتاج نفس ما صنعه من قبل فى فيلم ارتبط بحركة أو «بموجة» فإننا لابد أن نتذكر هذه الحركة..

– ومهما قيل أن «القياس مع الفارق» وإن الظروف قد تغيرت فيما بين الفيلمين على حد قولى شخصياً.. تظل هناك إمكانية المقارنة.. ليس فقط لأن البشر لا يتغيرون

بهذه السهولة.. وإنما لأن هناك حدوداً للتغيير.. بمعنى أن أحداً لا يطالب الثلاثة بأن يحملوا نفس الأفكار الكبيرة القديمة ونفس الطموحات.. ولكن ما ألبد من مطالبتهم به هو الحفاظ على الأقل على مستوي فني معقول..

ولكى أجعل كلامي أكثر وضوحاً.. فإن مخرجاً مثل حسين كمال مثلاً لم يدع يوماً أنه عضو في جماعة ما ولم يقل أبداً كلاماً كبيراً.. ومع ذلك فهو يقدم في فيلمه «حبيبي دائماً» фильماً لا يقول شيئاً على الإطلاق سوى أن شاباً أحب فتاة غنية وماتت.. ومع ذلك فهو يقدم في هذا الفيلم مستوى فنياً معقولاً بحيث لا يمكن حتى مقارنة «عذاب الحب» به من قريب أو بعيد وعلى أى مستوى..

وواضح أنني أتكلم من وجهة نظر فنية أو تكتيكية بحتة.. إذا جاز في السينما الكلام عن شيء اسمه «التكتيك» معزولاً عما يقوله الفيلم..

وهنا نفاجاً بأن صانعي «عذاب الحب» قدموا مستوى فنياً متردياً إلى حد لا يمكن تصديقه.. حتى لو نسينا مسألة «أغنية على المر» والسينما الجديدة بالكامل.. والواقع أنه من السخف شغل كل هذه المساحة بالحديث عن هذا الفيلم حتى ولو من أجل متابعة ما انتهى إليه طموح ثلاثة أو أكثر من أعضاء جمعية سينمائية ما.. ولكن الواقع أيضاً أن الفيلم سئء إلى درجة تثير الغيظ.. بحيث لا يمكن أن تفقد ساعتين من وقتك في مشاهدته ثم لا تتكلم.

وإذا كان ممكناً تلخيص قصة «حبيبي دائماً» المعروض في نفس الوقت في جملة واحدة رغم إنه لا يقول شيئاً على الإطلاق فإنه لا يمكن حتى تلخيص «عذاب الحب» ولا يمكن أن يروي أحد لأحد إذا كان ممكناً رواية الأفلام!

ونحن نحس فقط من البداية للنهاية إن منتجاً ما أراد أن يبيع фильماً للمطرب عماد عبد الحليم.. متصوراً أن عماد عبد الحليم هذا يمكن أن «يبيع» مثل عبد الحليم حافظ.. وأنا شخصياً لست أوافق كثيراً على أن هذا الشاب النحيل الغض الأهاب مطرب أصلاً.. ولكن قد يكون هذا مزاجاً شخصياً.. ولكن ما لا شك أن الجميع يوافقوني عليه بما فيهم المخرج نفسه هو أنه ليس ممثلاً بالتاكيد ولكن هناك ألغاز كثيرة في حياتنا الفنية غير قابلة للتفسير.. ومنها مثلاً أن الأفلام السابقة لهذا المطرب فشلت فشلاً ذريعاً حتى على المستوى «الفلوسى» ومع ذلك فهناك منتجون مازالوا يصرون على إعادة تقديمه باستماتة..

وإذا كان المنتج اللبناني يرى شيئاً خاصاً في هذا المطرب لا نراه نحن يبرر أن

ينفق عليه فلوس.. فكيف وافق على عبد الخالق على قبوله بطلاً لفيلمه؟ وكيف جلس مصطفى محرم ليكتب سيناريو يمتد ساعتين ليكون هذا الشاب غض الأهاب محوراً له.. والمضحك إنه لا يغنى سوى أغنيتين وكأنه يكتفى بموهبته فى التمثيل.. وأمام مديحة كامل التى تريد أن تقنعنا بأنها تحبه رغم فارق السن وفارق الخبرة وفارق أى شىء آخر ثم كيف وافق أحمد متولى على أن يقضى ليالى طويلة مضنية ليصنع من هذا الشىء فيلماً طوله ساعتان؟ وكيف يمكن القول بأن العمل المصرفى أو حتى التجارى منفصل عن الأفكار والجمعيات وإن هذا شىء وذاك شىء آخر؟

إننى لا أكتب هنا تحليلاً فنياً لفيلم ما وإنما أكتب عن بعض الظواهر فى واقع السينما المصرية الراهن وما انتهت إليه كلها وليس حتى جماعة السينما الجديدة أو غيرها.. وليس هذا المخرج بالذات أو ذاك..

فنحن أمام نموذج لما يمكن أن ينتهى إليه شبان يريدون أن يعملوا بأى شكل.. وأمام ما يمكن أن يفعله رأس المال اللبنانى فى شباب السينما المصرية أو فى السينما المصرية كلها.. وهى مشكلة قديمة تحدث عنها الكثيرون.. ولكن واحداً لم يصنع شيئاً.. ويبدو أن أحداً لن يصنع!

«حب لا يرى.. الشمس» وتجارة الحزن الرابعة

عندما قدم المخرج الشاب أحمد يحيى فيلمه الأول «العذاب امرأة» منذ بضعة سنوات رحبنا به جميعاً.. ليس لأن الفيلم كان تحفة.. وإنما لإننا أحسبنا بأن عنصراً جديداً يدخل مجال السينما المصرية المحدود ويبدو أنه ينوئ أن يكون جاداً ومعقولاً ولو فى نفس إطار الميلودراما التقليدية واللعب على عواطف المشاهدين الذين تم اللعب على عواطفهم طوال خمسين سنة بكل الأشكال الممكنة ولكن بلا ذرة تجديد واحدة.. وبلا أدنى محاولة حتى لتغيير الأشكال الجاهزة والحواديت المحفوظة..

كنا نحسن إذن أننا أمام شاب جديد ذكى يفهم اللعبة جيداً.. لأنه ابن من أبنائها.. وشرب كل أسرارها منذ طفولته.. ولكنه يمكن أن يعيد تقديمها لنا بشكل مختلف.. يكفى إنه خريج معهد السينما وتلميذ - نظرياً وعلمياً - لعدد من كبار المخرجين.. ويكفى أنه لا يحاول أن يحشر الرقصات والأغاني بلا سبب.. فحتى هذه أصبحت «معجزة» تكفى لنزهب بمخرج جديد!..

وفى فيلمه الثانى «رحلة النسيان» أكد أحمد يحيى جديته واحترامه لجمهوره أكثر.. ولكن فى فيلمه الثالث «لا تبك يا حبيب العمر» بدأت قدرته الحرفية وذكاؤه الصاد ينحرفان إلى الطريق السهل: طريق الدموع.. وأعتقد إنه عنوان فيلم مصرى قديم!.. فقد بدأت الميلودراما تصبح زاعقة جداً.. وانهمرت كمية من الدم والدموع بشكل مخيف ونحن نفرق فى العلاقة المرضية بين الأب فريد شوقى الذى يجب أن يكون الوحيد نور الشريف بجنون.. ونحن يفقده بالموت الفاجع يغرق الدنيا ويفرقنا جميعاً فى كمية هائلة من الحزن والبؤس.. وحقق الفيلم نجاحاً مدوياً.. فتجارة الأحرار والنكد «والهم الثقيل» تجارة رابحة جداً ومضمونة الزواج مع جمهور يريد أن يحزن ويمصمص شفثيه طوال الوقت كمدأ ومتفرجات يدخلن السينما ليبكين ويهمسن

طوال الوقت: «يا عيني يا ضنايا»

وواضح أن هذا نوع سهل جداً من الفن.. ولكنه رخيص جداً أحياناً.. وخصوصاً عندما يصبح وسيلة متعمدة للتأثير في عواطف سهلة وطيبة وبسيطة ومسطحة.. و«متلككة» بصراحة على البكاء.. وإذا كان إضحاك الناس أصعب وأنبل شيء في العالم.. فإن «التنكيد عليهم» إلى حد البكاء هو أسهل شيء في العالم.. ولكنه ليس نبيلاً ولا مطلوباً دائماً إلا إذا ارتبط بفكرة عظيمة تخرج من الحزن إلى الأمل وإلى القوة في مواجهة العالم الصعب وتجعل المستقبل أكثر تفاؤلاً.. وليس الضحك ولا البكاء هدفاً في ذاته إذن.. وإنما هو وسيلة إلى هدف.. وإن لم يكن هذا الهدف نبيلاً ومبرراً وصادقاً صار الفن نوعاً ميتدلاً جداً من التجارة وضمان النجاح بأي ثمن.. وهذه ليست دروساً في الأخلاق ولا مواعظ.. وإنما هي قواعد بديهية في الفن..

وفي فيلمه الخامس.. بعد «الأيدي القنرة» الذي كان مجرد نكتة سخيفة تكررت في الفترة الأخيرة كثيراً جداً من محمود ياسين الذي يشبه محمود ياسين - يعهد أحمد يحيى إلى الفكرة الأبوية التي أصبحت موضة ذكية هذه الأيام وركبها للموجة.. أي فكرة علاقة الحب والاحترام المبالغ فيه إلى حد «الهبلى» بين الأب وابنه.. و«الهبلى» أو «العبط» في هذه العلاقة كما يعرضها فيلم «حب لا يرى الشمس» نابع من التعبير السطحي الساذج عن الحب والاحترام.. فحب الابن لأبيه واحترام الأبوة هو شعور راق وناضج وأعمق بكثير من هذه الطاعة العمياء وتقبيل الأيدي ليل نهار.. والأبوة ليست هذه السيطرة الفاشية المتسلطة من الأب فريد شوقي على ابنه محمود عبد العزيز إلى حد السيطرة على كل تفاصيل حياته وحبه وزواجه وإنجابه وتنظيم مواعيد حياته مع الزوجة الأولى أو الثانية.. فهذه هي الديكتاتورية المطلقة التي ليس لها علاقة بالحب أو الأبوة.. والعلاقة التي يقبل فيها الابن الطبيب الشاب يد أبيه الإقطاعي تاجر المواشي كل خمس دقائق هي علاقة مريضة ومرفوضة ولا دخل لها بالاحترام ولا بالعلاقات الأسرية.. فضلاً عن أنها علاقة كاذبة ومفتعلة افتعلاً رخيصاً من أجل تملق مشاعر الآباء.. كل أنواع الآباء.. وهذه العائلة في المريخ قطعاً وليست في القاهرة ولا حتى في بركة السبع.. لأنه لم يعد متصوراً وسط «التقدم» أو «التفكك» الذي ساد العلاقات الاجتماعية أن يكون مازال هناك ابن يقبل يد أبيه ليل نهار بهذا الافتعال تعبيراً عن الاحترام.. فالاحترام له صور كثيرة أكثر عمقاً وصدقاً.. والأب الإقطاعي الثرى اللبالب القسوة والشراسة يحزنه جداً أن ابنه طبيب

الأطفال الشاب لم ينجب طفلاً لأن زوجته - صنية العمرى - عاقر.. شوف المفارقة.. طبيب الأطفال ولا ينجب.. والأب حزين جداً لأن اسم عائلته سينقرض.. قال يعنى عائلة نابليون بونابرت.. ورغم معارضة الابن الشاب وزوجته العاقر فالأب يقنعهما أو يفرض عليهما - لا ندري كيف - أغرب فكرة فى المجتمع المصرى.. وهى أن يتزوج الابن فتاة أخرى فقيرة لمجرد أن تنجب طفلاً ثم يطلقها مقابل الفلوس..

والابن يعارض ثم يرضخ حياً فى أبيه وتلبية لحلمه بحفيد.. وعلاقة الابن بأبيه غامضة.. فهو يعارضه دائماً ثم يستسلم.. يتمرد ثم يبكى.. يرفع صوته أحياناً فيرزعه أبوه بالقلم فيعتذر وينفذ كل أوامره.. والقرارات الخطيرة كالزواج والطلاق والحب والكراهية والإنجاب تتم فى هذا الفيلم بسهولة شديدة.. كنوع من الهزار.. والأخطر من ذلك أن موقف الفيلم نفسه من ذلك كله أشد غموضاً.. فنحن لا نعرف مع من هو ضد من.. هل هو يدعو ويؤيد هذا النوع من العلاقة الذليلة بين الأب والابن أم هو ضدها.. هل يدين الأب القاسى المتوحش الذى يتلاعب بمستقبل ابنه الطبيب المثقف ويتحكم حتى فى عواطفه أم إنه يدين الابن الذليل التمس نفسه.. هل يدعونا لتقبيل أيدي أبائنا عمال على بطل أم يحذرنا من ذلك؟

صحيح إن الموقف النهائى للفيلم لابد أن يدين الأب.. حينما نرى الطفل الذى تمت زراعته فى الأنابيب البشرية يموت فى النهاية.. ولكن ماذا لو كان الطفل قد عاش.. هل كانت كل الأطراف تعيش فى سعادة؟ وتنصر فكرة الأب الشرس؟.. ثم ما هى الضرورة الدرامية أو حتى الاجتماعية لقتل طفل وليلد بلا سبب ولا حتى تمهيد مقنع إلا أن تكون الرغبة السادية فى تعذيب الجمهور وإسالة أكبر قدر من دموعه قد بلغت بالمرح الشاب حد قتل طفل صغير وليلد وبفنه فى مشهد مفزع رهيب تتعالى فيه الموسيقى والغناء الحزين وسط المقابر ومع صراخ أمه الذى يشيب له الولدان ؟ هل هى شطارة ؟

أبداً.. أنها ليست شطارة على الإطلاق.. لأن الفكرة منقولة بحذافيرها من الفيلم الأمريكى «صانعة الأطفال» الذى عرض فى القاهرة منذ بضع سنوات وأخرجه جيمس بريديجز ومثلت فيه بريارا هيرشى دور نجلاء فتحى.. ومع ذلك مكتوب على الشاشة: «قصة محمود أبو زيد» بجرأة شديدة وبلا أية إشارة إلى المصدر.. والفكرة ليست عبقرية رغم ذلك وإنما هى فكرة سخيفة جداً ومستبعدة جداً فى أى مجتمع فى العالم.. وقد رأيناها بحذافيرها أيضاً منذ شهور قليلة فى مهرجان كان فى

الفيلم المجرى «الوريثان» الذى أخرجه مارتا ميزاروش ومثلت فيه إيزابيل هوير دور نجلاء فتحي ومثلت ليلى مونورى دور صفية العمرى.. ولكن المخرجة المجرية استخدمت هذه الفكرة العبيطة لتقول أشياء أخرى أهم بكثير من وجهة نظرها كمخرجة يهودية.. ونحن إذا تصورنا احتمال «استنجار» زوجة مؤقتة لوضع طفل تسلمه لامرأة عاقر فى مجتمع مثل أمريكا أو المجر فنحن لا نتصور أبداً حدوث هذا فى مصر.. ولكن ها هم المخرجون الشبان يختارون من كل القصص التى يمكن أن تحدث فى عالمنا أغرب هذه القصص على الإطلاق وأكثرها ندرة..

والجديد هنا أن أحمد يحيى يكتب أيضاً السيناريو والحوار.. وهذا من حق أى مخرج.. ولكنه لم يلجأ فقط إلى الأسلوب التقليدى فى رواية «حدوتة» وبلا أى تجديد أو ابتكار.. وإنما استخدم أيضاً الوسائل البدائية الساذجة فى رواية هذه الحدوتة.. كان يقدم فى مشهد مونتاج متوازى لقطة لنجلاء فتحي وهى تكلم نفسها فى «مونولوج داخلى» لتشرح لنا ما تفكر فيه.. ثم لقطة لفريد شوقى وهو يصنع نفس الشيء - وهكذا لكى نفهم نحن - ثم يركز على الرموز والكنائيات المباشرة بشكل فج لكى يشرح لنا المعانى التى يريد بها عبارات الحوار.. فالأب الثرى تاجر المواشى يعتبر ابنه مجرد حيوان لا بد أن ينجب. فنسمع كلمات مبتذلة أكثر من مرة مثل «الوعاء» وهى أكثرها تهديباً.. والابن المحروم من الأطفال لا بد أن يكون طبيب أطفال والأب ينظر فى أسى إلى صور الأطفال فى عيادة ابنه.. وأحد الفلاحين يقول إن «كلية سعادة البية» أنجبت وأنها نهشت يده لأنه حاول أخذ أحد مواليدها تلميحاً إلى أن الأم المستأجرة نجلاء فتحي ستصنع نفس الشيء.. وهكذا تكنيك سيناريو بدائى جداً ومباشر يفترض الساذجة فى المتفرج..

ولا أعتقد أن هناك مجالاً للحديث عن الإخراج.. فهو أقل أفلام أحمد يحيى مستوى. وهو يحصر نفسه بين أربع شخصيات بالعدد وفى ديكورات مغلقة ومعزولة عن أى مجتمع خارجى حتى وبأقل الوسائل مجهوداً وأسرعها.. وطبعى ألا يجد المصور الجيد سمير فرج فرصة لصنع شيء بالإضاءة أو اللون.. بينما يعود جمال سلامة وفى أفلام أحمد يحيى بالذات إلى نفس الموسيقى الميلودرامية الزاعقة الكثيرة جداً والتى تملأ الفيلم كله بالنواح.

وإذا كان من الصعب أن نحاسب فريد شوقى ونجلاء فتحي على فيلم لا يعطيها فرصة للتعبير الحقيقى وفى أنوار مسطحة وخالية من العمق أو الصدق.. فلا بد أن

نشير إلى أن محمود عبد العزيز يتقدم ويرسخ قدمه بسرعة واستمراراً.. بينما كانت صافية العمرى هى مفاجأة الفيلم الحقيقية.. فهي تؤدي أصعب الشخصيات الأربع ببراعة وإن لم يخدمها المكياج وزوايا التصوير.. وهي لم تعد هنا مجرد البنت الحلوة ذات الشعر الأصفر.. وهي الشيء الوحيد الذى يستحق المشاهدة فى فيلم تخرج منه بإحساس قاهر بالنكد والرغبة فى البكاء على أول رصيف!

«لا يزال التحقيق مستمراً» المستوى تحسن

في «مع سبق الإصرار» قدم أشرف فهمي فيلماً جيداً على المستوى الحرفي وعلى مستوى المعالجة لصراع بين رجلين حول أبوة طفلة.. ومن خلال مباراة في الأداء بين نور الشريف ومحمود ياسين ليس مهماً من كسبها بقدر ما كسبنا نحن أشياء كثيرة معقولة ومقبولة جعلتنا نتذكر مرة أخرى أشرف فهمي المخرج الجيد الذي بدأ بداية جيدة في «ليل وقضببان» وفقد طريقه بعض الوقت في بحر السينما التجارية.. ثم عاد ليجد نفسه كلما وجد موضوعاً جيداً..

ويبدو أن هذا المخرج الشاب - الذي لم يعد شاباً تماماً في الواقع! - ينوى أن يدخل مرحلة جديدة في عمله السينمائي أكثر حرصاً وجدية.. وهي مسألة يجب الإلتفات إليها وتشجيعها كلما عثرنا على «حالة» مماثلة.. فالمخرجون الشباب لم يعوبوا يعملون الآن في حماية القطاع العام بحيث يستطيعون أن يبدأوا بداية جادة كهذه التي أتاحت لأشرف فهمي نفسه.. وأصبح عليهم أن يقدموا تنازلات مستمرة.. بل وأن يجدوا أنفسهم امتداداً للمدارس القديمة في الميلودراما أو الإبهار الشكلي الفارغ ولكن ربما بأشكال أكثر جدة وشباباً من أفلام أساتذتهم وإن ظلت الأفكار واحدة والنتائج واحدة.. وربما أسوأ.

ولقد قمت شخصياً بمهاجمة أشرف فهمي أكثر من مرة على أكثر من فيلم ردىء.. أو على الأقل ليس هو الفيلم الذي تنتظره من المخرجين الشباب الذين ملأنا بهم الدنيا ضجة ذات يوم ودخلنا من أجلم ألف معركة.. ولإتنى كنت أعتبر أشرف فهمي دائماً مختلفاً وكنا نتصور أن في يد هذا الجيل أن يصنع شيئاً من أجل سينما مصرية أفضل.. ولأتنى كنت أعرف - من ناحية ثالثة - أن أشرف فهمي مخرج جيد من حيث الألوات السينمائية التي يملكها والتي كان يبدها كثيراً في أشياء لا تستحق..



ولا يزال التحقيق مستمرا - إخراج أشرف فهمى ١٩٨٠

ولكن من حق أشرف فهمى الآن أن نقول إنه يبدأ بداية جديدة.. وإنه فيما يبدو يدخل مرحلة أكثر مسئولية.. وأن القضية بالنسبة له أصبحت الآن هى العثور على الموضوع الجيد أو على الأقل «المحترم» أو «الجاد» ويأقل التنازلات الممكنة.. وهنا وعلى الفور نتذكر دور مصطفى محرم ككاتب سيناريو ثم دور بشير الديك ككاتب حوار.. وهو الثلاثي الذى بدأ يرتبط ببعض الأفلام الجادة فى الفترة الأخيرة.. وفى محاولة للعثور على صيغة ما تجمع بين الجدية واحترام النفس والفن والمشاهد معاً.. وبين عنصر الجذب الجماهيرى الذى لا غنى عنه فى أى فيلم..

وفى «ولا يزال التحقيق مستمراً» يتجاوز هذا الثلاثي ما قدمه فى «مع سبق الإصرار» ويخطو خطوة أفضل.. فبينما كانت القضية فى فيلمهم السابق قضية شخصية مغلقة حول أبوة طفلة ما.. تتسع الدائرة قليلاً فى فيلمهم الأخير لتضع شخصياته المحدودة فى إطار ظروف اجتماعية شاملة..

والواقعة التى يستند إليها فيلم «ولا يزال التحقيق مستمراً» هى واقعة حقيقية، فى جانب من جوانبها.. هزت المجتمع والصحافة منذ سنوات بعيدة حول سيدة اسمها كليز بباوى كانت نجمة من نجوم المجتمع القديم وانتهت بجرime مدوية وقعت فى

إيطاليا فيما أتذكر.. ثم صاغها إحسان عبد القدوس صياغة قصصية.. ولكن ما رأيناه فى فيلم أشرف فهمى ومصطفى محرم ويشير الديك هو شيء أكثر صدقاً وقریباً من الواقع المصرى الحالى أياً كانت الخيوط التى تربطه بقصة كدير بباوى التى لم تعد تعيننا فى شيء..

وصحيح أن الفيلم يدور فى نفس الإطار التقليدى للزوج والزوجة والعشيق وهو إطار مستهلك فى كل أشكال الفن فى كل البلاد وفى كل العصور.. ولكن المفارقة الغريبة هذه المرة إنه بدلا من أن تتفق الزوجة والعشيق ضد الزوج يحدث العكس - فتتفق الزوجة مع الزوج ضد العشيق.. ليس نتيجة صحوة أخلاقية جعلتها تتوب أو تندم .. وإنما لإحساسها بأنها طعنت فى عواطفها طعنة دامية لابد أن تنأثر لها.. وبشكل درامى استطاع مصطفى محرم أن يرسمه جيداً وأن يبرر كل علاقاته وبوافعه وتحولاته.. وأن يكسبه فى نفس الوقت طابعاً مصرياً حقيقياً ومقنعاً من تفاصيل حياتنا اليومية الحالية..

فالزوجة نبيلة عبيد سيدة طموح شرهة إلى المال بحيث لا تقنع بما يوفره لها زوجها المدرس الشريف محمود ياسين الذى يرفض أى وسيلة أخرى من وسائل «الرزق يحب الخفية» السائدة الآن.. وإن كان الفيلم قد بالغ قليلاً فى مثالية هذا المدرس الذى يرفض حتى الدروس الخصوصية.. وقليل منها يصلح المعدة بلاشك وليس مرفوضاً إلى هذا الحد.. ويعد رحلة فاشلة إلى بلد عربى يعود الزوج لىسمع تقريباً متواصلاً من زوجته سليطة اللسان على «خيبته الناقعة» كرجل بين الرجال كما تتصورهم هى.. وكما يجسده فى نظرها محمود عبد العزيز زميل الدراسة للزوج والذى كان تلميذاً فاشلاً ولكنه سافر إلى أوروبا لىعمل أى شيء وليعود رجل أعمال ناجحاً من النوع الرائج أيضاً هذه الأيام بون أن نعرف كيف ولماذا.. ومن أين؟

وهنا يبدأ الصراع الحتمى والوحشى بين قيم الثراء السهل المتاح فى «البيزنس» وقيم الشرف والقناعة التى مازالت راسخة لحسن الحظ عند المصريين الحقيقيين والأصلاء.. وهو صراع لابد أن ينتهى بالسقوط.. سقوت بعض القيم الزائفة التى كانت تحمل بذور سقوتها مقدماً.. وبقاء القيم القوية النظيفة أياً كانت ضغوط الحصار.. وبعد علاقة خاطئة بين الزوجة والصديق يتركها ليتزوج من أخت صديقه لىلى حمادة لا لسبب إلا لأنها أكثر شباباً وملامحة لمظهره الاجتماعى وفى ثورة

غضب جامع لكرامتها تكشف الزوجة لزواجها عن السر بنفسها.. وتدبر له خطة لقتل العشيق ثاراً له ولها معاً.. ولكن الزوج يتخلص من الاثنين معاً دون أن يخسر الكثير!

ونحن نحس أن الحبكة البوليسية المحكمة ليست هي الموضوع.. ولا العلاقة الثلاثية المستهلكة.. وإنما الأرضية الاجتماعية الصادقة التي وضع هذا كله فوقها فأتقنذت كل المسائل وجعلت ما يدور أمامنا له علاقة بنا.. وعلاقة قوية أيضاً.. إن شخصية جريئة وواقعية مثل شخصية توفيق الدقن قد تكون شخصية فرعية ولكنها تضيف الكثير لأنها تلخص الكثير.. فهو نموذج لأخلاقيات كاملة شرسة لا تتورع عن الكسب بأي سبيل وعن تشويه الجميع وإرهاب كل من يخرج عن إرادتها لأن المنطق المعكوس سمح لها بأن تملك هي تقييم الآخرين وسحقهم وفقاً لمصالحها الخاصة.. وهذا السيناريو الجيد والحوار الجيد يتوفر له مخرج جيد يوظف فيه أشرف فهمي كل شيء في مكانه الصحيح وبلا أي تزيف أو تنازل أو بهرجة: موسيقى جمال سلامة وتصوير عصام فريد ومونتاج عبد العزيز فخري.. وبينما يصل محمود ياسين إلى إحدى قممه في تجسيد شخصية المدرس الشريف المغلوب على أمره، ويقدم محمود عبد العزيز وجهاً آخر من وجوه الأداء القوي السهل بلا افتعال غير وجوهه السلبية السابقة.. تفاجئنا نبيلة عبيد بأفضل أوارها حتى الآن على الإطلاق.. وتلعب باقتدار شخصية صعبة مركبة بكل توتراتها وانفعالاتها وتحمل فيلماً كاملاً على كتفها دون أن تقع!

وردة الباطنية من نوع مختلف

وسينما «الباذنجان» تعيش طويلاً

وبعيداً عن أية محاولة للمقارنة.. يعرض في القاهرة فيلم آخر شاعت الصدفه العجيبة أن يكون اسم بطلته «وردة» أيضاً وإن كان الفيلم نفسه عن الباذنجان.. ورغم ذلك - وربما بسبب ذلك - وبينما نبّلت «الوردة» الحقيقية من أول أسبوع - بل ومن أول يوم - فإن الباذنجان عاش كالعادة أسابيع عديدة في سوق عرض الأفلام وسيعيش أسابيع كثيرة جداً كما هو واضح وربما حقق أيضاً أكبر إيرادات في تاريخ السينما.

وقد يكون عجيباً أن أكتب عن فيلم «الباطنية» - ظاهرة سينما ٨٠ والأعوام القادمة بإذن الله - الآن فقط ويعد كل هذه الأسابيع.. ولن يصدق أحد بالطبع إنني لم أشاهده إلا في الأسبوع الماضي بعد أن حاولت كثيراً مجرد الاقتراب من دار السينما التي تعرضه فأعادتني على الفور حشود الخلق التي تسد عين الشمس والتي لا يمكن أن ترى من خلالها فيلماً.. فما زال الناقد المصري غير محترم إلى حد أنه لا يستطيع أن يشاهد فيلماً في ظروف محترمة أو حتى إنسانية.

ولكن كثيراً من الأصدقاء والقراء كانوا قد اتهموني بالفعل بالتهرب من الكتابة عن هذا الفيلم خوفاً من بطلته ومخرجه وكل منهما على حدة قادر على إثارة رعب أي ناقد بكل الوسائل الممكنة.. فما بالك إذا اجتمع الاثنان معاً في فيلم واحد! وهذه حقائق أصبحت معروفة في الوسط السينمائي والنقدي وقد لا يصدقها أحد.. ورغم كل ما يحمله الفيلم من أشياء مثيرة للغضب فلعلنا لاحظنا جميعاً أن

أحداً لم يتحدث عنه من النقاد.. وأن الزملاء الذين تحدثوا عنه ربما ندموا كثيراً بعد ذلك.. ولولا أن الأستاذ إبراهيم سعده رئيس تحرير أخبار اليوم هاجمه بعنف أكثر من مرة فربما لم يكن أحد ليتحرك ويشكل لجنة برئاسة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور لمشاهدة الفيلم بعد عرضه بعدة أسابيع - وفقط بعد أن كتب إبراهيم سعده - لتعيد النظر فيه ولتبيح عرضه بالكامل وكما هو.. وقد كانت مشكلة اللجنة هي أنها لجنة إدارية تضم أسماء احترمها جدا لكن ليس في مجال النقد السينمائي بالتأكيد.. وأنا مثلاً لا أصدق أن الشاعر الكبير الرقيق شديد الحساسية صلاح عبد الصبور أجاز هذا الفيلم لأنه لم يجد فيه شيئاً أردأ مما تقدمه الأفلام المصرية عادة.. فسمح بعرضه كما هو ويدون حذف «كادر» واحد..

فليس صحيحاً أولاً أن الفيلم لا يقدم مزيداً على ما تقدمه الأفلام المصرية الأخرى.. وهذا هو ما سأحاول التدليل عليه في هذا المقال.. ثم ليس هذا ثانياً بالمقياس الصحيح لتقييم الأفلام ولحساب تأثيرها على الناس.. لأن معناه أننا نسلم بأنه إذا كانت الأفلام المصرية تقدم أشياء سيئة فلا بأس بفيلم آخر سيء زيادة! ولكن «الباطنية» كان فيلماً محظوظاً من كل الوجوه على أي حال.. واستطاع بمهارة أن يجتاز كل الموانع التي حاولت أن تعترض طريقه المكتسح.. باستثناء أن حملة إبراهيم سعده الشجاعة استطاعت أن «تلحقه» في اللحظة الأخيرة فتمنع سفره إلى ما سمي بأسبوع الأفلام المصرية في أمريكا.. وإن كانت بطلته ومخرجه قد سافرا رغم ذلك..

وقبل أن أشاهد «الباطنية» سألت المستشار سامي الزقزوق مدير الرقابة عن سر الضجة التي أثارها من اليوم الأول فقال لي إنه شكل أكثر من لجنة من الرقباء لمشاهدته فوافقت عليه كل اللجان وأجازه كل الرقباء ومع شديد الانبهار.. وأشهد أن سامي الزقزوق طلب مني أن أشاهد الفيلم وأكتب له ملاحظاتي ليستشهد بها - وهذه ميزة في مدير الرقابة الشاب وتعاونه الجاد مع النقاد - ولكنني اعتذرت له بعجزى عن مشاهدة الفيلم إلا لو دبر لى سيارة نصف مجنزرة أشق بها الزحام.. وقد لا تكون هناك مناسبة لأن أنكر أن سينما أوبرا كانت تحت الإصلاح قبل عرض الفيلم، وإنه قد تم اصلاحها بسرعة وخصيصاً لكي يكون فيلم الافتتاح هو «الباطنية» ويعد عودة السينما للقطاع العام ورغم طابور الأفلام التي يقال إنها في العلب منذ سنوات تنتظر دورها في العرض..

وقد لا تكون هناك مناسبة أيضاً لأن أقول أن مصطفى محرم كاتب سيناريو الفيلم حرص على أن يؤكد لي أن الفيلم المعروض لا علاقة له بالسيناريو الذى كتبه.. وإن إسماعيل ولى الدين مؤلف القصة الأصلية حرص على أن يرسل لى نسخة من روايته فى مطروف ظناً منه إننى لم أقرأها منذ نشرها لأول مرة.. كما حرص على أن يؤكد لى أنه حضر حفل الافتتاح البهيج الذى أحيته مزىكة حسب الله فيما أعتقد وخرج بعد نصف ساعة من بداية الفيلم ليمشى فى الشوارع يدخل السجائر ويكلم نفسه!

وكل هذه الحكايات لا علاقة لها بالطبع بالفيلم نفسه وإنما هى مكمل للظروف الغريبة التى عرض خلالها الفيلم.. ويصبح المهم الآن هو الحديث عن الفيلم نفسه وكما هو معروض على الشاشة..

أرجو ألا يدهش البعض حين أقول إن فيلم «الباطنية» فيه أشياء كثيرة جيدة.. ولكن فيه أشياء أكثر سيئة.. وقد تكون كل الأفلام الدنيا كذلك ولكن مشكلة «الباطنية» أن الأشياء السيئة كانت سيئة جداً ومبتذلة إلى حد أن أقسدت حتى الأشياء الجيدة.. وبمعنى آخر أكثر بساطة.. فأتت تحس أن الأشياء الجيدة صنعت لمجرد الكسب التجارى بأسرع الطرق وأكثرها إثارة بحيث أفقدت الفيلم فرصته ليصبح عملاً فنياً يحمل معانى أخلاقية لا شك فيها ويبحث ضاع عنصر «حسن النية» أو ما يسمونه «شرف المقصد» فأصبحنا أمام فيلم تجارى أولاً وأخيراً ومبتذل أيضاً.. وبحيث خرجنا فى النهاية نتحسر على الأشياء الجيدة التى ضاعت أو تم تشويهها.. ونتصور أن هذا الفيلم لو كان قد صنعه ناس آخرون غير هؤلاء الذين صنعوه بالفعل كان يمكن أن يكون فيلماً جيداً.. وهذا أخطر ما يتعرض له فيلم فى العالم!

ومن الأشياء الجيدة فى «الباطنية» هو أنه أول فيلم يتعرض لما يحدث فى هذا الصى الذى سمعنا وقرأنا كثيراً إنه مركز المخدرات فى القاهرة ويكر كبار التجار الذين تحولوا إلى وحوش وأساطير غير قابلة للهزيمة رغم حملات البوليس المتوالية.. ومن الأشياء الجيدة أيضاً أنه يتعرض لهذا الموضوع الخصب والهام هذا بجرأة شديدة.. فيقدم كبار التجار «المعلمين» وعلاقات الصراع الوحشى بينهم لتحقيق أكبر ربح ممكن من خلال تسميم أكبر عدد ممكن من الممنين الذين هم الفقراء والبسطاء الذين لا يملكون قوت يومهم.. وقد نجح حسام الدين مصطفى إلى حد كبير فى هذه

الأجزاء بالذات التي قدم فيها قاع الحى وطوابير المدمنين المسحوقين أمام بائع المخدرات الذى ينصب الميزان و«البضاعة» علناً وعلى قارعة الطريق.. والنماذج مختارة بعناية شديدة والصور الاجتماعية والعائلية جيدة حقاً.. وحسام مصطفى فى أحسن حالاته كمخرج فى مشاهد الشارع بالتحديد.

والسيناريو - أياً كان كاتبه - يعرض ببراعة صراع العائلات الكبيرة التى تحتكر تهريب المخدرات وتوزيعها وبقوة خرافية وإجرام يبدو أقوى من الإمساك به... ثم محاولات هذه العائلات لتصفية بعضها تصفية دموية وإلى حد قتل الأطفال بالرشاشات.. وفى الفيلم لقطة قوية جداً وبشديدة الذكاء للشخص المجهول الذى يساوم المعلم الكبير فريد شوقى على رفع «النسبة» مهدداً بمزيد من الصلات ومؤكداً فى نفس الوقت أنه «مجرد واسطة خير».. ثم هناك ملاحظة ذكية جداً لتحول التاجر الثائب إلى تجارة السيارات.. ثم إلى إصرار فريد شوقى على عقد قران ابنه فى نادى الشرطة..

ومن الأشياء الجيدة التى لا يمكن إغفالها مستوى التمثيل عموماً فى حدود الأبوار - أو الأنماط - المرسومة من فريد شوقى إلى محمد المنيرى مروراً بمحمود ياسين الذى يلعب شخصية أخرى مختلفة وينجح يؤكد إتساع مساحة موهبته.. وأحمد زكى الذى يأخذ أول فرصة حقيقية له فى السينما «ويسرق الكاميرا» فى الجزء الذى لعب فيه دور الأبله والذى لا يفسده إلا أن حسام مصطفى تذكر فجأة إنه حسام مصطفى فجعل أحمد زكى يلعب كاراتيه فجأة.. وبالتصوير البطيء أيضاً مثل أفلام هونج كونج!

أما فاروق الفيشاوى فهو يولد فى هذا الفيلم ممثلاً قوياً حقيقياً يملك الوجه المميز والقدرة على التعبير والحضور المؤثر وسط حشد من الكبار.. ولكن ماذا بعد؟

قدم الفيلم تجارة المخدرات وحى الباطنية نفسه كجزيرة معزولة عن كل ما جوله.. لم يحاول تفسير ظاهرة إدمان المخدرات نفسها أو تحليل أسبابها باستثناء أن المدمنين ناس فقراء ينفقون على «الكيف» قوت عيالهم.. فأصبحت الظاهرة الإجرامية - التجار والمدمنون معاً - معلقة فى الفراغ وكأنها تحدث بالصدفة.. والسبب أن السيناريو حصر نفسه فقط فى شخصياته وعرض قصصهم الخاصة ولم يخرج من الحى - أو ديكور الحى - أبداً. ولا أحد يطالب الفيلم بتقديم «بحث

اجتماعى» عن ظاهرة المخدرات وهى من أهم مشاكل مصر.. ولكنى فى نفس الوقت لا أستطيع أن أصفق لعرض الظاهرة بنفس منطق أفلام العصابات.. فلدينا مجموعة من التجار والمهربين نحس أنهم مجرمون بالصدفة وصراعاتهم خاصة جداً تحركها وردة الغازية ومحاولات ثأرها لإبنتها المخطوف.. فالقصة فى النهاية هى أن السيدة وردة ضحك عليها ابن أحد تجار المخدرات، ثم خطف ابنها، فأرادت أن تنتقم.. وليست هذه مشكلة المخدرات فى مصر وليست هذه حتى «الباطنية»..

رغم ما قلناه عن جودة اختيار نماذج ضحايا المخدرات.. فقد قدمهم الفيلم فى نفس إطار الفيلم التجارى الرخيص.. وهو الإطار الغنائى الراقص المرح.. ومن خلال راقصة مغنية تشيرهم باستمرار بملابسها المكشوفة وتؤماتها.. ولكن الكباريه التقليدى تحول هنا إلى غرزة غريبة التكوين.. وأصبح المدمنون المسحوقون ناسا ظرفاء يضحكون باستمرار ويتبادلون النكت ويقضون لحظات «أنس وفرقة» ممتعة بل ومغرية بتقليدها.. وهكذا تحولت مأساة المخدرات فى مصر بمنطق حسام الدين مصطفى إلى مسألة ظريفة جداً ولجسد أن نادية الجندي تريد أن ترقص وتغنى تسخر من الحشاشين الظرفاء وتعظم فى نفس الوقت لتصبح مصلحة اجتماعية.

إذا كانت الأعمال بالنيات.. فإن النية الوحيدة الواضحة هنا هى صنع فيلم تجارى لا يترك شيئاً يمكن أن يعجب الناس إلا ويقدمه لهم وفى وجبة شديدة الدسم لساعتين ونصف ساعة.. ولذلك فهو يأخذ عن «الأب الرومى» خطوطه الرئيسية فى صراع العائلات وأبنائها وفريد شوقي هنا هو مارلون براندو.. ثم هو فيلم هندى يقدم الفناء والرقص والبكاء والإغراء والميلودراما والكوميديا والكارتية وكافة شئ يعجب الناس.

يلعب الحوار دوراً أساسياً فى نجاح الفيلم بالنسبة لنوع المشاهد الذى يمكن أن يقبل على هذا النوع من الأفلام.. فهو حوار ملىء باصطلاحات «المعلمة» وعبارات السوق مثل: «ميت قل وخمسميت ورد عليك.. العملية فى السليم والباقي عند الجهاز.. شد وطلع من مناخيرك.. أحبك واستقبل.. مساء الفتكاتة.. أكبر معلم فى كار الأنفاس.. ماكانش انعذر ولا خرطوه للوز.. مساء الانتيتكة دقي يا مزيكة.. ايه النظام؟.. نظام ألف ألف بعد الشر.. فضلاً عن اصطلاحات «التكريس» و«التخسيس» و«اشكنى» و«احلف لى بالتى» و«سلم لى ع البذنجان» التى أدخلها الفيلم إلى «تراث» السينما المصرية بكل دلالاتها ورموزها الواضحة وبحيث يصبح الفيلم

بداية لمرحلة جديدة يمكن أن نسميها «سينما الباذنجان».. ولا أدري كيف لم تجد الرقابة في هذه الاصطلاحات شيئاً يزعجها..

وفى الفيلم مشهد كامل مليء بالسوقية والقبح والابتذال لا أدري كيف لم يستفنز أحداً.. هو مشهد أغنية نادية الجندي في الغرزة الذي تقول كلماته بالضبط: «غاب القط.. ألعب يا فار.. هات الماشة وهات النار.. انت تدلع واحنا نولع.. دبنا فى حبك ليل ونهار.. خذ نفسك يا بن الناس.. شد الجوزة باخلاص.. نفسك مقطوع والا انت.. ما انتش قد الأنفاس.. يجعلها ليلة مملكة يا جميل.. قسم يا جميل.. جوزة من الهند ومركب عليها غاب.. ومدندشة بالذهب.. ومجمعة الأحباب»، إلى آخر كلمات الغرز و«الدخانيق» السفلية التي حولها الفيلم إلى كلمات علنية بالحركة والصورة والألوان. ومع ذلك لم تزعج أحداً ولم يجد فيها أحد شيئاً أكثر مما تقدمه الأفلام الأخرى.. وتقديرى الشخصى أن هذا المشهد أكثر المشاهد ابتذالاً وقبحاً فى تاريخ السينما المصرية ولم يكن حذفه يؤثر كثيراً أو قليلاً فى دراما الفيلم..

عقدة سعاد حسنى فى «نوروز» لا يمكن أن تفرض علينا نحن المشاهدين الغلبة أن تقرر كل ممثلة أن ترقص وتغنى.. وأن نحتمل نحن.. وندفع الثمن أيضاً من جيوبنا؟

من «ليالى القاهرة السينمائية»: «العرافة»

وسط اهتمام خاص وضجة كبيرة إلى حد ما.. منح فيلم «العرافة» أولوية العرض التجارى كتعويض عن مقاطعته فى الدول العربية التى ترتبت على مقاطعة بطله عمر خورشيد.. ثم اختير كفيلم الافتتاح لـ «ليالى القاهرة السينمائية» التى أقيمت فى الأسبوع الماضى.. والتى عرض خلالها عدد من الأفلام المصرية الجديدة.

ويغض النظر عن الضرورة الخاصة لهذا الفيلم فإن مناقشته على المستوى الفنى تثير عدة تساؤلات هامة: أولها: عن معنى اختيار اسم «العرافة» نفسه عنواناً للفيلم وعن ضرورته.. وثانيها عن حكمة اختيار فترة ما سمي «بمراكز القوى» وغياب القانون لتقديمها مرة أخرى فى السينما..

وثالثها: عن معنى اختيار ضابط بوليس بطلاً ومقاوماً لمراكز القوى.

وعند تلخيص موضوع الفيلم تلخيصاً سريعاً ستوضح بالضرورة أهمية هذه التساؤلات..

إن مجدى الفيومى (عمر خورشيد) يعود إلى قريته فى الفيوم بعد أن تخرج لتوه ملازماً فى البوليس فيفخر به أبوه الفيومى باشا - هكذا يطلق عليه أهل القرية - (محمود المليجى) الذى نفهم أنه كان لواء بالجيش وأحد الذين اشتركوا فى ثورة يوليو.. وبعد اعتزاله الخدمة أصبح عضواً فى مجلس الأمة من الذين يقدمون الاستجابات المزعجة للسلطة - يشير الفيلم بوضوح إلى أنه يقع بعد هزيمة ٦٧- ولكن أحد جوانب شخصية اللواء الفيومى باشا إنه ثرى كبير يملك أرضاً يستأجرها منه الفلاحون كما ورد على لسان بعض شخصيات الفيلم.. وهو من تلك الشخصيات التى تعودت السينما المصرية على أن تقدمها لنموذج «الثرى الشريف» وتكون هذه إشارات هامة فقط لتحديد تكوين بطلنا ضابط البوليس الشاب نفسه.

عند عودة الضابط مجدى إلى القاهرة لاستلام عمله لأول مرة يلتقى فى محطة
القطار بالغامرة التى تصبح بعد ذلك محوراً للفيلم كله.. الطالبة الجامعية الحسنة
سامية أبو السعود (مديحة كامل) مقيدة بالأغلال إلى يد جندى بوليس يرسلها من
بلد إلى بلد للكشف عن سوابقها فى أقسام البوليس فيما شرحت لنا هى بتعبير
«الصينية».. وهى شخصية جريئة متمردة مشاغبة تجذب انتباه الضابط الشاب
فيتعرف عليها ويضمنها عند الجندى ليفك قيدها ويقدم لها الشاى والسجائر
والسندوتشات، كما يصحبها معه إلى الدرجة الأولى بالقطار، حيث تروى له - ولنا -
قصتها من خلال مشاهد (فلاش باك) سريعة نفهم منها أنها طالبة بكلية الطب
تزعمت الطلبة المحتجين على هزيمة ٦٧، والمطالبين بالكشف عن المسؤولين عنها
ومحاكمتهم.. وهو ما عرف «بأحداث الطلبة» التى بدأت عام ٦٨ والسنوات التالية..
وسجنت سامية أبو السعود مثل آلاف غيرها من الطلبة ولكنها كانت الوحيدة التى
أُفرج عنها لأغرب سبب ممكن تصديقه فى مثل تلك الظروف التى نعرفها جميعاً لأنها
جزء من التاريخ الحقيقى بل الواقع القريب جداً بحيث عايشناه كلنا وشاركنا فيه..
وهو أن أمها التى لا تخلو من بقايا حسن قديم ذهبت إلى رجل البوليس المهم جداً
والذى يهيمن على عمليات القمع هذه والذى نفهم بالضرورة أنه وزير الداخلية لا
أقل.. والذى تنطق ملامحه وبالأداء الرائع للممثل الذى لعب الدور وهو جميل راتب
الذى يتفوق كثيراً فى مثل هذه الأنوار حتى يصبح جزءاً منها أو تصبح هى جزءاً
منه.. والذى يوحى حتى اسمه المجرد (الكفراوى) بالقسوة والتحجر والخلو من أى
عاطفة.. ذهبت الأم إلى هذا الوحش الخطير فبكت أمامه تسترحمه أن يعفو عن
ابنتها الطائشة.. فاستجاب الرجل «الإنسان» واستثنىها هى بالذات من الحبس
وأفرج عنها.. ولكى يضىء الفيلم مزيداً من القبح والحقارة لا على تلك الشخصية
وحدها وإنما على كل المرحلة التى يقصدها.. فإنه يجعل الرجل المخيف يساوم الأم
على دفع الثمن فى علاقة ما ينشئها معها.. لا نفهم إذا كانت علاقة كاملة كما يحتتم
المنطق أم علاقة غير محددة مثل كل العلاقات المشابهة فى أفلامنا التى لا تحسم
شيئاً.. فتجعل الضابط الكبير يصطحب الأم معه فى حفلاته وحيث نراه يوصلها
بعربته إلى منزلها بعد إحدى السهرات كائى (جنتلمان) مهذب لا ندرى حجم الثمن
الذى تقاضاه.. وإن كنا نجزم بشرف السيدة ونصدقها وهى تقسم بهذا الشرف
الذى لم تفرط فيه.. ولكى تبقى المسائل رومانسية كالعادة لا نستطيع أن نقطع فيها

بحقارة هذا الرجل أو نبلة وعطفه الفياض.. ويشرف هذه السيدة أو متاجرتها بأى شئ مقابل حرية ابنتها.. ثم يوحشية تلك المرحلة التي يذكرنا الفيلم ببشاعتها أم بإنسانيتها ورفقها وتفهمها لعاطفة الأمومة!

وعندما تكتمل (الفلاشات) التي تحكى فيها الفتاة الطالبة الجامعية قصتها.. تكون الصورة قد اكتملت أمام ضابط البوليس الشاب فى بداية حياته العملية عن نوع المجتمع الذى سيواجهه من موقع السلطة هذه المرة.. ولكى يزرع فيه السيناريو بذور التردد بين واجبه المهنى كأحد رجال هذه السلطة وأيديها الباطشة وبين حسه «الوطنى» والإنسانى كرافض لهذا النوع من القمع وفقدان الحرية فى التعبير.. ولكن عندما تهرب منه الفتاة كما لا بد أن نتوقع يستيقظ فيه ضابط البوليس ويصمم على ضرورة العثور عليها وتسليمها بأى ثمن..

وبعد مغامرة مضحكة يفقد فيها الضابط أى أثر للسجينة الهاربة ثم يعود فى اللقطة التالية مباشرة فيعثر عليها كما يحدث فى حوادث الأبطال أو ألعاب «عسكر وحرامية».. نجدهما معاً بالقرب من كوخ أحد الصيادين فيما يشبه البرارى.. وهنا يفقد سير الأحداث أى منطق درامى أو عقلى.. فأى سجين سياسى لا تتاح له فرصة الهرب ويبددها بهذه البسطة إلا إذا كان طفلاً يلهو..

ومن ناحية أخرى فلو أن السجينة هربت بالفعل لانتهى الفيلم بعد «البكرة» الثانية وحتى بعد أن ضبط الضابط سجينته قرب كوخ الصياد فإن ثعباناً سينمائياً هائلاً يلدغه فى ساقه فتتجدد فرصة الهرب.. ولكن لأن الثعبان سينمائى كما قلنا ويعرف دوره جيداً فى تطوير الأحداث.. فإن لدغته تؤدى إلى أن تتشغل السجينة بإنقاذ الضابط بامتصاص دمه المسموم وعلاج جرحه ثم إيوائه بعد ذلك فى كوخ الصياد ورعايته حتى يشفى.. تمهيداً لقصة الحب التى تصبح محور الفيلم الرئيسى بعد ذلك ويبحث تصبح كل الأحداث السابقة واللاحقة بما فيها من ظلال سياسية هى مجرد خلفية مختلفة هذه المرة ولكن لنفس قصة الحب ومثل كل الأفلام الأخرى.. ويكون الفيلم قد ألح إلي هذا الحب على أى حال من البداية (بالاستطراف) المفاجئ بين الضابط والسجينة الحسناء.. والذى دعمته بلاشك السندوتشات وعلبة السجائر وكوب الشاي!

وتتكرر محاولة الهرب مرة أخرى لتتكرر العودة أيضاً ولأسباب لا نعرفها بالضبط سوى أن الشخصيتين المتناقضتين اللتين تمثلان طرفى المطاردة أو (القط والفار)

وقعا فى الحب وهى فكرة شائعة فى السينما وليست مستبعدة ويمكن أن يستخلص منها الفيلم الجيد دراما جيدة ويحدث الانقلاب فى نوافع شخصية الضابط لتسليم السجينة بحيث يقرر أن يحيمها بنفسه بل وأن يقوم بتهريبها وهو انقلاب قدمه السيناريو بشكل منطقي.. وهو يصعد الأحداث الفرعية بشكل منطقي ومقنع أيضاً.. فوالد الضابط الشاب هو ضابط جيش سابق ممن اشتركوا فى ثورة يوليو على حد ما سمعنا فى إحدى جمل الحوار على لسانه.. وهو الآن عضو مجلس أمة كما قلنا ومن الذين يسببون «إزعاجاً» بمناقشاتهم واستجواباتهم فى المجلس.. وخوفه على مستقبل ابنه يجعله يرضخ لشروط الكفراوى بسحب الاستجواب.. وهذا خط سياسى جيد فى بناء الفيلم.. الذى يركز أيضاً على علاقة الكفراوى بمعاونيه الذين ينفذون أوامره وهم يرتجفون خوفاً منه.. والواقع أن شخصية الكفراوى بكل الجو المحيط بها هى أفضل شخصيات الفيلم رسماً وتوظيفاً وأداءً..

ولكن الفيلم يفرق نفسه بعد ذلك فى علاقة الحب بين الضابط والسجينة الهاربة.. بعد أن يقدم مزيداً من التفاصيل عن عمليات القمع السياسى وكبت حرية التعبير ولكن بشكل عابر لا يحلل الظاهرة ولا المرحلة نفسها وإن كان لا يسقط فى إغراء مهاجمة ما سمي بمراكز القوى وهو ما تشير به موجة من الأفلام التجارية الرخيصة إلى عهد عبد الناصر وتهاجمه هجوماً ضارياً ولا أخلاقياً أحياناً لا يستند حتى إلى الفهم السياسى السليم لتلك المرحلة ولا ينطلق من مبدأ المعارضة الشريفة وإنما من مبدأ «المعارضة من أجل البيع» ونقد كل ما هو ماض فقط لجرد إنه أصبح ماضياً ولا يخشى منه..

الفيلم فى الواقع لا يسقط فى هذه الموجة التى انتشرت فى كثير من الأفلام السطحية الرخيصة والمناققة.. بل أن أفضل ما فيه إنه يثير ويوعى لا يمكن تجاهله قضية الحرية مطلقة ومجردة.. وحق الناس فى التعبير وفى المعارضة دون أن تقمعهم السلطة.. بل أن السلطة هنا كما يرمز لها ويلخصها الكفراوى هى نظام وليست فرداً مرتبطاً بمرحلة أو بعهد خاص.. وهذا ما يشير إليه الفيلم بوضوح بحيث تصبح علاقاته الفردية جزءاً من إطار عام.. أو واقعاً تحت ضغوط هذا الإطار العام.. وهذا أفضل ما فى الفيلم فى الواقع وما تقتضى الموضوعية الإشادة به.. وإن كان هذا لا يعفيه من مناقشة الصياغة الدرامية على المستوى الفنى البحت.

فليس منطقياً مثلاً أن تحدث كل محاولات الهروب أو التهريب التى رأيناها فى

الفيلم بهذه السهولة المضحكة والتي كانت قمتمتها تهريب الضابط للسجينة المريضة من المستشفى إذا كان النظام صارماً ومتيقظاً بالشكل الذى قدمه به الفيلم نفسه.. وليس منطقياً أن يقدم ضابط شرطة على المغامرة بوظيفته ومستقبله كله بهذه الثقة والجرأة المتسرعة لمجرد أنه وقع فى حب سجينة سياسية واقتنع بكلامها.

والتحولات الهامة فى حياة الإنسان العادى - فضلاً عن ضابط بوليس - لا تحدث بهذه السرعة.. وإنما نتيجة تراكمات وصراعات عميقة متأنية أشد تعقيداً..

ويقودنا هذا إلى سؤال هام: لماذا ضابط بوليس بالذات؟.. صحيح أن ضابط البوليس الشاب هو مجرد شاب حديث التخرج ولم يتم تلويثه بعد.. بمعنى أنه لا يكون مستبعداً أن تكون له اهتماماته الوطنية والسياسية البيئة مثل من هم فى نفس سنه مثلاً من طلبة أو خريجي الجامعة الذين كانوا قاعدة الهبات السياسية الغاضبة فى مصر بعد هزيمة ٦٧.. وهناك ضباط بوليس شرفاء بالتأكيد كانت لهم مواقفهم الراضية لما كان يحدث ولاستخدامهم أنوات قمع ضد أشياء هم أنفسهم مقتنعون بها.. ولكن فى فيلم سينمائى يتم صياغته طبق تخطيط واختيار حر - أو مفروض أنه حر - يصبح اختيار ضابط بوليس لإضفاء هذه الهالات البطولية عليه مثيراً للتساؤل. صحيح أن هذا الاختيار بالذات يمنح كاتب السيناريو فرصة جيدة لاستخدام الصراع بين الواجب والعاطفة عند ضابط البوليس استخداماً درامياً جيداً.. بل يصبح هذا الصراع نفسه محوراً أساسياً للفيلم.. ولكن يظل التساؤل قائماً: لماذا من بين كل شرائح الشباب المنخرطين فى الحركة السياسية الصاخبة بعد الهزيمة نختار ضابط بوليس بالذات وليس طبيباً أو محامياً أو حتى طالباً عادياً.. لا سيما إذا كان هذا الضابط قد «تورط» فى السياسة ولم «ينخرط» فيها بالضبط وبناء على دافع شخصى عاطفى مجرد وليس بناء على اقتناع بأى قضية؟

ثم أليس القول بأن ضابط بوليس كان واجبه القبض على سجينة سياسية هاربة ولكنه بدلاً من ذلك هربها وتزوجها ووقف فى وجه السلطة التى يمثلها من أجلها.. أليس فيه كشفاً عن الجوانب الإنسانية «الظرفية» فى هذه السلطة وإشارة إلى أن بعض أفرادها يمكن أن يحبوا ويفهموا ويتعاطفوا رغم الموقع الذى وضعتهم فيه وظروفهم ضد أى حب أو فهم أو تعاطف؟

نحن لسنا ضد صنع فيلم عن ضابط بوليس شهيم ونبل.. فهذا واقع من السخف إنكاره.. بل إنه على العكس يعطى مادة درامية رائعة.. ولكن المسألة هى مسألة

اختيار فى الأساس.. وفهم سياسى أولاً لوظيفة الفيلم وتوقيتته.. أى أنها مسألة أولويات..

ولكن ما لابد من رفضه هو النهاية البوليسية الهزيلة وغير المنطقية.. حين يختبئ الضابط والسجينة التي تزوجها فى قصر فخم المفروض أنه فى منطقة مهجورة على شاطئ بعيد.. ولكن منطق الفيلم المصرى التقليدى يصر على أن يجعله نفس القصر التقليدى فى كل الأفلام ورغم عدم مناسبة ظروف البطلين لهذه القخامة.. وبدون أن يفسر لنا الفيلم الحلول المادية التي توصلنا إليها بعد إفلاسهما.. ولكى تكون النهاية الفاجعة بعد ذلك غير منطقية ولا ضرورية.. فالبوليس يحاصر المكان بعشرات الجنود المدججين بالسلاح وكأنها حملة روميل لغزو الصحراء.. ثم طلاقات الرصاص الهزيلة جداً والتي تقتل كل الناس ما عدا البطل - ربما لأنه رجل بوليس - ولكى تموت مديحة كامل ويونس شلبى بلا أى مبرر.. ثم لكى يحمل عمر خورشيد حبيبته الميتة وسط حلقة مضحكة من الجنود لكى يشتمهم..!

ويثور تساؤل أساسى آخر لا يمكن نسيانه: لماذا «العراقة»؟.. إن العراقة هى سيدة عجوز قرأت «البحث» للضابط الشاب فى بداية الفيلم وتنبأت له بأن أمامه بحرًا من الدم.. ثم تحقق كل هذا بالفعل.. فهل يريد الفيلم أن يهاجم الظلم والقمع السياسى ويدافع عن حق الناس فى التعبير عن آرائهم دون أن يبطش بهم.. هل يريد أن يدافع أيضاً عن العرافات وأن ينصحنا بسماع كلامهن؟.. وماذا لو سارت أحداث الفيلم بدون مسألة العراقة هذه نهائياً وبدون هذا العنوان؟

أما عن المستوى الفنى للفيلم فهو نفس المستوى التقليدى الذى لم يعد يوحى بالجديد للحديث عنه.. وعاطف سالم هنا ليس فى أحسن حالاته كمخرج إلا من حيث اختيار موضوع جيد.. ولكن أضعف مناطق الفيلم تنفيذاً هى النهاية بلاشك.. وإذا كنا قد تحدثنا بما يكفى عن السيناريو فنحن نشهد لعبد الحى أديب ببداية اهتمامه باختيار موضوعات جادة جديدة فى مجموعة أفلامه الأخيرة..

وإن كنا نعيب عليه فى بعض هذه الأفلام ميله إلى النهاية الفاجعة ولو بلا ضرورة.. فهى نهايات أقرب إلى المذابيح.. وهو مسئول عن المونتاج فى هذا الفيلم بالتحديد عن مناطق «الهبوط» فى الإيقاع فى بعض الأحيان.. ولكن ما لابد من الإشارة به فى هذا الفيلم هو التمثيل.. فعاطف سالم من أكثر مخرجينا مقدرة على إدارة الممثل.. وهو هنا يجعل حتى من عمر خورشيد ممثلاً مقبولاً جداً فى حدود

دوره... ولاشك أنه حقق تقدماً كبيراً في قدرته على الأداء.. كما كانت مديحة كامل في أحسن حالاتها في دور مليء بالتحولات والتعبيرات ولكنها كانت أكثر إقناعاً في النصف الأول من دورها كطالبة مطاردة سياسياً.. ويكشف يونس شلبي عن مفاجأة وهو يتحول من قدرته الفذة على الإضحاك من لا شيء إلى تعبيره الجيد تماماً عن الطالب الجبان ولكن الراغب في المشاركة إلى حد دفع الثمن الفادح وهو حياته نفسها.. وتتفوق مديحة يسرى إلى أقصى حد مطلوب منها في التعبير عن دور الأم بحيث تعكس خبرة طويلة طبيعة لم تذهب عبثاً..

أما جميل راتب فقد كان ممتازاً بحيث لم أصبر حتى يحين الحديث عن التمثيل.. وهو في كل دور جديد يكشف عن ممثل حقاً وراسخ نحس دائماً أنه لم يعط بعد كل ما يملك!

أفلام ١٩٨١

«الشريدة» .. مشكلة الجهل عندما يملك النقود !

بعد «فتوات بولاق» نعود مرة أخرى إلى مشكلة نجيب محفوظ فى السينما.. أو علاقة نجيب محفوظ بالأفلام التى تؤخذ من قصصه وتحمل اسمه من باب ضمان الزواج الجماهيرى - وهى ظاهرة جيدة جدا على أى حال.. أن يصبح اسم أديب كبير فى حجم نجيب محفوظ وقيمتة اسما فى الشباب - ولكن لأعترف هذه المرة بأننى لم أقرأ قصة «الشريدة» التى اخذ منها هذا الفيلم ولا أدرى أين تقع فى ابد نجيب محفوظ.. ولكننى وجدت نفسى أمام فيلم آخر جيد لأشرف فهمى..

واحيانا يصبح من الأفضل أن تنسى الأصل الأدبى للفيلم.. للتعامل معه كفيلم سينمائى مستقل أيا كان مصدره ولتناقش نفسك: هل اقنعك أم لم يقنعك.. وهذه حالة فيلم «الشريدة» الذى كان تناوله لمشكلته كافيا فى ذاته لكى يشدك إلى شىء جديد لتابعته.. ويحى لا يصبح مهما مدى قربه أو بعده من نجيب محفوظ.. فالقصة ليست فى كل الحالات من الأشياء التى ينزعج الانسان عن مدى فهمها لأديب كبير وقربها أو بعدها عنه.. وهى ليست من أعماله الكبيرة أو الهامة كما هو واضح ..

ولكن أحيانا أخرى يصبح واجبا أن نرجع إلى الأصل لنرى كيف تم تناوله.. حين تكون رؤية الكاتب وتناوله للعالم هى محور العمل كله... وبحيث تصبح عملية تجريدته من محتواه الحقيقى وتحويله إلى مجموعة «خناقات» غلطة لا داعى لذكر اسم الرجل أثناء ارتكابها.. كما هو الحال فى فيلم «الفتوات» ..

و «الشريدة» هو الفيلم الثالث بعد «مع سبق الإصرار» و «ولا يزال التحليق مستمر» الذى يؤكد الخط البيانى الصاعد للمخرج أشرف فهمى.. وأن لم يكن فى نفس قوتيهما.. وقد يبدو هذا متناقضا.. اذ كيف يكون الخط البيانى لأى مخرج صاعدا اذا كان فيلمه الأخير أقل قوة من فيلمية السابقين!.. ولكن تقديري

الشخصي أن «الشريدة» يؤكد هو الآخر من حيث جدية تناوله أن أشرف فهمى دخل مرحلة جديدة فعلا ومختلفة عن مرحلة «شوق» و «بص شوق سكر بتعمل ايه» وأشياء أخرى نسيتهما قطعاً لفرط سخافتها.. بينما ينقذ هذا المخرج الشاب نفسه ويصحو فجأة ليتأمل أعماله وينقدها قبل أن ينقدها له أحد ليقرب أن يغير المسار وأن يبحث عن أشياء جادة.. وفي هذا المجال لا يختلف «الشريدة» عن الفيلمين السابقين ولا يعتبر تراجعاً عنهما وإنما خطوة إلى الأمام أيضاً.. من حيث علاقة الموضوع بحياتنا الحقيقية من ناحية.. ثم من حيث تقدم مستوى أشرف فهمى التكنيكي وجديته من ناحية أخرى.. ول يؤكد مرة أخرى صحة الافتراض الذى ذكرناه أكثر من مرة.. وهو أن مشكلة السينما المصرية الأساسية هى الموضوعات التى لها علاقة بحياتنا.. وبالتالي فهى مشكلة سيناريو.. فلو وجد السيناريو الجيد.. فلدينا أكثر من مخرج جيد فى انتظاره ..

ومشكلة «الشريدة» فقط هى أنه يبدو وكأننا يتناول قصة فردية.. وأن تعميق هذه القصة وربطها بالظروف العامة.. لا يجعل أحداثها - فى الظاهر - تتجاوز أبطالها.. ولكن من الظلم أن نقول هذا ونمشى.. فظاهرة الرجل الغنى الذى تزوج فتاة جميلة بفلوسه أصبحت ظاهرة عامة أيضاً فى السنوات الأخيرة كما فى السنوات السابقة.. وتكتسب قصة هذا الفيلم - ايا كانت علاقتها بقصة نجيب محفوظ - أهميتها من أنها تجعل هذا الرجل الغنى جاهلاً أيضاً.. ثم تضعه فى مواجهة زوجة متعلمة اشتراها بفلوسه.. ومن هنا تنبع الدراما.. ولكنها لا تظل دراما سينمائية بالمعنى الذى يكفى لجذب الجمهور واسالة دموعه اذا لزم الامر.. ولكنها دراما يمكن أن نصدق أنها تحدث الآن وفى حياتنا ونتيجة لظروف اجتماعية واقتصادية حقيقية.. إن المقاول الثرى الجاهل محمود ياسين يتعرف بالفتاة الجميلة الفقيرة نجلاء فتحى فى ظروف ما.. وصحيح أنه رجل جلف فظ سوقى يفهم العالم من خلال كمية النقود التى يستطيع أن يشتري بها الزوجة الجميلة بنفس البساطة التى يشتري بها الحديد المسلح.. ولكن هذا الجاهل وهذه الفظاظة لا يمثلان أية مشكلة لدى أهل العروس الحسنة الذين يجدون فى هذا الزوج القادر فرصة حياتهم الوحيدة للخروج إلى السطح وليأخذوا فرصتهم الأولى والأخيرة فى حياة حقيقية ..

ولا يهم بعد ذلك مشاعر العروس الحسنة نفسها.. ولا مدى حبها أو كراهيتها لهذا الرجل الذى اشتراها.. ولا حجم السعادة أو الشقاء الذى يمكن أن تستمتع به..

فالأبنة هنا هي مجرد سلعة مثل قنطار اسمنتت.. والتاجر الثرى هو الوحيد القادر على الشراء.. ثم هو المهرب الوحيد إلى حياة أفضل.. فما هي المشكلة ؟
ولأن في حياتنا الحالية عمارات كثيرة ضخمة تطلع كل يوم رغم أزمة الإسكان.. فلا بد أن هناك مقاولين كثيرين يملكون الملايين ولا يهم بعد ذلك كيف ولا من أين.. وكما حدث فى الفيلم الهام جدا «انتبهوا ايها السادة» فان ولاء الفلوس يكتسح كل الحواجز والقيم ويشترى كل شىء وتنهار فى مواجهته أى مقاومة.. وإذا كان محمود ياسين نفسه فى «انتبهوا» قد واجه مقاومة ضارية من أستاذ الجامعة حسين فهمى وانتصر عليه.. فما بالك إذا لم تواجهه فى «الشريدة» أى مقاومة ؟
ومن هنا علاقة «الشريدة» بما يحدث يوميا وفى الواقع وبما لا يستطيع أحد أن يجادل حوله.. ولكن ما أضافه «الشريدة» وتركيز خاص هو أن هذا الما قول الجاهل هو الذى أرسل عروسه الحسنة إلى الجامعة لتتلم وتصبح محامية مشهورة وناجحة.. ويبدأ الصراع بين الشخصيتين من هذه النقطة.. العلم فى مواجهة الجهل.. وما يسمى «تحضرا» فى مواجهة الغلظة والجلافة وهنا يوقعنا الفيلم فى الحيرة ..

فنحن نقتنع جدا - ولكن مؤقتا - بقضية الزوجة المتعلمة وهى تحتل تصرفات الزوج اللفظة وشديدة السوقية.. إلى حد أن نتعاطف معها وهى تجهض نفسها رغبة فى التخلص من طفل يوثق علاقتها أكثر بهذا الزوج.. فعلاقة كهذه محكومة بعدم التكافؤ العقلى أو الثقافى محكومة فى نفس الوقت بالفشل والتوقف.. ولا داعى لطفل يطيل من عمر علاقة مجهضة من الأصل ..

ولكننا سرعان ما نغير رأينا ونتعاطف مع الزوج الجاهل شيئا فشيئا.. ومع اكتشافنا المستمر لجوهره الطيب.. فهو أنسان صادق جدا مع نفسه أولا وتلقائى ويتصرف ببساطة وحسب تكوينه الاخلاقى والثقافى الفطرى.. ويكفى أنه لم يدع شيئا ولم يخدع أحدا.. ثم أننا نعرف أنه ولى نعمة هذه السيدة.. وهو الذى مكنتها بفلوسه من أكمال تعليمها حتى أصبحت محامية ناجحة.. فلماذا بررت لنفسها أن تستفيد من امكانياته حتى تصعد ولكى تكتشف بعد ذلك أنها تزوجت جلفا؟ ثم نحن نقتنع تماما مع الزوج بحجم الجريمة التى ارتكبتها باجهاض نفسها فحرمت هذا الرجل الطيب من حقه فى أن يكون أباً.. وقتلت - على حد تعبيره هو البسيط - طفلا لا نذب له فى كون أبيه جلفا.. بل أن القضية الأخطر التى ينبج الفيلم فى

أقناعنا بها.. هي ما ذنب هذا «الجلف» نفسه اذا كان قد صنع ثروته في ظروف عامة تسمح بصنع الثروة لأمثاله وينفس هذا الأسلوب دون أن تكثر كثيرا بنوع الشهادة التي يحملها.. اذا كان يحمل أى شهادة اصلا؟.. ليست هذه هي القيمة الوحيدة السائدة ؟

ولأننا نقتنع طول الوقت بأنه كان هناك طرف مخلص وصديق في حبه وإلى حد الضياع والبكاء فهو الزوج الجاهل وليست الزوجة المتعلمة المرعية.. فنحن نتعاطف مع هذا الزوج حتى وهو يقدم - في قمة أحساسه بالمهانة - على هذا السلوك الجريء «البلدى» حين يحضر لها غانية في عقر دارها ليضربها بها.. بل أننا نتعاطف حتى مع هذه الغانية حين يشرح لنا الفيلم مشهداً بعد الآخر ظروف تحولها إلى هذا النوع من الحياة ما دامت لم تجد وسيلة للبقاء على السطح هي الأخرى غير هذه.. ولأن السيناريو رسم شخصية الغانية باجادة وإقناع كافيين ولم يجعلها مجرد الغانية التي تظهر في الأفلام لمجرد مقتضيات الشباك .

ونحن نكتشف من خلال هذا الفيلم الجيد أشياء كثيرة.. أننا نفقد سعادتنا عندما نقبل أن يشترينا أحداً.. وليس من حقنا بعد ذلك أن نشكو.. أن من انفق على تعليمي هو بالقطع أفضل مني ومن شهادتي ومن نجاحي وليس من حقي أن اعايره بشيء.. أن الحب ليس في البيوت المغلقة على زواج رسمي لأنه أعمق وأثمن من ذلك بكثير.. أن الغانية توجد دائما لأن هناك زواجا تعسا وزوجة لم تحاول بما يكفي أن تحتفظ به في البيت.. أن الغانية ليست مجرد سيدة مستهترّة وإنما هي وظيفة اجتماعية تتجسّد أحيانا في علاج مشاكل وعيوب العلاقات الصحيحة.. إن الحب والفهم والحنان هي مسائل نسبية تكون صحيحة في مكانها الصحيح وليس مكانها الرسمي.. وفي مشهد ذكي جدا وبلغ الدلالة يتوجه الطبيب إلى نبيلة عبيد ليخبرها عن خطورة حال الزوج المريض محمود ياسين.. فتشير له إلى نجلاء فتحي قائلة: الدام.. فالزوجة الحقيقية هي من يموت الزوج على فراشها ..

ولكن مشكلة الفيلم بهذا الشكل هي أنه تعاطف نهائياً وبشكل مطلق مع الجهل ضد العلم.. وجعل المقاول الجاهل اللفظ ملاكاً في مواجهة محامية قاسية وشريرة أو عديمة الفهم على الأقل.. وكأن الجهل هو سر مزايا الزوج.. والعلم هو سبب كل شرور الزوجة..

ولا أدري كيف طرح الفيلم قضية بهذه المقارنة الخاطئة من الألف إلى الياء..

والتي يمكن أن تؤدي - لدى الجمهور العادي على الأقل - إلى مفاهيم خطيرة
تقتنعهم بالا يعلموا بناتهم حتى لا يصبحن قاسيات ومتكبرات مثل نجلاء فتحي في
الفيلم.. وأن يقتنعوا بأولادهم بالا يذهبوا إلى الجامعة ما دام ممكناً أن يصبحوا
«مليونيرات بطرايش» مثل محمود ياسين ..

ولا يمكن أن يكون نجيب محفوظ وأحمد صالح وأشرف فهمي قد قصصوا هذا
المعنى.. ولكن هذه هي القيمة التي تصل إلى الناس من فيلمهم.. ولا أدري خطأ من
هذا.. وتكون الكارثة مضاعفة إذا لم يكون خطأ.. ويكون هذا المعنى المقصود
والمتعتمد من هذا الفيلم !.

ان «العلم» الجاهل الذي هو الضحية الوحيدة في الفيلم الذي يشير بوضوح إلى
أن المجرم الحقيقي والوحيد أيضاً هو التعليم.. فكلنا نخرج بانطباع أنه لو لم يكن
نييلا وشهما وخيرا بحيث ينفق على تعليمها حتى تصبح محامية ناجحة لما أحست
بالاحتقار الشديد الذي يتحول في بعض الأحيان إلى الجريمة الكاملة.. وبدلاً من أن
يطرح الفيلم قضيتي على أساس المواجهة بين أسلوبين في السلوك: سلوك الزوجة
المتحضرة وهو السلوك الوحيد الواجب أياً كان أصلها الاجتماعي.. وسلوك الزوج
اللطيف الذي يبصق فلوله في وجوه الجميع كما يبصق «قشور اللب» والذي يسكر
طول الوقت.. فانه يضعنا في مقارنة خاطئة بين الجهل والعلم حاسماً القضية تماماً
لصواب الجهل وضد العلم وكأنه السبب الوحيد في كل هذه الشرور.. وبدلاً من دفعنا
إلى الاشتمزاز من سلوك الزوج يفرينا بالاعجاب به والاشفاق عليه.. خاصة عندما
يجعله - بلا أي ضرورة درامية - مريضاً بالكلية ويموت أمام أعيننا في مشهد فاجع
وبعيداً عن بيته.. وبعد أن أدركت زوجته المجرمة طول الوقت قيمته بل وتفجر حبها له
فجأة كالينبوع بلا أي مناسبة أو نقطة تحول منطقية.. ولجردان هناك قصة موازية
لزوجة أخرى انتشلها زوجها هي وعائلتها من فقرها وعلمها أيضاً فكان جزاؤه أن
قتلته عندما ضبطها مع عشيقها.. وهذه الزوجة القاتلة هي محامية أيضاً تعمل في
مكتب الزوجة التي قتلت زوجها ولكن بلا مسدسات.. وهي صدقة غريبة بلا شك أن
تحدث قصتان متطابقتان تماماً في مكتب محامية واحدة.. ولكن هل هي صدقة
أيضاً أن يكون كل المتعلمين في هذا الفيلم أشراراً وقتلة إلى هذا الحد ..!

ولكن رغم هذه الثغرات فإن السيناريو جيد الحبكة والتسلسل إلى حد كبير.. وهو
أفضل ما كتبه أحمد صالح حتى الآن.. والحوار سلس ولاذع ومطابق للشخصيات

ويلعب دوراً كبيراً فى التشويق.. خاصة فى المشاهد التى تجمع بين محمود ياسين ونبيلة عبيد وهى «أظرف» المشاهد وأكثرها تقبلاً من الجمهور.. وأشرف فهمى يواصل نضجه التكنيكي حينما يستخدم الأسلوب المناسب للموضوع المناسب ويتأكد أسلوبه رسوخاً وعقلاً.. وأن كان ليس ضرورياً ولا مقدسات على الإطلاق أن يقدم فى كل فيلم هذا المشهد الازلى للحفلة الماجنة فى بيت ماجن وحيث مجموعة من «البهوات» والسيدات يعتقدون صفقات مشروعة.. فلقد أصبح هذا المشهد مستهلكاً وممجوجاً فى كل الأفلام التى تريد أن تنتقد ما يحدث فى هذه الشرائح من المجتمع.. وحتى لو كان الهدف هو إتاحة الفرصة لرقصة هنا أو هناك.. ويجب أن يطمئن أشرف فهمى إلى أن موضوعاته أصبحت «أنضج» من ذلك.. وأنه لم يعد يصح التنازل عن شيء من أجل «شباك» وهمى !.

المصور عصام فريد والمونتير عبد العزيز فخرى يتقدمان كثيراً أيضاً فى أفلام أشرف فهمى.. وإن كان الايقاع يهبط قليلاً فى منتصف الفيلم حيث تتجمد الأحداث وتتحول إلى ما يشبه الاذاعة.. وهى مسئولية يشترك فيها السيناريو والإخراج بالطبع.. وكنت أحب أن أقول شيئاً طيباً عن موسيقى جمال سلامة الذى أؤمن بأنه مؤلف موسيقى موهبته أكبر مما يستهلكها فى أفلامه الكثيرة وإلى حد التكرار ..

أما الشيء الطيب الذى لا بد أن يقال فهو عن التمثيل.. وحيث يبدو محمود ياسين فى قمة تمكنه من ادواته فى التعبير وفى شخصية مختلفة تماماً يقدم فيها وجهاً جديداً حقاً بملابسه وتسريحة شعره وادائه للحوار وتعبيراته السوقية... مما يؤكد أن هذا الممثل لم يصل عبثاً.. وأنه أصبح ممتلكاً تماماً لأسرار حرفة التمثيل يتقلب بها من دور إلى دور بعيداً عن النمط الواحد وبشكل يدعو إلى التقدير حقاً.. وعلى نفس المستوى تقف نبيلة عبيد التى تصبح فى أحسن حالاتها مع أشرف فهمى بالذات.. وبعد دورها الجيد فى «ولا يزال التحقيق مستمراً» لا تتراجع بل تتقدم خطوة أكثر.. وربما لم تكن طبيعة الشخصية التى لعبتها نجلاء فتحي فى صالحها.. ليس لأنها شخصية مكروهة.. وإنما لأنها بالغت أحياناً فى جمودها حتى أحسنا أنها فى غير مكانها !

الرحمة يا ناس!... فالسينما حظوظ.. حقاً

لا أعتقد أن كثيرين «أخذوا بالهم» من هذا الفيلم أو أحسوا به سوى جمهور دور العرض الشعبية الذين يذهبون إلى كل الأفلام من باب الصدفة أو الفرجة على أى صور متحركة ملونة وحواديت ظريفة.. فالفيلم يعرض فى الواقع عرضاً «سرياً» بسبب فقر الإنتاج المدقع فيما يبدو الذى لم يسمح بأية ضجة دعائية.. ثم هو من ناحية أخرى فيلم لا يلفت النظر من الأصل.. فليس به اسم رنان واحد وإنما على العكس.. قد تدعوك بعض الأسماء على «الأفيش» إلى التردد كثيراً قبل الدخول وتفضل أن تشتترى بثمن التذكرة كيلو موز!

وأعترف بأننى ذهبت إلى هذا الفيلم وأنا متحفز ضده مقدماً.. هذا شئ سئ جداً بالطبع وضد الأمانة النقدية.. فليس مفروضاً أن تدخل أى فيلم بحكم مسبق أى كانت انطباعاتك القديمة عن صانعيه.. ولكننا بشر على أى حال.. ولا يمكن أن نظل نلدغ من نفس الجحر مئات المرات بون أن نخرج من ههنا ونأخذ مواقف جاهزة ضد هذا أو ذاك.. والمهم ألا ينعكس الرأى المسبق على العمل الفنى نفسه.. بمعنى أن نعطيه حقه فى التقييم الموضوعى فاذا وجدناه جيداً أو لا بأس به وجدنا الشجاعة لنقول ذلك.

وهذا بالضبط هو ما حدث مع فيلم «الرحمة يا ناس».. فقد دخلت فى ساعة عصرية تعيسة وبحكم أداء الواجب المهنى فقط وأنا أتشعب وأقاوم النوم والعن الساعة التى عملت فيها ناقداً سينمائياً بدلاً من «أسطى ميكانيكى شكمانات» محترم أكسب مرتب الشهر فى يوم واحد وبون أن اضطر لمشاهدة فيلم عربى الا فى فسحة يوم الاحد مع «الجماعة» ومن باب المزاج فقط !.

وكانت هناك أشياء مستفزة فى هذا الفيلم من البداية.. أولاً طاقم ممثليه الذين كانوا واضحاً أن ظروف الإنتاج الفقير جمعتهم من الشرق والغرب من باب التوفير.. وثانياً اسم مخرجه كمال صلاح الدين الذى كانت له بعض محاولات سابقة فى التمثيل تحول بعدها إلى الاخراج لسبب مجهول - الواقع أن افلامه القليلة التى اخرجها «قيدت ضد مجهول»- ثم غاب عن التمثيل والخراج معا ليعود ويفاجئنا بهذا الفيلم مخرجاً فقط لحسن الحظ ..

ولكن ما كان مثيراً للاستفزاز أكثر من أى شىء آخر هو عنوان الفيلم نفسه «الرحمة يا ناس».. فقد كان يوحى أولاً بجرعة ميلودراما وكوارث هائلة.. ثم كان استمراراً ثانياً لموضة هذه العناوين المبتذلة التى يهبط فيها المنتجون إلى أسوأ مستويات استدراج مشاعر الجمهور وابتزاز دموعهم وأحزانهم وحيث تتحول السينما إلى نوع من «الشحاتة» الرخيصة نتذكر فيها هؤلاء الجالسين على باب السيدة مادين ايديهم للناس فى مذلة.. فأحياناً يصبح عنوان الفيلم «رحمتك يارب» وأحياناً «حكمتك يارب» وأحياناً «يارب توبة»... ولن نندهش أبداً عندما نسمع فى المستقبل القريب عن فيلم «عشاننا عليك يارب» وفيلم «ربنا يهدك» أو فيلم «الهى وأنت جاهى تنطس فى نظرك ياللى فى بالى».. ولا بأس أبداً بفيلم آخر يصبح اسمه : «كنست عليك تراب السيدة!» .

وإذا كانت عناوين الأفلام هى فى ذاتها مظهر من مظاهر أزمة السينما المصرية فى السنوات الأخيرة ودليلاً آخر على أسوأ ما وصل إليه المنتجون تملقاً لمشاعر المتفرجين البسطاء من أجل استدراجهم إلى دور العرض للبكاء على أنفسهم وعلى فلوسهم.. فأتنى أحتذر على أى حال من اقتباس أى عنوان من هذه العناوين التى «ابتكرتها» الآن وسأطالب بحقوقى كاملاً من الايرادات !.

والذهل انك فى فيلم يحمل عنواناً مثل «الرحمة يا ناس».. لا تجد أى علاقة للفيلم بهذا العنوان.. وإنما هى مجرد محاولة ساذجة لاستدراج نوعية معينة من الجمهور.. ولأن المخرج أو المنتج - وكلاهما واحد فى هذا الفيلم فيما اعتقد - لا يثق بقدرة فيلمه على جذب الناس بموضوعه أو بمستواه الفنى فيمنحهم أيضاً الوعد بأنهم سيقضون وقتاً طيباً فى «مقابر الغفير» !.

ولكن المذهل أكثر أن الفيلم ليس سيناً على الإطلاق وبالقدر الذي اعترف بثنائي كنت اخشاه.. بل أنه على العكس فيلم لا بأس به أبداً.. وهذه مفاجأة بالمعنى الكامل.. أولاً لأن اسماء صانعيه كما قلت لم تكن توحى بذلك.. وثانياً لأنه - فى تقديرى الشخصى على الأقل - افضل من افلام كثيرة تعرض ربما حوله وفى نفس الوقت ولكن وسط ضجة دعائية تجعلها أكبر من حجمها..

وهنا تثار مشكلة غريبة جداً من مشاكل أو الغاى السينما المصرية.. وهى مشكلة الأسماء البراقة.. فهل لو كان هذا الفيلم يحمل اسم مخرج آخر غير كمال صلاح الدين الذى لا يثق به الكثيرون كمخرج.. هل كان يلقى اهتماماً أكثر!.. اعتقد ذلك.. فكثيرون من جمهور الفيلم المصرى العادى وغير العادى لن يذهبوا أصلاً لمشاهدة فيلم يحمل عنوان «الرحمة يا ناس» ويحمل اسم كمال صلاح الدين مخرجاً.. وقد يذكرنا هذا بأن كثيرين ممن يصنعون أفلاماً سيئة.. يجنون على «سمعتهم وعلى سمعة افلامهم».. بحيث لا يصدقهم أحد حتى لو صنعوا فيلماً جيداً أو لا بأس به !
أن مشكلة أخرى من مشاكل هذا الفيلم - فضلاً عن اسمه وأسم مخرجه وأسماء ممثليه - هى اسم كاتبة أيضاً سيد موسى.. وهو كاتب سيناريو جيد وجاد فى مجال التليفزيون... ولكنه فى مجال السينما ليس معروفاً بما يكفى.. لأنه كتب فيلمين أو ثلاثة لم تلق أى حظ من النجاح.. ومع ذلك فإن سيد موسى هو الوحيد الذى انقذ «الرحمة يا ناس» فيما اتصور.. وإذا كنت لا اعتقد انه صاحب هذا العنوان الغريب للفيلم.. فهو بالتأكيد صاحب الموضوع الجيد الذى يناقشه الفيلم.. وهو موضوع مصرى تماماً ولا يستطيع أحد أن يقول أنه ليس نابعاً من حياتنا الحقيقية وأنه يمكن أن يحدث لنا كل يوم.. ورغم أن الفكرة قد تبدو بسيطة وربما مكررة فقد استطاع بحبكة السيناريو والحوار أن يشدنا إلى متابعتها من أول لحظة وحتى النهاية..

نحن فى البداية أمام أربعة أصدقاء شبان يتخرجون فى كلية التجارة ويبدأون حياتهم العملية ملئين بالأحلام وأوهام المستقبل.. سهير رمزى تحب مصطفى فهمى وهما شبه مخطوبين.. ومنى جبر تحب سيف الدين وهما مخطوبان بالفعل.. والأربعة من عائلات فقيرة جداً تنتزع حياتها بالعافية ويوما بعد يوم وفى ظروف صادقة تماماً ربما باستثناء الشقق الواسعة جداً التى يسكنها الجميع.. وهى شقق حقيقية لأن منتج الفيلم لم يكن يملك أجر ليكور واحد..

وبينما تتزوج منى جبر من سيف الدين بالفعل ويبدأ مواجهة مشكلة الشقة والأثاث وما إلى ذلك.. سبقه مصطفى فهمى للسفر إلى بعثة فى باريس للحصول على الدكتوراة ويرفض الارتباط بسهير رمزى بأى أشكال الارتباط قبل أن يعود من البعثة.. ورغم الحاح الفتاة وأمها شديدة الشراسة نعيمة الصغير يرفض الشاب «ربط الكلام» ولو بمجرد دبلّة ويسافر بالفعل وقد قطع علاقته تقريباً بالفتاة التى أصبحت فى حل من ارتباطها به ..

وهنا يمكن أن نقول أن السيناريو لم يوضح هذه النقطة جيداً.. رغم أن كل الأحداث الأخرى تنطلق منها .. فموقف مصطفى فهمى غير منطقي وغير مفهوم.. فإذا كان يحب سهير رمزى فعلاً وراغياً فى الاحتفاظ بها ليتزوجها بعد العودة.. فقد كان لابد أن يرتبط بها أى ارتباط وأياً كانت ظروفه المادية وبمجرد «قراءة الفاتحة» وشراء دبلتين.. لا سيما وقد سمعنا أن أمه غنية.. وهو تقليد مصرى معروف وتلجأ إليه معظم العائلات فى مثل هذه الظروف.. ولكن رفض الشاب أن يرتبط بالبنات إلا بعد العودة.. يشككنا فى جدية هذا الشاب وهذه العلاقة.. لا سيما وهو بعد العودة يبدو متلهفاً - ويعد أربع سنوات - على الزواج من نفس الفتاة وكأنه كان يتصور أنها يمكن أن تحفظ نفسها من أجله بلا أى مقابل ..

ويعد سفر الشاب يرسم السيناريو ظروف الفتاة سهير رمزى رسماً جيداً وواقعياً.. فبينما هى تتابع زواج صديقتها منى جبر وسيف الدين وكفاحهما الجاد من أجل بناء حياتهما فى ظروف صعبة.. تعاني هى ظروف أكثر صعوبة مع عائلتها الفقيرة التى تضم أمها وأختها الصغرى طالبة الثانوى.. ومرتها المحدود من الشركة التى تعمل بها محاسبة لا يكفى بالطبع لائى مطالب الفتاة فى مثل عمرها وجمالها.. ويكون طبيعياً جداً وكتوع من الثأر من الشاب الذى هجرها بلا سبب أن تستجيب لآغراءات الثراء والحياة السهلة التى يقدمها لها صاحب شركة أخرى ثرى ولكن متقدم فى السن هو عمر الحريرى الذى وقع فى حبها وأراد أن يجدد بها شبابه ويستعيد طعم الحياة.. وكل هذا منطقي.. والفتاة تشتري بهذا الزواج من رجل فى عمر أبوها كل ما هى محرومة منه: القصر والثراء والفساتين والسيارة والسهرة الصاخبة.. ولكنها تفقد الحب بالطبع.. ثم تواجه ما لابد من مواجهته وهو الحرمان الجنسي بسبب عجز الزوج الذى أشار إليه الفيلم كثيراً ومن باب «زغزغة» ضحكات الجمهور ..

وفى نفس اللحظة التى تكتشف فيها الفتاة أنها خسرت الحب والزواج معا.. يعود حبيبها السابق من بعثته فيستأنف علاقته بها التى يكتشفها الزوج فيقرر الانتقام بطلاقها وحرمانها من كل ما منحه لها.. وفى الوقت الذى يرفض حبيبها السابق فكرة عودتها له.. فتقف وحيدة فى الشارع وقد فقدت كل شىء.. الحب والسعادة والمال والزواج.. وكأنها تصرخ بنا نحن الجمهور فى مشهد النهاية قائلة: «الرحمة يا ناس».. ولنرد نحن بالطبع ونحن نترك مقاعدنا: «طيب وأحنا مالنا» !.

ولكن أيا كان العنوان وإيا كانت أخطاء الفيلم وثغراته فقد كان فيلما جادا فعلا ومعقولا .. يناقش مشكلة فتاة مصرية حقيقية يمكن أن تواجه مشكلة كهذه فتقع فى أزمة الاختيار بين الفقر والحب.. والثراء بلا حب.. وفى تصورى أن ما فعلته هذه الفتاة فى هذا الفيلم هو صحيح تماما وأن أى فتاة أخرى تواجه هذه الظروف لابد أن تختار ما اختارته هى.. فهى ليست مدانة على الإطلاق رغم أن الفيلم حاول ادانتها بلا سبب.. ولقد كان يمكن ان يصبح هذا الفيلم أفضل كثيرا من ذلك لو توفرت له ظروف إنتاج أفضل.. فهو أكثر قيمة بالفعل من افلام تثير ضجة أكثر بسبب الاسماء.. ولكن الناس حظوظ... والافلام ايضا !.

« أهل القمة ».. والبحث عن الحقيقة التائهة

لم يكن موقف السينما المصرية أصعب مما هو الآن ربما فى تاريخها كله.. حيث توقف القطاع العام عن الانتاج بكل اشكاله المباشرة أو غير المباشرة وترك الساحة خالية تماما للقطاع الخاص الذى ظل يطالب بذلك كثيرا.. فلما جاءت الفرصة انسحبت رموس الاموال واختفت فى تجارات اكثر ربحا وضمانا.. وانحسرت حركة العمل فى السينما بشكل واضح ولم تبق الا بعض المحاولات القليلة لاولئك الذين يحبون السينما حبا حقيقيا.. أو الذين لا يمارسونها كوسيلة «احتياطية» لجلب الاموال إلى جانب وسائل أخرى وعلى طريقة «أكل العيش يحب الخفية».. و«الارنب يجب الارنب»!

ولكنى لم أكن متشائما أبدا بشأن مستقبل السينما المصرية.. ليس فقط لان التشاؤم - أو التعالى فى الجانب الآخر - هو الحل الهروبى السهل الذى يعطينا جميعا من محاولة صنع شيء.. وإنما لاعتقادي بأنه فى أشد عهود السينما المصرية حلقة وصعوبة كانت هناك دائما بوادر أمل.. وكان هناك هذا الفنان أو ذاك الذى يحاول صنع شيء جيد .

ومشكلة السينما المصرية كانت دائما أن هناك محاولات فردية جيدة.. ولكنها لا تتحول أبدا إلى تيارات.. لا فى شكل مجموعات عمل متفقة فكريا أو فنيا ولا حتى فى شكل شركات لها مصالح مشتركة ولو تجاريا. وهذا سر فشل «المدارس» فى السينما المصرية.. فأحيانا يكون لدينا أساتذة.. ولكنهم لم ينجحوا أبدا فى ترك مدارس.. وذلك لسيادة الطابع الفردى فى العمل والخوف التاريخى من العمل الجماعى .

ولكن هذه قضايا عامة جدا فى السينما المصرية لا أريد أن انساق وراءها.. فما

كنت اريد أن اقول من البداية انه فى اشد فترات السينما ركودا يبقى الامل دائما فى فيلم لصالح أبو سيف أو يوسف شاهين أو كمال الشيخ أو بركات.. وتتجدد دماء السينما المصرية فى أجيال متعاقبة حيث تفاجأ أحيانا بعمل جيد لمدهوش شكرى أو أشرف فهمى أو محمد عبد العزيز أو على بدرخان ..

ولا شك أن مستقبل السينما المصرية سيظل يحمل دائما هذه الوعود بمحاولات مختلفة لشبان موهوبين أو كبار ما زالوا يحرصون على أسمائهم.. وهذا ما يجعل السينما المصرية تخرج من أزمة لتواجه أزمة.. ولكن لا تموت .

وفى الاسبوع الماضى فاجأتنا الصدفه بفيلم ممتاز جعلنا نسترد تفاؤلنا بأن الصورة ليست معتمه تماما.. وإن بعض الشباب العاملين فى السينما المصرية ما زالوا يملكون ضمانتهم وقدراتهم الفنية الجيدة.. وأهم من ذلك ما زالوا يملكون شرف المحاولة.. محاولة أن يقولوا شيئا جيدا وجريئا ونظيفاً تماما.. وفى نفس الوقت متقدما فنيا وراقيا وسهل الوصول إلى الناس بحكم جاذبيته من ناحية وقربه الشديد من حياة الناس اليومية من ناحية اخرى .. وبحيث أضمن له من الآن النجاح الجماهيرى الكاسح.. فيكون ردا كافيا وعمليا جداً على أكنوبة أن الفيلم الجيد ليس له جمهور.. أو أن جمهورنا لم يعد يرضى الا ما هو تافه وسطحى ومثير لاسوأ نزعاته.. وهى أكنوبة كدت أنا نفسى اصدقها لكثرة ما رأيت من «وفيات» افلام جيدة ..

والصدفه وحدها هى التى جعلتنا نذهب إلى حفل ختام مهرجان «جمعية الفيلم» السنوى السابع - وهى بالمناسبة جمعية صغيرة عظيمة تصنع أشياء كثيرة جيدة طوال عشرين عاماً ووسط تجاهل عظيم ومتعال من اجهزة الطنطنة الدعائية وحتى من النقاد الجهابذة لنرى فيلم «أهل القمة» باعتباره مجرد فيلم مصرى جديد تعرضه الجمعية لأول مرة كعادتها فى هذه المناسبة ..

وكان «أهل القمة» هو المفاجأة ..

القصة لنجيب محفوظ.. عظيم جداً.. ولكن هذا وحده لم يعد يعنى شيئا.. «ففتوات بولاق» ايضاً عن قصة لنجيب محفوظ ..

السيناريو لمصطفى محرم وعلى بدرخان الذى أخرج الفيلم ايضاً.. الأول يكتب كثيراً هذه الأيام للسينما المصرية ويحقق مستوى تكتيكيا متقدما باستمرار - ويبدو ملتزما للجدية ولكن لا يبدو حريصاً على شيء آخر سوى هذه الجدية وعلى جودة

الصنعة وهما شيئان قد يصنعان فيلماً جيداً على مستوى الصنعة ولكن مع بقاء «شيء ناقص» ربما لم نكن نعرف ما هو ونحن نرحب بأفلامه الأخيرة.. أو ربما كنا نعرفه ولكن لا نريد أن نفرضه عليه والا لكتبنا نحن الأفلام .

وعلى بدرخان مخرج شاب أثبت منذ فيلمه الأول أنه جاد وجيد حرفياً هو الآخر.. ولكن لعل على بدرخان نفسه أدرك منذ اليوم الأول أن مسأله «جاد وجيد حرفياً» هذه لا تكفى.. وأنه لابد أن تضيف اليهما هذا «الشيء الناقص» لتصنع الفيلم المطلوب الآن في السينما المصرية.. ولذلك فقد كان على بدرخان يبدو أعقل مما يجب.. وكذلك «ابطأ» مما يجب.. فلم يتكالب.. مثل غيره على فرص العمل.. وكان يبدو رغم مظهره المتكاسل اللامى كأنما يفكر باستمرار ويبحث باستمرار عن الشيء المفقود.. أو عن الحقيقة التائهة.. أو الحقيقة التي ليست تائهة ولكن لا يقولها أحد..

وكما يحدث أحياناً عندما يكون لدى طرف واحد من أطراف ثلاثة شيء متوهج . ولكنه لا يكفى وحده ليلمع ويحدث تأثيره بالشكل الكافى.. فإن اجتماع هذا الشيء المتوهج عند الأطراف الثلاثة مما يحدث بالتأكيد شيئاً رائعاً بالضرورة.. وكان هذا بالضبط حين تناول على بدرخان ومصطفى محرم عمل نجيب محفوظ «أهل القمة».. ولكن وربما لأول مرة يكون العمل السينمائى أقوى من عمل نجيب محفوظ نفسه.. لأنه احتفظ بنفس افكاره الأساسية ولكن حولها إلى لغة أكثر تأثيراً وجاذبية.. لغة السينما ..

والعلاقة الأساسية هي بين ضابط بوليس ونشال.. ضابط البوليس الشاب عزت العلالي يعرف النشال الخطير نور الشريف جيداً.. وواضح أن بينهما مطاردات وملاحقات سابقة.. ولا تهم هنا شخصية النشال فقد تكون هي الشخصية التقليدية للنشال الذى «يلحق» المحافظ والحقائب من الاوتوبيسات ثم يقضى وقت فراغه فى «غرفة» تعج بأفراد عصابته الصغيرة.. والذى لابد أن نلمح فيه بوادر استعداد للتوبة لو وجد عملاً شريفاً وكما تقدمه السينما المصرية دائماً .

ولكن الجديد فى هذا الفيلم هو شخصية ضابط البوليس والذى جسده عزت العلالي كأفضل ما يكون وربما كما لم تقدمه السينما المصرية من قبل منذ حسين الذى جسده عمر الشريف فى رائعة صلاح أبو سيف «بداية ونهاية».. فضابط البوليس هنا ليس تلك الشخصية البلهاء المتشنجة دائماً والتي تصرخ والمسدس فى يدها: «افتح الباب.. سلم نفسك يا برعى المنطقة محاصرة».. وإنما هو شخصية

انسانية حية من لحم ودم.. وهو نموذج «للموظف العمومي» المصرى.. رجل «فقير لأنه شريف» كما قال عنه النشال فى احدي عبارات الفيلم الذى يقدم الواقع الاجتماعى له بعمق وصدق كاملين.. ينحشر مع زوجته الشرسة وينات فى شقة ضيقة مزدحمة ومعهم أخته الارملة وابنتها الشابة التى كاد يفوتها سن الزواج سعاد حسنى.. وهو يعاني أعباء وظيفته فضلاً عن اعباء الحرب العائلية المدمرة التى تشنها زوجته على أخته وابنتها اللتين لا تطيق بقاءهما معها.. وكلها أشياء مصرية حقيقية وساخنة وتعيش فى بيوتنا ولكن لا يتحدث عنها أحد فى السينما الملونة ..

وعلى المستوى الآخر.. هناك مأساة أخرى فى تلك الاسرة المصرية العادية جداً.. فالبنات المصرية العادية جداً سعاد حسنى اوقفت تعليمها عند الثانوية بسبب الظروف الصعبة.. وهى موظفة صغيرة فى التليفونات.. تعرفت على شاب مصرى عادى جداً موظف فى وزارة الاوقاف صلاح رشوان وهى فى السابعة والعشرين وتريد أن تتزوج مثل أى بنت.. ولكن خالها الضابط يرفض فى قسوة هذا الزواج رقبضاعلانها جداً ويأردا.. فمرتبهما معا لا يصل إلى خمسين جنيها.. وهو مبلغ أصبح يكفى فقط لثلاثة كلىو موز.. وفى حياة صعبة كهذه لا يصبح هناك مكان لأى عواطف.. وهذا الضابط الذى تتصوره زوجته هو «الحكومة» نفسها لا يستطيع الحصول على شقة لاخته وابنتها.. فكيف يعثر العريسان الجديدان على شقة.. والشاب موظف الاوقاف يجهض كل أحلامه ويسافر إلى بلد عربى .. ولكن الحياة تسير فى تيار مختلف على الطرف الآخر ..

الضابط يضبط النشال فى «كبسه».. وبعد خروجه من السجن يستعين به لاستعادة حافظة نقود «الثرى الأمل» عمر الحريرى التى ضاعت منه وهو يصلى فى المسجد ويوزع الحسنات على الفقراء.. وينجح النشال فى اعادة المحفظة للمحسن الكبير الذى يفيض وجهه بالسماحة.. ويتوسط الضابط لدى المحسن الكبير لى يعطى للنشال فرصة للتوبة والعمل الشريف.. وهكذا ينخل النشال عالم هذا المحسن الكبير ليكتشف بسذاجته الفطرية أشياء مهولة.. فرجل الأعمال المليونير هذا تقوم كل أعماله على التهريب والغش والخداع الذى يصل إلى حد الجريمة الكاملة.. ولكنها «الجريمة الكبيرة» القادرة على تغطية نفسها وحمايتها.. وليست جريمة النشال الصغيرة التى يمكن «قفشها وضربها على قفاها» فى أى أوتوبيس .. وبذكاء ابن البلد الفهلوى الفطرى الذى «دهن الهوا دوكو» من زمان يشرب

النشال الصنعة ويتعلم أسراراً وحقائق هذا العالم الجديد الخطر ويعرف قواعده ويكبر شيئاً فشيئاً ويبدأ فى التعامل معه بنفس قواعده حتى يستقل بنفسه فى تجارة المهربات ويثرى ويصبح «معلماً» لحسابه الخاص وينقض على «معلمه» الكبير «البيه»..

ويقتحم الفيلم ويجرأة ويعى كاملين عالم المهرين والمنحرفين والمرتشين وهذه الدنيا «التحتية» لغامرى الجمارك و«معلمين» سوق العتبة الصغار والكبار.. وكلها عيوب وانحرافات نحسها جميعاً وبدأنا نشكو منها وبدأ المسئولون يبحثون لها عن طرق العلاج والرقابة والمقاومة.. وهى موضع مناقشات يومية فى الصحف وفى الأجهزة الرسمية.. ولا داعى أبداً لأن نخفيها فى الأفلام.. فلا أحد يريد أن يحمى هؤلاء اللصوص الصغار أو يستتر على انحرافاتهم.. ولا مصلحة لأحد فى ذلك ..

وهتى قصة الحب الوحيدة فى هذا الفيلم هى فى نفس اتجاه دعم القيم الشريفة.. فالنشال نور الشريف يحب سعاد حسنى ابنة أخت ضابط البوليس الذى يطارده.. ولكن الحب يطهره ويجعله يبدأ طريقاً آخر شريفاً من وجهة نظره.. وهو طريق «التجارة فى المستورد».. لأنه رأى الثرى الأمل عمر الحريرى الذى علمه هذه التجارة رجالاً كبيراً محترماً وذا مكانه فى المجتمع.. فلماذا يرفض نفس هذا المجتمع نفس هذا النوع من «العمل الشريف» - حسب القيم الجديدة السائدة - لو مارسه نشال سابق ؟

ولكن ضابط البوليس يرفض هذا المنطق بالطبع عندما يقترب من بيته المحافظ ويهدد بالاستيلاء حتى على ابنة أخته.. ولذلك فهو يقاوم هذا الزواج بكل الطرق ويفشل فى النهاية أمام إصرار الفتاة نفسها على انقاذ مستقبلها ولو بمجرد الحب الذى لا تشك فى حقيقته.. بعد أن فقدت ثقتها فى حقائق كثيرة كانت تظنها راسخة.. وأمام حقائق جديدة كثيرة أصبحت أكثر قوة من مجرد محاولة مواجهتها.. «أهل القمة» إذن هو فيلم من عالمنا.. وليس مفروضاً علينا من عالم وهمى.. وهو عن حقائق يومية نعيشها ونقرؤها ونلمسها ونحتك بها يومياً، ولكن السينما فقط هى التى لم تكن تواجهها إلا من السطح ولتأخذ منها القشور «الحراقة» التى «تبيع».. ونحن نواجه فى هذا الفيلم بأشياء كثيرة قاسية ولكن لأنها حقيقية.. والفيلم بعد ذلك امتداد لمحاولات قليلة سابقة من «زائر الفجر» إلى «انتبهوا أيها السادة».. وأن كان كل ما يصيبه هو احتمال أن يفسر انتصار النشال فى النهاية لدى المتفرج العادى

على أنه انتصار لهذا النوع من السلوك ومن العلاقات... وإن كان هذا الانتصار نفسه منطقياً في إطار هذه الظروف التي قدمها الفيلم والتي يمكن في ظلها أن ينجح مثل هذا السلوك في فرض نفسه وفي أن يكسب المعركة النهائية.. ولكنه سلوك مرفوض بالطبع ومدان في ظروف مختلفة .

الفيلم على المستوى التقني ممتاز في حدود موضوعه ورسائله.. ممتاز في كل تفاصيله الكتابية والإخراج الذي يعتبر ميلاداً حقيقياً لعل بدرخان.. والتصوير الجيد لحسن نصر والمونتاج الجيد لسعيد الشيخ وموسيقى جمال سلامة وديكور ماهر عبد النور والتمثيل الذي وصل فيه الجميع إلى القمة في حدود أدوارهم وحيث كان ميلاداً جديداً أيضاً لسعاد حسنى التي لعبت دوراً صغيراً لفتاة عادية تعسة ولكن كانت غاية في القوة والتأثير وهذه هي الوظيفة الحقيقية للممثلة وللنجمة مما.. أما نور الشريف فهو بهذا الوجه الجديد الذي يكشف عنه من وجوهه العديدة لا يفاجئنا بشيء من ممثل كبير وموهوب حقيقة وما زال يملك الكثير.. وإذا كان لابد من تحية على بدرخان على اختياره الموفق جداً لأصغر الأدوار التي لا أعرف اسمها.. ولابد أولاً من تحية على أشياء كثيرة في هذا الفيلم.. هي في النهاية هذا الفيلم نفسه !.

«الإنسان يعيش مرة واحدة» فلماذا يهرب؟!

وصلت «ظاهرة عادل أمام» إلى قمتها فى فيلمى «رجب فوق صفيح ساخن» ثم «شعبان تحت الصفر» من حيث النجاح الجماهيرى.. ولكن الفيلمين - ربما من مجرد العناوين أثارا امتعاض النقاد والمثقفين لأنهما من العناوين المستفزة فعلا وربما المبتذلة.. خصوصا بعد أن ينضم لها «رمضان فوق البركان» لتكتمل السلسلة.. وأنا شخصا ضد هذه العناوين الهابطة وهاجمت هذا الاتجاه التجارى كثيرا.. ولكنى لست ضد الفيلمين ..

عندما عرض - رجب - من نحو سنتين وحقق نجاحا خرافيا بعد ان بدأت ظاهرة عادل أمام - بمسلسل «أحلام الفتى الطائر» فى التلفزيون قبلها بقليل. أحسست «بامتعاض ثقافى» قرغان جدا من مجرد هذا العنوان السوقى.. ثم أحسست بازدياد فلسفى عميق لنوعية الزحام الذى كان يسد عين الشمس فى شارع عماد الدين أمام هذا الفيلم.. إلى حد اننى قررت الا أراه.. وهذه أكبر جريمة يمكن أن يرتكبها ناقد تجاه فيلم ما أيا كان مستواه ثم تجاه ضميره المهنى أولا.. فليس من حق أى ناقد أن يتعالى على نوع الافلام التى يشاهدها جمهور بلده. بل أن من واجبه أن يراها أولا ثم يحاول أن يكشف عن عيوبها لهذا الجمهور بقدر ما يستطيع.. فهذه هى وظيفة النقد الاولى وربما الوحيدة تجاه سينما متخلفة وظروف أكثر تخلفا ..

وعندما اضطررت لمشاهدة «رجب» كعضو لجنة تحكيم فى مهرجان جمعية الفيلم.. اكتشفت اننى أمام فيلم فيه أشياء كثيرة جيدة.. وكتبت رأى هذا بعد فوات الوقت لأثير دهشة الجميع واستيائهم من «هبوط نوى ومستوى النقدى» وكلام كبير آخر من هذا النوع.. ثم عندما رأيت «شعبان تحت الصفر» اكتشفت للمرة الثانية نفس الشيء... واننى أمام كوميديا نظيفة إلى حد كبير وتقول أشياء جيدة ايضا عن

مجتمع تتغير فيه قيمة الانسان «بالاوراق الرسمية» التى يحملها أولاً ثم - بشنطة القلوس - التى يضع يده عليها ثانياً.. وكتبت هذا أيضاً لأثير دهشة المثقفين الذين يحكمون على الافلام من مجرد اسمائها والذين أجزم بأن بعضهم لم يرا الفيلمين . ولكن القضية الاهم.. والتى كتبت هذه المقدمة الطويلة من أجلها.. هى أن عادل أمام كان فى هذين الفيلمين فى احسن حالاته كنجم كوميدى موهوب وفى اطار «البطل الشعبى» الفلاح الشاب الغلبان الذى يواجه مجتمعا اقوى منه.. فهذا هو الدور المناسب أكثر من أى دور آخر لتكوين شخصية وملامح وقدرات أداء عادل أمام.. وهو حينما يخرج عن اطار هذا النور إلى شىء آخر مصطنع ويارد مثل «الجحيم» يفشل فشلا نريعاً ..

ومن حق عادل أمام نفسه بالطبع أن يكون له رأى مختلف.. فهو فنان شاب مثقف وشديد الذكاء والطموح.. وهو يحس بنجاحه الكاسح ويريد أن يكسر اطار الشخصية التقليدية المرسومة له «كممثل يضحك الناس» ليخلق فى اجواء قسيحة أخرى وليطلق طاقات، الممثل فقط.. أى الممثل القادر على أداء كل الادوار وكل الشخصيات وليس شرطاً أن يضحك الناس.. ولابد أن فى ذهنه - لأنه يتابع أيضاً السينما العالمية - حالات مماثلة ناحجة مثل جاك ليمون وبيرت سليز ووالتر ماتاو.. ولا يستطيع احد بالطبع أن يوافقه أو يعارضه فى هذا الاتجاه.. فالعبرة بالنتيجة أولاً.. أى بقدرته على العثور على الموضوعات الجيدة والقوية بما يكفى بحيث ينجح فيها دون ان يلجأ إلى الاضحاك.. ولكن رأى الشخصى المتواضع هو أن عادل أمام يخطئ اذا «عطل» قدرته النادرة على الاضحاك باعتباره ممثلاً كوميدياً من طراز فذ.. ومن ناحية أخرى فعليه اذا قرر «الاستغناء» عن قدرة الاضحاك هذه.. الا يجعل البديل هو نور - البلاى بول - الذى تنهافت عليه النساء ويلعب الكاراتية كما حدث فى تجربة فيلم «الجحيم» التى يرجو كل محبيه ألا يكررها..

وفى «الإنسان يعيش مرة واحدة» محاولة أكثر تعقلاً ونضجاً للجميع بين الاتجاهين.. فهو يلعب شخصية جديدة مختلفة وفى جو جديد مختلف ولكن نون أن يتخلى نهائياً عن حقيقة عادل أمام الذى عرفه الناس ..

فى البداية هو مدرس شاب «بايظ» كثير السهر فى لعب الورق ومهمل فى عمله إلى حد عقابه بالنقل إلى السلموم.. ولست أوافق مثلاً على رسم شخصية عادل أمام

فى هذا الجزء ولا على أسلوب أدائه.. فهو شاب مندفع عنيف جداً «مكثراً» دائماً
بمناسبة وبدون مناسبة.. يكاد يضرب الناظر بل ويقتحم مكتب المدير أو وكيل الوزارة
كأنه بلطجى محترف وليس مدرساً.. فلا هذا منطقى بالنسبة لى مدرس صغير أيا
كانت درجة «بوظائه».. ولا هو مناسب لشخصية عادل أمام نفسه .

على المستوى الآخر يرسم سيناريو وحيد حامد قصة موازنة للطبيبة الشابة يسرا
التي تحس بعقدة ذنب خطيرة لتصورها أنها تسببت فى موت خطيبها فتطلب النقل
إلى السلوم هرباً من ذكرياتها.. وفى القطار يتعرف الاثنان الذاهبان إلى مستقبل
واحد.. هو مطرود من ماض عابث.. وهى هاربة من ماض حزين.. ولكن من خلال
جو لا يخلو من الكوميديا الخفيفة التى لا يتخلل فيها عادل أمام عن ملامحه تماماً
والتي يجيد رسمها المخرج سيمون صالح رسماً هادئاً ومنطقياً ..

وفى السلوم تلك المدينة النائية المعزولة على أطراف الصحراء يجيد السيناريو
والإخراج تقديم جو العزلة والوحدة والملل والوحشة الكثيرة.. خصوصاً فى مشهد
عادل أمام حينما ينفرد فى حجرة المدرسين الخالية فيقفز من فراش إلى فراش هرباً
من السأم ..

والموضوع الذى كتبه وحيد حامد متميزاً عن موضوعاته السينمائية السابقة هو
أفضلها جميعاً.. فنحن هنا أمام موضوع واحد منطقى ومنسق وشخصيات محددة
ومشاكلها واضحة.. المدرس المنفى.. والطبيبة الهاربة من أحزانها.. ثم حارس
المدرسة الهارب هو الآخر من الثار فى الصعيد.. والعلاقات بين الشخصيات الثلاثة
محبوبة ومرسومة بعناية وبحيث تتطور وتتصاعد تصاعداً منطقياً مقنعاً.. خاصة مع
القدرة على رسم الجو العام لمدينة صغيرة معزولة يكلها الملل وتراقب بعضها
البعض.. ولكن ما ليس منطقياً هو شخصية الطبيب العابث الشرير - التى لابد أن
يلعبها زين العشماوى بملابسه الغريبة - والذي يلاحق زميلته يسرا بهذا الابتذال
الذى يصل إلى حد محاولة الاغتصاب وهو ما ليس متصوراً من أى طبيب.. ثم هذا
المستشفى الغريب الخالى من أى مرضى.. وهذه المدرسة الخالية من أى تلاميذ.. ثم
جراً عادل أمام ويسرا على الخروج بهذه الجراً فى خلوات على شاطئ مدينة
محافظة جدا وكأنهما على شاطئ الريقيير ..

وإذا كان طبعياً أن «يدبر» الفيلم لقصة حب تجمع بين الشاب والفتاة الهارين
من ماض فاشل.. فإن أروع ما فى الفيلم هو شخصية على الشريف.. غفير المدرسة

الذى هرب من الصعيد خوفاً من الثار.. فعاش مرعوباً مطارداً يختزن حكيمته وفلسفته العميقة فى مواجهة الحياة.. وعلاقة الصداقة بينه وبين المدرس الشاب الوحيد عادل إمام هى من افضل العلاقات واعمقها فى افلامهما على الاطلاق.. وعلى الشريف الذى كنت اعتقد دائماً أنه ممثل جيداً جداً هو هنا فى أحسن حالاته.. وهو بطل الفيلم الحقيقى فى الواقع.. وهى جرأة من المخرج الجديد سيمون صالح ان يقدم فى فيلمة الثالث على موضوع صعب كهذا وفى جو مختلف وجديدينجح فى تصويره المصور الجديد ايضاً عبد اللطيف فهمى.. ولا يعيب هذا الفيلم الجيد والنظيف سوى نهايته التى تدور فيها معركة بالرشاشات يتحول فيها عادل أمام إلى جمس بوند.. وهو مالم يكن لا هو ولا الفيلم فى حاجة اليه .

« العرافة » فيلم غريب لمجدى الفيومى

بعد خروجك من فيلم «العرافة» ستجد نفسك تتساءل حتما عن ثلاثة أشياء: أولا.. عن معنى اختيار «العرافة» نفسها عنوانا للفيلم.. وعن ضرورة ذلك أو علاقته بموضوع الفيلم .. وثانيا عن حكمة العودة - بعد عشر سنوات - إلى فترة ما سمي «بمراكز القوى» لتقديمها مرة أخرى في السينما وبلا أى تجديد.. وثالثاً: عن معنى اختيار ضابط بوليس بطلا للفيلم ومقاوما لمراكز القوى إلى حد التضحية والمغامرة بكل شئ... وعند تلخيص الفيلم تلخيصاً سريعاً ستتضح بالضرورة أهمية هذه التساؤلات ..

أن مجدى الفيومى (عمر خورشيد) يعود إلى قريته فى الفيوم بعد أن تخرج لتوه ملازما فى البوليس فيفرح به أبوه الفيومى باشا «محمود المليجى» - هكذا يطلق عليه أهل القرية - الذى نفهم أنه كان لواء فى الجيش واحد الذين اشتركوا فى ثورة يوليو.. وبعد اعتزاله الخدمة أصبح عضوا فى مجلس الامة من الذين يقدمون الاستجابات المزعجة للحكومة التى يشير الفيلم إلى أنها كانت قائمة بعد هزيمة ٦٧.. ولكن أحد الجوانب الأخرى لشخصية اللواء الفيومى باشا هذا أنه ثرى كبير يملك أرضا يستأجرها الفلاحون كما ورد على السنة بعضهم.. وهو من تلك الشخصيات التى تمويت السينما المصرية أن تقدمها لنموذج «الثرى الشريف».. وتكون هذه أشارات هامة فقط لتحديد تكوين بطلنا ضابط البوليس الشاب نفسه.. عند عودة الضابط مجدى إلى القاهرة لاستلام عمله لأول مرة يلتقى فى محطة القطار بالمغامرة التى تصبح بعد ذلك محورا للفيلم كله: الطالبة الجامعية الحسنة سامية أبو السعود (مديحة كامل) مقيدة بالاغلال إلى يد جندى بوليس يرحلها من بلد إلى بلد للكشف عن سوابقها فى أقسام البوليس فيما شرحته هى لنا بتعبير

«الصينية».. وهى شخصية جريئة متمردة مشاغبة تجذب انتباه الضابط الشاب فيتعرف عليها ويعرف منها - من خلال مشاهدته «فلاش باك» متوالية - أنها طالبة بكلية الطب اشتركت فى حركة الطلبة بعد هزيمة ٦٧ ومطالبتهم بمحاكمة المسؤولين عنها.. وسجنت سامية أبو السعود مثل غيرها من الطلبة ولكنها كانت الوحيدة التى أفرج عنها لأغرب سبب ممكن تصديقه فى مثل تلك الظروف التى تعرفها جميعا لأنها جزء من الواقع القريب جداً الذى عايشناه جميعا وشاركنا فيه.. وهو أن أمها «مديحة يسرى» ذهبت إلى رجل البوليس المهم جداً والذى يهيمن على عمليات القمع هذه والذى تنطق ملامحه وبالأداء الرائع لجميل راتب الذى يتفوق كثيراً فى هذه الانوار حتى يصبح جزءاً منهال أو تصبح هى جزءاً منه.. والذى يوحى حتى اسمه «الكفراوى» بالقسوة والتحجر والخلو من أى عاطفة.. ذهبت الأم إلى هذا الوحش الخطير فبكت أمامه تسترحمه لأن يعفو عن ابنتها الطائشة.. فاستجاب الرجل واستثنى الابنه بالذات من الحبس وأفرج عنها.. ولكى يضىء الفيلم مزيداً من الحفارة والقيح لا على تلك الشخصية وحدها وإنما على كل تلك المرحلة التى تمثلها وكعادة كل الافلام التى تناولت تلك المرحلة بالمبالغة الصارخة وليس بالفن المقنع.. فانه يجعل الرجل المخيف يساوم الام على دفع الثمن فى علاقة ما يقيمها معها.. لا نفهم اذا كانت علاقة واضحة كما يحتم المنطق أم علاقة غير محدده ومبهمة مثل العلاقات المشابهة فى افلامنا والتى تقول ولا تقول.. نحن نرى هذا الرجل «الكبير» المرعب يصطحب الام معه فى حفلاته ويوصلها بعربته إلى منزلها بعد إحدى السهرات كئى «چنتلمان» مهذب لا ندري حجم الثمن الذى «تقاضاه».. وأن كنا نطمئن إلى «شرف» الأم ونصدقها وهى تقسم بهذا الشرف الذى لم تفرط فيه ابداً.. ولكنى تبقى المسائل رومانسية حاملة كالعادة.. لا نستطيع أن نقطع فيها بحفارة هذا الرجل أو نبه وعطفه الفياض.. ويشرف هذه السيدة أو متاجرتها بأى شئ مقابل حرية ابنتها.. ثم بوحشية تلك المرحلة التى يذكرنا الفيلم ببشاعتها أم بانسانيتها ورفقها وتفهمها لعاطفة الأمومة.. كل ذلك لأن كل الافلام التى تحدثت عن مراكز القوى لا ترى أن القمع والارهاب السياسى وكبت حرية الرأى وتجميد حركة شعب كامل كافية كلها لإدانة عهد ما.. وإنما لابد ايضا أن يكون هناك «شوية من ادب» من أجل الشيباك.. مع ان الادب أو قلة الادب مسائل ثانوية جداً بالنسبة لكبت الحرية السياسية.. وهى بعد ذلك نتيجة وليست سبب .

المهم انه عندما تكتمل «الFLASHES» التي تحكى فيها الطالبة الجامعية قصتها.. تكتمل الصورة أيضاً أمام السيد مجدى الفيومى وهو فى بداية حياته العملية عن نوع المجتمع الذى سيواجهه من موقع السلطة هذه المرة.. ولكى يزرع فيه السيناريو بنور التردد بين واجبه الوظيفى كأحد رجال تلك السلطة وايدىها الباطشة.. وبين حسه «الوطنى» والإنسانى الرافض لهذا النوع من القمع وفقدان حرية التعبير.. وكأن هذا الشاب كان «بلاطة خالص» لا يعرف شيئاً أبدا عما يحدث فى بلده.. وكان فى حاجة فقط إلى لقاء الصديقة هذا مع الانسه ساميه ابو السعود لكى يتفجر فجأة وعيه بالعالم ويأخذ موقفاً يصبح هو نقطة التحول الحاسمة فى حياته ..

بعد مغامرات مضحكة إلى حد البلاءه تهرب منه الفتاة ويطاردها ويعثر عليها كما يحدث فى حوادث الاطفال والعب «عسكر وحرامية».. ثم تبقى معه الفتاة «بمزاجها» بعد أن لدغه ثعبان - أى والده - ورغم أنها مسجونة سياسية ذات مبدأ فى تتخلى عن فرصة الهرب والحرية ببساطة لانها وقعت فى الحب فجأة على طريقة ليلى مراد وأنور وجدى ولكن بدون غناء.. وبسبب آخر درامى هام جده.. وهو أن الفتاة لو هربت فعلاً لانهت الفيلم بعد «البكرة» الثانية ووقعنا جميعاً فى مطب سخيف.. ولأن الثعبان الذى لدغ الضابط هو ثعبان سينمائى فهو يعرف دوره جيداً فى تطوير الاحداث.. ولابد أن تبقى الفتاة مع ضابط البوليس فى كوخ الصياد لتنفذه وتعالج جرحه.. تمهيداً لقصة الحب التى تصبح محور الفيلم الرئيسى بعد ذلك .. ويحيت تصبح كل الاحداث السابقة واللاحقة بما فيها من ظلال سياسة وكوميديه.. هى مجرد خلفية مختلفة هذه المرة.. ولكن لنفس قصة الحب ومثل كل الافلام الأخرى ولكن باضافة مراكز القوى ..

ربما كان الجديد هنا هو أن طرفى قصة الحب هما نقيضان بالضرورة ويمثلان طرفى المطاردة أو «القط والفأر».. سجينه وضابط بوليس ولكن وقعا فى الحب.. وهى فكرة شائعة فى السينما وليست مستبعدة ويمكن أن يستخلص منها الفيلم الجيد دراما جيدة.. ويستطيع سيناريو عبد الحى أنيدى بالفعل أن ينسج الانقلاب فى دوافع الشخصيات بحيث يقر الضابط أن يخفى السجينة ويحميها بنفسه ولكن بعد أن يتخلص من مسألة الثعابين هذه.. بل انه يصعد الاحداث الفرعية بشكل منطقي ومقنع أيضاً.. فوالد الضابط الشاب الذى أصبح عضواً فى مجلس الامة يسبب ازعاجاً بمناقشته واستجواباته.. يضطر للرضوخ لتهديدات الكفراوى ويسحب

الاستجواب خوفاً على مصير ابنه المربوس للكفراوى وهذا خط سياسى جيد فى بناء الفيلم.. الذى يركز ايضا على علاقة الكفراوى بمعاونية الذين ينفذون أوامره وهم يرتجفون خوفاً منه وكراهية له.. والواقع أن شخصية الكفراوى بكل الجو المحيط بها هى افضل شخصيات الفيلم رسماً وتوظيفاً وإداءً ..

ولكن الفيلم يفرق نفسه بعد ذلك فى علاقة الحب بين الضابط والسجينة الهاربة.. ويعد أن يقدم مزيداً من التفاصيل من عمليات القمع السياسى وكبت حرية التعبير ولكن بشكل عابر لا يحل الظاهرة ولا الرسالة نفسها ولكنه يقدم وبوعى لا يمكن إنكاره قضية الحرية مطلقة ومجردة.. ويستخلص من فترة مراكز القوى التى تدور فيها أحداثه حق الناس فى التعبير والمعارضة دون أن تقمعهم السلطة وهذا أفضل ما فى الفيلم فى الواقع وما تقتضى الموضوعية الإشادة به.. وإن كان هذا لا يعفيه من مناقشة الصياغة الدرامية على المستوى الفنى البحت ..

فليس منطقياً مثلاً أن تجرى كل محاولات الهروب أو التهريب التى رأيناها بهذه البساطة التى كانت قمعتها تهريب السجينة من المستشفى بسداجة.. وليس منطقياً أن يقدم ضابط بوليس على المغامرة بوظيفته ومستقبله كله بهذه الثقة والجسارة المتسرع لمجرد أنه وقع فى حب سجينة سياسية واقتنع بكلامها.. وهنا نسال: لماذا اختار البطل ضابط بوليس بالذات ولماذا ليست أى مهنة أخرى ؟ ..

. ان التحولات الهامة فى حياة الانسان العادى - فضلاً عن ضابط بوليس فى عهد شرس مثل الذى حدثنا عنه الفيلم - لا تحدث بهذه العفوية.. وإنما نتيجة تراكمات وصراعات عميقة متأنية اشد تعقيداً ..

وما يثير الدهشة أكثر من أى شئ آخر.. هذا القصر الفخم الذى أصر الفيلم على أن يختبئ فيه البطل والبطلة بعد زواجهما وهروبهما واختفائهما فى منطقة مهجورة على شاطئ بعيد.. ورغم أنهما لا يملكان مليماً.. فقصاص الحب - حتى فى ظروف مطاردة تعسة كهذه - لابد أن تتم فى القصور... ثم هذه النهاية الفاجعة بلا منطق ولا ضرورة.. فالبوليس يحاصر المكان بعشرات الجنود المدحجين بالسلاح وكأنها حملة روميل لغزو العلمين.. ثم طلاقات الرصاص الهزيلة جداً التى تقتل كل الناس حتى المتفرجين - فيه اثنتين ماتوا فى الصالة جنبى! - ماعدا البطل - ربما لانه رجل بوليس - ولكى تموت مديحة كامل ويونس شلبى بلا أى مبرر.. ثم لكى يحمل عمر خورشيد حبيبته الميتة وسط حلقة مضحكة من الجنود لكى يشتمهم !.

ويثور تساؤل اساسى آخر لا يمكن نسيانه لماذا «العرافة»؟.. صحيح أن هناك عرافة عجوزا تنبأت فى البداية لبطل الفيلم بكل ما حدث بعد ذلك.. فهل يريد فيلم يريد أن يهاجم الظلم والقمع السياسى وأن يدافع عن حق الناس فى التعبير .. هل يريد ايضا أن يدافع عن صدق «بتوع نشوف البخت ونبص فى الودع» وأن ينصحنا بأن نسمع كلامهن؟.. ولماذا لم يحمل الفيلم أى عنوان آخر.. «التروماى» مثلا ؟

أما عن المستوى الفنى للفيلم فهو نفس المستوى التقليدى الذى لم يعد يوحى بالجديد للحديث عنه.. وعاطف سالم هنا ليس فى احسن حالاته كـمخرج.. وأضعف مناطق الفيلم هى نهايته الركيكة بلا شك.. وإذا كنا قد تحدثنا بما يكفى عن السيناريو فنحن نشهد لعبد الحى اديب ببداية اهتمامه باختيار موضوعات جادة جديدة لجموعة افلامه الاخيرة.. وهو مسئول مع المونتاج عن مناطق «الهبوط» فى الايقاع فى بعض الاحيان.. ولكن ما يجب الاشادة فى به هذا الفيلم هو التمثيل.. فعاطف سالم من أكثر مخرجينا قدرة على ادارة الممثل.. وهو هنا يجعل من عمر خورشيد ممثلا مقبولا جدا فى حدود دوره.. ولا شك انه حقق تقدما كبيرا فى قدرته على الاداء أكثر من افلامه القليلة السابقة.. أما مديحة كامل فهى فى أحسن حالاتها فى دور ملهى بالتحويلات والتعبيرات.. ولكنها كانت أكثر اقناعا فى النصف الاول فى دورها كطالبة مطاردة سياسيا.. فطبيعة مديحة كامل تتناسب مع الشخصيات القوية المنطلقة أكثر من الشخصيات التقليدية «الواقفة».. ويكشف يونس شلبى عن مفاجأة وهو يتحول من قدرته التلقائية على الضحاك من لاشئ إلى تعبيره الجيد تماما عن الطالب الجبان المذعور دائما ولكن الراغب فى المشاركة إلى حد دفع الثمن الفادح وهو حياته نفسها. وتتفوق مديحة يسرى إلى اقصى حد مطلوب منها فى التعبير عن نور الأم بحيث تعكس خبرة أداء طويلة طيبة لم تذهب عبثا.. أما جميل راتب فقد كان ممتازا بحيث أشرت إليه فى أول المقال ولم أصبر حتى يخين الكلام عنه مع الآخرين... وهو فى كل دور جديد يكشف عن ممثل قدير حقا وراسخ نحس دائما أنه لم يعط بعد كل ما عنده !

إنهم لا يصدقون أن أفلامهم رديئة.. ولكن ..

«محسن.. أنا آسف.. أنا مضطر..»!

هذه العبارة من فيلم «رجل بمعنى الكلمة» للمخرج الشاب نادر جلال. يقولها مجدى وهبة وكيل النيابة التونسى لصديقه محمود ياسين المصرى المقيم فى تونس.. ويعتذر بها عن اضطراره لتسليمه لعادل أدهم اللواء فى البوليس المصرى.. الذى جاء من القاهرة خصيصاً للقبض عليه وترحيله إلى مصر عقاباً على جريمة ارتكبها منذ خمسة عشر عاماً ..

وقد يسألنى القارئ عن سر هذه الالغاز: مصرى يعيش فى تونس.. صديق لوكيل نيابة تونسى.. وضابط بوليس مصرى يقبض على هذا المصرى الاول فى تونس.. وبسبب شىء حدث - أو لم يحدث - فى مصر من سنوات بعيدة.. أيه «الخطبة» دى؟.. ولكن هذا ما يحدث بالضبط فى فيلم مصرى هو الآخر ولكن تم تصويره فى تونس ..

المهم أن هذه العبارة من حوار الفيلم أعجبتنى.. ورأيت أنها انسب عنوان لهذا المقال.. ولكنى أوجهها هذه المرة للمخرج نادر جلال بدلاً من «محسن» الذى هو محمود ياسين ..

ففى لقاء جمعنى بالصدفة بالمخرج الشاب فى مكان عام منذ شهر قليل - وكانت أول مرة نلتقى - عاتبتى نادر جلال بشدة - ولكن بأدب وعقل لا يمكن انكارهما - على موقف النقاد عموماً من أفلامه.. فهو لا يعترف بالنقد على الاطلاق.. ولا يرى أن هناك نقداً موضوعياً منصفاً.. كما لا يرى أن هناك أفلاماً رديئة.. ولكن النقاد ظلمة وسيئون دائماً.. وكان لابد بالطبع من أن يناقشنى حول موقفى من أفلامه.. فهو يرى اننى اهاجمه باستمرار.. وهو يذكر عبارات يراها

قاسية جدا كتبتها أنا عن هذا الفيلم أو ذاك من أفلامه.. وسألته - بآدب شديد أيضا-: لنفرض أن هذه الأفلام كانت سيئة فعلا.. فماذا يمكن أن نقول عنها؟.. ولماذا لا تذكر فيلمك «امراة من زجاج» الذى مدحته جدا لاننى رأيت أنه فيلم جيد؟.. ولكنه لم يبد اهتماما كبيرا بهذه النقطة وغيرها بسرعة، وكان المنطقى والطبيعى والمعتاد هو ان يمدح الناقد الافلام لانها تحف هائلة تستحق المدح.. ولكن ما يستوجب المناقشة والعتاب هو النقد.. فهو شئ مستغرب جدا ومرفوض ..

ولم يقل نادر جلال هذا الرأى بالطبع بهذه المباشرة.. فهو انسان مثقف حقا وشديد التهذيب.. ولكن هذا هو جوهر المناقشة فى الواقع.. وهى مأساة حقيقية لا تتعلق بموقف نادر جلال وحده من النقد وإنما بموقف كل مخرجينا بلا استثناء كبارا وصغارا.. قدامى وشبان.. فلا أحد منهم يمكن أن يخطر له ولو لثانية انه يمكن أن يخرج فيلما رديئا أو سخيفا.. ولكن النقاد فقط هم الجهلة أو الحاقنون أو المأجورون.. وليس هناك ناقد شريف أو نزيه.. فالناقد «المهاجم» لابد أن يكون متميزاً أو غيبياً أو يكره المخرج لأسباب شخصية أو لحساب مخرج آخر ..

ولم يكن حوارى الأول والآخر مع نادر جلال على هذا المستوى بالطبع.. بل كان على العكس حوارا متحضرا جدا حاول كل منا أن يقنع الآخر فيه بوجهة نظره.. واعتقد - من وجهة نظرى على الاقل - اننا خرجنا منه أصدقاء.. وبعد أن تصننت - قليلا - نظرة كل منا إلى الآخر.. وتمنيت بالفعل أن أرى قريبا فيلما جيدا لنادر جلال لكى أمدحه ولأثبت له أننا يمكن أن نكون موضوعيين.. وأن نقول «كويس» كما نقول «وحش» ..

فقد كنت اعتقد دائما - ومن أول فيلم لنادر جلال - انه مخرج جيد على المستوى الحرفى.. بمعنى أنه يعرف أصول حرفته تماما ويمكن أن يحقق «صنعة» متقدمة.. وكنت أضيف له دائما «رصيد» والديه أحمد جلال والسيدة ماري كويني وهما من رواد السينما المصرية والعظام بالفعل ..

ولكن نشاء «الاقدار» أن يكون أول فيلم اراه لنادر جلال بعد هذا الحوار هو هذا الرجل الذى بمعنى الكلمة.. والذى مضى على اخراجه له ربما ثلاث سنوات لعل مستواه تقدم فيها كثيرا.. ولكن اذا كان مطلوبا منى أن أقول رأى فى الفيلم فلا بد أن ابدأ بهذه العبارة: «نادر.. انا اسف.. انا مضطر» .

ولا يمكن أن يغضب المخرج الشاب اذا قلت اننى قضيت أمام فيلمه ساعتين فى

منتهى الثقل والرداءة والملل.. فالموضوع سخيف جدا وقديم وفارغ تماما.. بمعنى أنه يلف ويدور حول نفسه دون أن يقول شيئا.. والايقاع بطيء وقاتل والاحداث ممطوطة بلا أى داع وإلى حد يبعث النوم فى عينى أى متفرج.. وانت تحس دائما أنك أمام مسلسل تليفزيونى يلت ويعجن ويطنل فى الأحداث والمواقف.. وهذا أسوأ ما يصيب فيلما سينمائيا.. ومسئولية المخرج الشاب نادر جلال قبل أى احد آخر أن يقبل اخراج قصة من تأليف منتج الفيلم سعد شنب.. فاذا كنا قد صنفنا جمعياً لسعد شنب عندما انتج «قاهر الظلام» عن طه حسين.. فلم يقل أحد أبدا انه مؤلف قصص.. وإذا كان من حقه هو أن يؤلف قصصا فليس من حق نادر جلال أن يخرج هذه القصص لكي نراها نحن فى أفلام اذا هاجمناها يزعل هو !

ولا ينكر أحد أن سعد شنب منتج مجتهد وجاد.. يحرص على مستوى معقول لأفلامه.. ويبدو أنه قادر على الحصول على تسهيلات انتاجية من تونس.. هذا أيضاً اتجاه جيد ومطلوب تشجيعه بهدف توثيق علاقات السينما المصرية بالعالم كله وبالدول العربية بشكل خاص.. ولكن العلاقات المشتركة ليس معناها تلفيق قصة تحدث بعض أجزاءها فى مصر والبعض الآخر فى تونس.. والواقع أن الكلمة الصحيحة هى «تصور» وليست «تحدث».. لانها يمكن أن تحدث فى أى مكان فى العالم كما يمكن الا تحدث على الاطلاق.. لانها غالبا أحداث وهمية ملفقة ومفبركة بحيث يمكن فقط تصوير بعض المشاهد فى مصر والبعض الآخر فى تونس.. ول مجرد ان فى السفر سبع فوائد ..

وأحداث فيلم «رجل بمعنى الكلمة» مثلا تبدأ فى ميناء بنزرت التونسى.. حيث يذهب إلى هناك عادل أدهم فى زية التقليدى «الرجل الغامض» بعد أن قرأ خبراً فى صحيفة ويعد أن كان فى طريقة إلى القاهرة.. ويظل يتابع - كما فعل فى عشرات من أفلامه - محمود ياسين المصرى الذى أقام مشروعا لتليب السمك فى ميناء بنزرت.. ونفهم أن محمود ياسين الذى أصبح اسمه السيد محسن بن عمار يقيم فى تونس منذ خمسة عشر عاماً وتزوج من فتاة تونسية هى اجلال زكى وانجب منها طفلة وحيث يعيش الجميع فى القصور التقليدية وفى «التبات والنبات» التقليدى قبل أن يجيء الشر التقليدى أيضا وهو عادل أدهم الذى يتلصص عليه بلا سبب يظهر له فى كل مكان حسب مقتضيات «الحبكة البوليسية» التى تقلد بها السينما المصرية الافلام البوليسية الرديئة.. ويصل اجرام عادل ادهم الى حد محاولة قتل طفلة

محمود ياسين.. ولكننا نكتشف - تصورا !! - أن عادل ادهم هذا هو لواء في البوليس المصرى يبحث عن محمود ياسين منذ خمسة عشر عاما لأنه اغتصب ابنته وقتلها.. وهذه ثغرة غير مقبولة فى السيناريو الذى كتبه روف حلمى.. فكيف يمكن أن يحاول الضابط قتل طفلة حتى ولو من باب الانتقام لقتل ابنته ..

ولتعزيز هذا الخط الرئيسى ينسج السيناريو جريمة اغتصاب وقتل فتاة أخرى تعمل فى شركة محمود ياسين لكى تلصق التهمة به ونكتشف فى النهاية ان القاتل هو صياد شاب مجنون هو فاروق يوسف.. ويعد أن يحل لنا الفيلم هذا اللغز الفرعى بعد ساعة .. ننتظر حل اللغز الاصلى بعد ساعة أخرى.. ويعد أن يتركهم محمود ياسين يقبضون عليه تمهيدا لترحيله إلى القاهرة لحاكمته .. ينطق فى آخر لحظة ليحكى لنا المسألة كلها فى جملتين.. فليس هو الذى قتل ابنة الضابط وانما شخص اخر كان زميلا فى الجامعة.. ولكنه اضطر أن يهرب من بيته رغم حصار بوليس البلد كلها .. لا أحد يدري كيف ولا لم.. فكيف خرج من مصر إلى تونس؟ ولماذا لم يبرز خطاب البنت المقتولة من أول لحظة بدلا من ابرازه فى آخر لحظة ويعد ١٥ سنة.. وفى تونس؟ ..

لماذا.. لكى يتم تصوير هذه الاشياء فى تونس طبعاً !

ومن العبث مناقشة سخف الحوادث والافكار التى يخرج بها من هذا الفيلم الذى يريد فقط أن يؤكد لنا أن محمود ياسين أو «النسيد محسن بن عمار» حسب اسمه التونسى و«احمد فهمى» حسب اسمه المصرى ليس قاتلا ولا سفاحا وانما هو رجل شهيم ويرى أو «رجل بمعنى الكلمة».. وهى مسألة لا أعتقد أنها كانت تهم أحدا إلى هذا الحد ..

فاذا حاولنا أن نناقش النواحي الفنية التى يتحمل مسئوليتها مخرج شاب المفروض أنه يملك لغة سينمائية لا بأس بها وكنا نظن أنه يمكن - مع غيره من الشبان - أن يصنع سينما مختلفة.. فاننا نجد بالطبع أن نادر جلال مسئول عن كل تفاصيل الفيلم مثل أى مخرج فى العالم ابتداء من الموافقة على قصة باهتة ومبيلة.. إلى أدق تفصيلة أخرى ..

أن السيناريو يفرقنا فى قصص وشخصيات متداخلة تدور حول بعضها البعض بين البوليسى والاجتماعى والمليودرامى لمجرد ملء فراغ زمنى طويل جدا بلا مبرر لان روف حلمى فى الواقع لا يجد مادة «يشغل» على أساسها أو لا يجد «القماش»

المناسبة على حد التعبير الحرفى.. لذلك فنحن أمام قصة فاروق يوسف الذى يحب عاملة ما ويقتلها على الشاطئ.. ويحقد على محمود ياسين الذى يتصور أنه على علاقة بها.. ثم نحن أمام مجدى وهب المحقق أو وكيل النيابة التونسى الذى نفهم أنه كان يحب بنت عمه أجلال زكى ولكن محمود ياسين «لطشها» منه فظل يحبها ويحوم حولها ولكى تكون هناك فرصة «درامية» لعملية تعذيب ضمير حول أن يسلم زوجها للعدالة أو لا يسلمه.. ثم هناك بالطبع تلك القصة الاساسية التى تفتقد المنطق حول ضابط البوليس الذى يثار بنفسه شخصا لموت ابنته متقلبا بحرية بين مصر وتونس كئى سائح ليصفى قضية عمرها ١٥ سنة.. أما الحوار فهو طويل وممل هو الآخر ومضطرب تماما بين التونسية والمصرية وحيث يتكلم فاروق يوسف وحده بالتونسى لسبب مجهول بينما تتحدث أجلال زكى وابوها ابراهيم الشامى ومجدى وهب بالعامية المصرية رغم أنهم توانسه ولجرد أن الفيلم وجد نفسه «مزنوقا» فى حكاية تونس فتترك كل ممثل يتحدث باللغة التى يريدها ..

لا يمكن إضافة التصوير لرصيد المصور الشاب سمير فرج الذى قدم أفلاما أفضل بكثير.. فالتصوير ليس منفصلا عما تصوره.. وإن كنت أخذ على سمير فرج استخدام «الكروس فيلتر» بلا مناسبة ومن باب الانبهار به فقط.. ورغم أن الايقاع بطئ جداً وقاتل فلا يمكن محاسبة المونتاج لان المادة نفسها مملة ..

ونادر جلال كمخرج هو المسئول بالطبع عن كل هذا.. ولكنه مسئول أكثر عن اختيار زواياه من أجل تكوينات مدرسية جامدة وشكلية جدا بلا مضمون لا درامى ولا جمالى مقنع... وهو يضع مثلا شخصياته فى أوضاع متخشبة تفتقد مرونة الحركة وصدقها.. كما يفتعل مطاردة سيارات مضحكة جدا تكاد السيارة فيها تلحق بالآخرى ولكنها تتوقف لكى يتم التصوير وتأثرا بالافلام الامريكية.. ثم مطاردة «جرى» بين محمود يسين وفاروق يوسف لا يلحق فيها أيضا أحد بالآخر أبدا ولجرد استمرار التصوير فى «تكوينات» خاصة تعجب نادر جلال فى شوارع وإزقة بنرزت ثم يجعل عسكري بوليس عجوزاً جدا يطارد محمود ياسين عند هربه من بيته فى مصر بحيث أثار ضحك الجمهور.. وكلها أخطاء راجعة لرداءة التنفيذ و«الكلفة» أو عدم الاكتراث أو الظروف الانتاجية الصعبة.. وهذا سر «الدولاج» الردى لكثير من عبارات الحوار واختيار خليط متنافر من الموسيقى كما هو سر «السلوموشان» أو الحركة البطيئة التى تسود روح وإيقاع وجو العمل كله ..

ومن الظلم تقييم التمثيل فى فيلم كهذا تدور شخصياته فى فراغ.. ويتحرك ممثلوه كالدمى أو العرائس الخشبية وتوضع على السنتهم عبارات جوفاء.. ويتحمل محمود ياسين بلا شك مسئولية قبول دور كهذا.. بينما يتعرض مجدى وهبة لظلم كبير عندما يجرى حظه فى فيلم كهذا مع أنه ممثل جيد لا أدرى لماذا لم يتم استغلاله فى السينما أفضل من ذلك.. كما تتعرض إجلال زكى لظلم أكبر فى أول بطولاتها السينمائية وحيث يستنون اليها دورا باهتا لا يمكن أن يخدم فائن حمامة نفسها.. فليست هناك ممثلة فى العالم يكون كل دورها طوال فيلم كامل أن تقول: محسن.. محسن.. محسن.. آلاف المرات.. ولكنها وجه مقبول جدا يمكن أن يعطى أفضل فى أفلام أفضل.. ثم هناك طفلة لا يمكن نسيانها.. قدموها وقد وضعت «الروح» والباروكية وكانت الطفلة الوحيدة فى العالم التى تبدو أكبر من أمها إجلال زكى.. بينما يتفوق فاروق يوسف فى أول شخصية هامة تسند إليه.. ورغم سخافة المسائل كلها فهو يلت نظر إليه بقوة ويستحق قطاعافرضا أكبر.. ويا عزيزى محسن نادر جلال.. أنا أسف.. أنا مضطر.. فهذا هو ما فعلته أنت وليس أنا !

من الذى كتب اسمه على الرمال؟!

لا أنكر أنني أحس بحرج كبير وأنا أتعرض لفيلم «سلكتب اسمك على الرمال» فهو من إخراج مخرج مغربى.. وهو بشكل ما انتاج مصرى مغربى مشترك.. ومعظم الفنانين والفننيين العاملين فيه مصريون.. وإن كانت القصة مغربية والجو نفسه مغربى.. والفترة التى يتناولها الفيلم هى فترة من أهم فترات تاريخ الشعب المغربى الشقيق فى كفاحه من أجل الاستقلال.. وهو اتجاه لابد أن نشجعه فى السينما العربية كلها من ناحية بحيث لا تصبح هناك حساسية خاصة فى معاملة هذه المحاولات بنفس قسوة «وعقلانية» معاملتنا للموضوعات الهابطة..

ومن ناحية أخرى فهذا أول تعاون - فى حدود علمى - بين السينما المصرية والسينما المغربية.. ولقد كانت السينما المصرية رائدة دائماً وهى السينما الأم فى المنطقة العربية كلها.. وكان هناك دائماً هذا الاندماج والتعاون بدرجة أو بأخرى بين السينما المصرية والفنانين العرب من كل البلاد وفى كل المجالات وهو اتجاه توقف منذ بضع سنوات.. لأسباب سياسية أحياناً.. واقتصادية أحياناً.. ثم بعد اهتمام معظم البلاد العربية بسينماها المحلية الخاصة التى لم تعد معها السينما المصرية هى منطقة الجذب الوحيدة للسينمائى العربى هنا أو هناك ..

ومن ناحية ثالثة يبدو عبد الله المصباحى شاباً جاداً فى اختيار موضوعاته على الأقل.. وجراته على أن يقدم فى أول أفلامه «سلكتب اسمك على الرمال» موضوعاً صعباً مثل حركة المقاومة المغربية ضد الاحتلال الفرنسى فى سنوات ما قبل الاستقلال.. وطرد الملك محمد الخامس من بلاده ثم عودته على اكتاف الشعب من خلال عدة نماذج لبعض المواطنين المغاربة العاديين - بل المطحونين - ومعاناتهم المعيشية والسياسية ثم انتصار الشعب فى النهاية.. هذا الاختيار فى ذاته لموضوع تاريخى جاد يستحق التحية والتشجيع وبعض الرفق على الأقل فى المناقشة ..

ولكن السينما ليست عواطف.. كما أن التاريخ والوطنية ليسا مبرراً لشيء.. وهى قد تصلح وحدها لصنعه كتاب أو مقال تاريخى ولكنها لا تكفى لصنع فيلم.. وتشجيع

الاتجاهات «الوطنية» فى السينما لا يمكن أن يتجاهل أن تكون «سينما» أولاً..
والناقد الذى يصفق للأفكار وللنوايا الحسنة مجردة ليس ناقداً.. أو ليس ناقداً
أميناً..

ولقد كانت محاسن فيلم «ساكتب اسمك على الرمال» هى مجموعة الأفكار
الحماسية التى ذكرناها حتى الآن.. وهى ليست أفكاراً حماسية من المخرج وحده
وإنما منا نحن أيضاً.. فنحن نؤيد بشدة أى محاولة للتعاون بين السينما المصرية
والسينما العربية فى كل البلاد.. وهو اتجاه نطالب بدعمه وتطويره فى هذا الوقت
بالذات أكثر من أى وقت مضى.. لأن السينما العربية هى الامتداد الطبيعى -
جغرافياً وتاريخياً - للسينما المصرية.. ولأن الجمهور العربى هو السوق الطبيعى
والأول للفيلم المصرى ..

ولكن .. يتوقف الحماس لتبدأ السينما ..

وضع عبد الله المصباحى نفسه فى مأزق أكبر منه.. ففيلم مثل هذا يتطلب انتاجاً
أكبر بكثير من الانتاج الهزيل الذى رأيناه.. ومكتوب على الفيلم أنه من انتاج شيئين:
شئ اسمه «الملكية المغربية» وشئ آخر اسمه «الاتحاد العربى».. والاثنان يبدو انهما
شركتان مجهولتان تماماً أو مجرد لافتتين لا تملكان فلوساً.. فالامكانيات المتاحة
للفيلم فقيرة جداً بشرياً وفنياً وعلى كل المستويات.. فمثل هذه الموضوعات لا يمكن
تقديمها الا بمجاميع كبيرة وفى ديكورات جيدة.. بينما كان عدد الكومباراس
المشاركين فى كل مشاهد المظاهرات والجنازات العديدة التى يمتلئ بها الفيلم ثم
العمليات العسكرية.. لا يزيد عن عدد الجمهور فى الحفلة التى شاهدت فيها الفيلم..
يعنى عشرين.. والديكورات فقيرة وقبيحة ولا تستطيع أن تحدد لها طابعاً أو طرازاً
واضحاً لا مغربياً ولا مصرياً.. ومن حسن الحظ أن معظم مشاهد الفيلم «خارجى»..
أى تم تصويرها فى الصحراء حيث الرمال وحدها هى المتوفرة فى هذا الفيلم بوفرة!..
ثم وضع عبد الله المصباحى نفسه فى مأزق آخر حين كتب السيناريو بنفسه
فضلاً عن الاخراج والاشراف على الانتاج فيما يبدو.. ومن قصة «الشمس تشرق فى
الليل» لكاتبة مغربية اسمها حفيظة العسرى.. وأنا لم أقرأ القصة بالطبع ولكن إما
أنها من نوع القصص الوطنى المباشر والخالى من الفن وإما أن السيناريو هو الذى
جعلها كذلك.. وإما أن عبد الله المصباحى نفسه ليس كاتب سيناريو أصلاً أو لا
يصح أن يكون ..

الاحداث التاريخية معروفة وواضحة.. شعب خاضع للاحتلال والقهر والمجاعة ومساق رغم انه للاشتراك فى الحرب الثانية ضمن قوات فرنسا التى تحته.. وملك وطنى هو محمد الخامس أصبح رمزاً للنضال من أجل الاستقلال فيعزل عن عرشه وينفى.. ثم انتصار لهذا الشعب وفوز بالاستقلال ..

ولكن كيف تمت حكاية كل هذا بالسينما .. أى كيف تحول التاريخ إلى عمل فنى ؟ أسرة مغربية عادية جدا .. الاب عبد الرحيم الزرقانى متزوج من أمينة رزق.. ولكنه يتزوج من فتاة أخرى فى عمر ابنته .. ناهد شريف.. وابنه عزت العلالي عامل بسيط ولكنه شاب متحمس وإن كان حماسه يأخذ شكلا غريبا جدا.. هو اننا نراه يمشى فى الشوارع من هنا لهنالك ولا أحد يدرى ماذا يفعل بالضبط سوى الكلام عن المستعمر وضربه بين وقت وآخر لكى يعود فيجرب ويمسكه ويحطوه فى السجن.. وهكذا .. وهكذا .. ويمسكه ويحطوه فى السجن عدة مرات.. دون أن نفهم متى دخل وكيف خرج ..

ولكى تكون هناك قصص حب.. فان عزت العلالي يرى سميرة سعيد ماشية فى الشارع ضائعة وجائعة فينتزع لها رغيف خبز ثم يؤيها فى بيته ثم يحبها .. وعلى مستوى آخر يقبض على ناهد شريف فى بيت مشبوه دخلته بالخطأ فينقذها من الكراكون سمير صبرى الذى يطلق شعره وذقنه ويقول أن مهنته «مشعوذ».. ثم يخطب خطبة سياسية فى نفس الوقت يقول فيها أن من مصلحة الاستعمار أن تنتشر الشعوذة لكى يبقى الشعب مضللا.. وبعد الخطبة يحب ناهد شريف ويتزوجها.

ونحن نسمع كلاما كثيرا فى نفس الوقت عن «قضية الصحراء» المطروحة الآن بين المغرب وموريتانيا .. فقد كانت فى تلك الأيام أرضا مغربية اغتصبها الاسبان.. ولذلك فالاسبان طرف ثالث فى الفيلم.. ولكنه طرف ظريف جدا .. نتعرف عليه من خلال سيدة ألبانية هى مريم فخر الدين لا ندرى ما هى مهنتها بالضبط.. وأن كنا نراها مرة تشرب الخمر دليلا على أنها سيدة موش كويسة.. ومرة أخرى تحمل الجيتار.. ثم هى تتكلم خواجاتى بالطبع.. ونحن نرى سميرة سعيد الفتاة المغربية البريئة تقيم معها فى بيتها المشبوه وتقضى سهراتها وسط رجال سكارى فتقضى لهم بالمناسبة أغنية ألبانية ولجرد أن سميرة سعيد الحقيقية تعرف الاسبانية.. وبالضبط كما تغنى اغنيتين باللغة العربية لمجرد أنها مطربة وليست ممثلة ولابد أن يكون هناك غناء فى الفيلم العربى.. بل أن عبد الله المصباحى يريد أن يقدم «فيلم

عربي جداً.. فيقدم ايضاً مشهداً في كباريه ترقص فيه راقصة لمدة خمس دقائق..
اتعرفون ماهي الصجة؟ أن عزت العلالي الشاب الوطنى المتحمس اراد أن يقتل رجلاً
خائناً.. فسأل عنه فقيل له أنه يسهر في كباريه كذا.. فذهب إلى الكباريه ووجد
الرجل يتفرج فعلاً على راقصة وهو لا يمكن طبعاً أن يقتله قبل الرقصة أو في
اثنائها.. فانتظر حتى انتهت الرقصة - لكي نستمتع بها نحن أيضاً - ثم قتله ..!

وهكذا يقع عبد الله المصباحى فى كل تراث السينما التجارية..فهو يريد أن يصنع
فيلماً وطنياً عن تاريخ بلاده.. ولكنه يريده فى نفس الوقت أن يقدم كل عناصر الفيلم
الذى يتصور هو أن الجمهور يريده: الحب والوطنية والكفاح والخطب والميلودراما
والضرب والرقص والغناء.. ولأن الصنعة رديئة ويدائية لا تحس بأى رابط يربط هذا
كله ولا أى حبكة ولا أى تتابع منطقي.. فالأحداث متنافرة وكل شخصية تسير فى
اتجاه منفصل.. والعمل كله عبارة عن جزئيات منفصلة لا يربطها تدفق أو اطار واحد
سوى أن الشخصيات التى نرى من خلالها هذا كله تظهر فجأة وتختفى فجأة ..

أما التاريخ فهو موجود فى شرائط أخبارية وثائقية حصل عليها المخرج من
مصدر ما ونقلها «كونترتيب» ووضعها وسط أحداثه المؤلفة.. وهذا الجزء الوثائقي
الحقيقي عن أحداث المغرب هو افضل من الفيلم نفسه.. ولكن أغرب ما صنعه
المصباحى هو وضع دائرة فى وسط الشاشة ملأها أحياناً بصورة محمد الخامس
ومرة بصور عديدة أخرى مضحكة وعلى صوت سميرة سعيد تغنى للملك المنفى الذى
تصفه بالقمر.. فأصبحت هذه الدائرة رمزاً للقمر... وبأسلوب يذكرنا بأسلوب
التلفزيون الردىء فى استخدام «الكاشات» و«الكروما».. والتتفيذ كله ساذج بهذا
المستوى ويدائى أحياناً ..

وصحيح أن المصباحى استعان بكفاءات مصرية على أعلى مستوى.. تصوير
عبد العزيز فهمى مثلاً ومونتاج حسين عفيفى وطاقم ممثلين مصرى بالكامل ولكن
متنافر جداً لا ندرى على أى أساس تم «توقيه».. ومنهم سميرة سعيد الغربية التى
قد تكون مطربة جميلة الصوت ولكن علاقتها بالتمثيل هى نفس علاقتى أنا
بالكومبيوتر.. ومع ذلك.. فما الذى كان يمكن أن يضيفه كل عبارة العالم إلى فيلم
يكتب اسمه على الرمال.. سوى مزيد من الرمال؟

«وقيدت ضد مجهول».

البداية الصحيحة لمخرج «مختلف»

أتحمس حماسا شديدا لكل مخرج جديد يولد فيلمه الأول.. ربما لأن في داخلي أنا نفسي مخرجا لا يريد أن يولد.. وربما لأنني كنت وإلى سنوات قريبة محسوبا على الشبان.. وشهدت البدايات الأولى - بل حتى ما قبل البدايات الأولى - لعدد كبير منهم.. ولكن بالتأكيد لأن المخرج الجديد يوحى بالأمل في سينما مصرية جديدة أو على الأقل.. مختلفة ..

ولهذه الأسباب كلها احسست بفرح حقيقى عندما شاهدت فيلم «وقيدت ضد مجهول» الفيلم الأول للمخرج الجديد - الشاب حقا - مدحت السباعى فى حفل العيد العشرين لانشاء جمعية الفيلم.. وكان الفرح حقا مزوجا.. بل لم تكن صدفة أن يكون العرض الأول لفيلم جديد لمخرج شاب هو فى «جمعية الفيلم» بالذات.. وهى التى قدمت الافلام الأولى لمخرجين جدد كثيرين قبل مدحت السباعى فى عرضها الأول.. وهى التى أرتبطت قبل ذلك وعلى مدى تاريخها كله بحركة شابة جادة وخصبة فى مجال الثقافة السينمائية.. وأصبح عدد لا بأس به من أعضائها الذين تعلموا السينما فيها.. محترفين «كبارا» الآن.. فقد كان أحد أسرار بقاء «جمعية الفيلم» واستمرارها فى أداء رسالتها النبيلة رغم كل الصعوبات هو هذه الروح الشابة أو الجو الشبابى الذى يسودها ويجدد دماها دائما من جيل إلى جيل .

ومدحت السباعى هو صحفي شاب أو محرر فنى على وجه الدقة فى الزميله «صباح الخير» ولكننا نؤكد أن هذه الزمالة لن تشفع له حين نتعرض لفيلمه الأول وأنه لن تكون هناك شبه مجاملة.. وسنحاول أن نقيمه ونقيم فيلمه فقط باعتباره

مخرجاً وكاتباً السيناريو يقدم تجربته السينمائية الأولى.. فهو خريج معهد السينما قسم الاخراج وربما كانت دراسته العلمية للسينما سببا -على العكس - للتشدد فى مناقشته ..

بل أن فيلمه الأول كمحترف «وقيدت ضد مجهول» كان هو نفسه - وينفس العنوان مشروع تخرجه فى المعهد الذى قدمه فى ١٥ دقيقة وبإمكانيات المعهد التى نعرفها جميعا.. وهو فيلم قصير أثار دهشتنا عندما رأيناه منذ سنوات قليلة لا بأسلويه السينمائي - فقد كان هو المستوى المتهيب المتواضع الذى لا ننتظر أفضل منه من أى طالب يقدم مشروع تخرجه - وإنما بجرأة موضوعة وطرافته.. اذا كان يقوم على فكرة احتمال اختفاء أو سرقة هرم خوفو الأكبر.. وكل المواقف العبثية وليست حتى الكوميديية فقط التى يمكن أن تنشأ عن افتراض خيالى بالغ الجراءة كهذا.. ونجح مدحت السباعى فى فيلمه القصير فى أن يكون مختلفا بالفعل عن زملائه وهو «يشطح» هذه الشطحة الكبيرة.. كما استطاع أن يعكس سخرية مريرة لا تتجهم وهى تناقش شيئا غريباً كهذا.. وإنما تتجح فى مزج الواقع المفترض بكل جديته وخطورته بخفة دم وطرافة فى التناول قد تكون ضرورية عند التعرض لمثل هذه الموضوعات التى تبني للوهلة الأولى خارجة عن المنطق .

وأعترف بأننى وأنا اتابع مراحل تحول مدحت السباعى إلى ممارسة الاخراج على مستوى الاحتراف بنفس الموضوع وينفس العنوان احسست بأشفاق كبير من أن يكون ما ينوى أن يفعله هو مجرد «مط» الفكرة التى سبق أن قدمها فى ربع ساعة بحيث تصلح موضوعا يشغل ساعة ونصف أو أكثر.. وأنه سيكتفى بأن يملأ الفيلم ببعض التفاصيل التى تطيل من عمره فقط.. أو أنه باختصار سيضرب الفيلم القصير فى عشرة.. وهذا اسوأ ما يمكن أن يحدث لفيلم !.

ولكن ما فعله مدحت السباعى كان مختلفا عن ذلك بالتأكيد.. فباستثناء أن محور فيلمه الطويل يدور حول نفس الحادث الافتراضى وهو سرقة هرم خوفو.. الا أننا كنا أمام فيلم جديد تماما ومستقل.. ليس من حيث أن الممثلين مختلفون ومساحة الاحداث أطول.. بل من حيث التناول والكثافة وعمق الرؤية وجديتها.. فالفيلم القصير كان أقرب إلى «النكتة» التى تثيرنا بطرافتها وغرابتها.. ولكننا هنا أمام عمل فنى متكامل وله قوام.. وصحيح أن الفنان واحد فى الفيلمين.. ولكنه الفرق بين «بروفة» فنان وفنان مكتمل ..

وليس مفروضاً أن تشغلنا أكثر من ذلك فكرة المقارنة بين الفيلمين.. فالمفروض أن كل عمل فني له كيانته الخاص المستقل بذاته.. ومعرفتنا بأن المخرج قدم الفكرة فى مشروع تخرج قصير ثم أعادها فى فيلم طويل هى معلومة خاصة بنا وليس صحيحاً أن نسقطها على الفيلم الطويل الذى سترأه الجماهير بالفعل فيصبح تأثيره أكبر بينما لا يشاهد أفلام المعاهد أحد الا من «يعينهم الامر» ..

ومن ناحية أخرى فليست كل فكرة قصيرة تصلح «لتطويلها».. فقوانين القصة والدراما العلمية تقول أن بناء القصة القصيرة مثلاً هو بناء خاص شديد الخصوصية بقدر ما هو شديد الاحكام.. بحيث لا يمكن اضافة موقف واحد أو حدث واحد أو سطر واحد على قصة قصيرة جيدة.. وليس هذا طعن فى فيلم مدحت السباعى القصير.. ولكنه تأكيد على أن فيلمه الطويل هو عمل آخر له بناؤه الخاص وتكنيكة الخاص.. وقبل هذا رؤيته الاشمل ..

وان يثير «وقييد ضد مجهول» هذه الافكار قبل الخوض فى تفاصيله.. هو دليل فى ذاته على أنه عمل هام.. وقد يكون مناسباً هنا أن انقل ما سمعته من السيناريست المتفرس عبد الهى اديب وهو يقول لى بعد خروجنا من عرض جمعية الفيلم: «هذا أجراً فيلم مصرى فى السنوات العشر الاخيرة».. وأن يقول سيناريست قديم هذا عن سيناريست ومخرج جديد ولناقد «محايد» وليس لصاحب الفيلم نفسه بل بعيداً عن مسامعه. لا يمكن تفسيره بأنه مجرد مجاملة..

فالفيلم جريئ حقاً وجديد حقاً.. وهو جريئ لانه يخرج عن اطار السينما المصرية التقليدية .

ومخرجه الشاب الذى ينتزع فرصته الأولى من خلال القطاع الخاص - والفقر حتى وليس «المبجح»! - الذى يبدأ بالخروج على الانماط السهلة والمضمونة والمكررة ليغامر بشيء جديد ومختلف.. هو مخرج يستحق التحية أولاً على المغامرة فى ذاتها. فالأجيال السابقة لمدحت السباعى من المخرجين الشباب ومن خريجى معهد السينما بالذات.. اما وجدوا فرصتهم من خلال ظروف عمل افضل فى ظل القطاع العام الذى لا تحكمه مقاييس الربح والخسارة والذى قدم بالفعل عدداً من افضل الافلام والمخرجين.. واما انهم بدأوا بالمضمون وبالاستسهال.. أو على الاقل انتهوا اليه بحجة أن القطاع العام تخلق عنهم وتركهم فريسة لشروط القطاع الخاص.. وميزة مدحت السباعى أنه لم يستسلم لهذه الادعاءات فى خطوته الأولى على الاقل..

وأنة لم يبدأ بالأسهل والأربع ..

أما ميزته الثانية والأهم فهي انه استطاع أن يربط فكرته العبتية المجنونة بالواقع وبشكل خلاق وشديد الاحكام حقا ورغم بعض الهنات التى سنتحدث عنها.. فرغم أن الفكرة نفسها تبدو مستبعدة وإلى حد الاستحالة.. إلا أنه نجح فى أن يجعلها محتملة جدا وقابلة للتصديق.. وهذا يرجع بالتأكيد إلى قدرته الحرفية ككاتب سيناريو قدم عددا من الاعمال التليفزيونية واشترك فى فيلم سينمائى واحد هو «قاتل ما قتلش حد».. وهى قدرة من الواضح من قبله الاول على الاقل - أنها أكبر من قدرته كمخرج ..

ان كاتب السيناريو - وهو نفسه المخرج - استطاع أن يشدنا من أيدينا خطوة خطوة لنسمع قصة خرافية.. ولكنه نجح ببراعة وبشكل مذهل فى أن يجعلنا نصدق.. وهذه القدرة على «التصديق» هى أهم ما يطمح اليه أى فيلم قبل مناقشة العناصر الفنية الأخرى.. لأن هذه العناصر مهما كانت متقدمة ستضيع هباء فى موضوع «هرش مخ» لا نقتنع به.. ونحن فى «وقيدت ضد مجهول» اقتنعنا تماما رغم ثقتنا بخيالية ما يحدث.. وظللنا حتى آخر لحظة نتابع التحقيق وكأننا ننظر حقا أن نعرف من الذى سرق هرم خوفو.. وكيف نقله إلى المكسيك..

ولكن ممارسة مدحت السباعى لكتابة المسلسلات التليفزيونية قبل هذا الفيلم.. أثرت عليه تأثيرا سلبيا واضحا فى الثلث الأول من الفيلم.. حيث استطالت المشاهد بلا مبرر وبلا سيطرة على الايقاع ومع صفحات كاملة من الحوار المجانى وكأننا أمام مسلسل فيديو.. ولقد أراد الفيلم فى هذا الثلث الأول أن يعرفنا على الشخصية الرئيسية التى ستكون مفتاحا لكل الاحداث.. الفلاح البسيط البرئ القلبان «صابر عبد الرحيم قناوى» الذى يلعبه محمود ياسين والجالس تحت جذع شجرة على ترعة فى القرية يناجى فتاته هنية (صفية العمرى) ويحلم بالزواج منها بعد أن يسافر إلى القاهرة ليعمل عسكري بوليس «قد الدنيا».. ولكن هذا التعريف لم يكن يحتاج لربع ساعة من الحوار الساذج الذى لا يضيف شيئا ..

وبعد ذلك لم يكن بناء الفيلم نفسه ولا مضمونه النهائى فى حاجة إلى هذه التفاصيل المصححة عن ركوب الفلاح البرئ القطار.. ثم موقفه الساذج على باب معسكر التدريب.. ثم رفضه المضحك لخلع ملابسه فى الكشف الطبى.. ثم خطابات لاهم التى يخطئ قارئها فى نطق «البسطرمة».. وكلها «فرشة» اطول من اللازم

للموضوع بهدف الاضحاك بأساليب الاضحاك التقليدية.. ولكنها بالغت في رسم سذاجة الفلاح صابر عبد الرحيم وجهله بالعالم.. فلا أعتقد أن أحدا أصبح يصنع أن هناك فلاحا نطعيا بنفس الصورة التي ترسمه بها السينما المصرية من خمسين سنة حتى ولو في اطار كوميدي ..

ولكن كأنما مدحت السباعي كان متهيبا وهو يمارس العمل لأول مرة في هذا الثلث الأول.. فبعد ذلك تستقيم الامور وتصبح حرفته نفسها أكثر احكاما.. ولا يقتصر التهيب على الكتابة فقط في الجزء الأول... بل على الاخراج نفسه.. فاللقطات طويلة.. وحركة الكاميرا تبدو حائرة إلى حد ما.. والقطعات من مشهد إلى مشهد متأثرة أيضاً «بالقيديو».. والحوار كثير جدا.. وهناك «زومات» تنتهي هي أيضاً إلى لا شيء.. ولكن سرعان ما يسيطر المخرج على أدواته شيئاً فشيئاً وكأنما اكتسب الخبرة بعد عمل الأيام الأولى.. ولأن الموضوع نفسه يدخل إلى هدفه مباشرة حيث يتصاعد ايقاع الأحداث.. فلا شيء يدعم ادوات الاخراج ليستقيم عودها سوى قيمة ما يقوله المخرج وسخوته ومعرفته لما يريد توصيله..

وهكذا يصبح صابر عبد الرحيم عسكري داورية فعلا.. ويقف في «درك» صائحاً تلك الصيحة القديمة التي افتقدناها: «هع.. هع.. مين هناك».. وفي كل ليلة تنطلق فيها هذه الصيحات يهرع اللصوص لتشطيط المنطقة كلها من بيوت وسيارات.. وهنا يلجأ الفيلم إلى أسلوب أقرب إلى الكاريكاتير منه إلى الواقع.. حيث تنطلق صرخات الشقق المسروقة مرة واحدة.. وحيث تحاصره السيارات المسروقة مرة واحدة أيضاً.. وتتصاعد ازمة العسكري صابر مع رؤسائه ليلة بعد ليلة حتى تصبح جاذبيته الغريبة للصوص لغزا.. فيرسلون به إلى منطقة الهرم حيث لا يمكن أن يسرق شيء.. وهنا تبدأ مفارقة الفيلم المثيرة.. ففي الصباح التالي يكتشفون سرقة الهرم الأكبر ..

هنا يدخل الفيلم إلى منطقة العبث.. ويستثمر مدحت السباعي هذا الموقف إلى أقصى حد منتزعا منه كل امكانيات الكوميديا.. حيث يكلف الضابط عزت العاليلي بتحقيق الحادث المذهل فيعاين منطقة الهرم المسروق سائلاً معاونيه: «رفعتموا البصمات؟».

ويتابع الفيلم ربود فعل اختفاء الهرم في الداخل والخارج وليقدم في نفس الوقت عدة مشاهد في الشارع والأتوبيس يرسم من خلالها بعض تفاصيل الواقع الاجتماعي وأن كانت أقرب إلى «الاسكتشات» المنفصلة حيث لم يتم دمجها في بناء

الفيلم الرئيسى جيداً.. وحيث نتابع ربود الفعل العالمية مثلاً لا من خلال مؤتمر صحفى أو زعر سياحى وحركة ديناميكية نشطة وإنما من خلال مذيع التلفزيون أحمد سمير الذى يظهر بشخصيته الرئيسية وهو يقرأ الاخبار ومن خلال مذيعة التلفزيون سهير شلبى وهى تجرى بعض التحقيقات عن الحادث.. وهو أسلوب يخرج عن أطار «الفيلم» إلى «التحقيق» ولكنه راجع بالتأكيد إلى أمكانيات الانتاج المحدودة.. وأن كان قد نجح على أى حال فى تقديم بعض ملامح الجو الاجتماعى العام من خلال موقف قارئ يخت لجال ويكتور جامعة مدعى وصاحب كبرارية فى شارع الهرم يتحدث عن أزمة الراقصات بعد كساد شارع الهرم - وكانت هذه فرصة لتقديم رقصة تقليدية لا بد منها! - ثم من خلال خطبة عصماء لشاب «تقدمى» قدمت بشكل كاريكاتيرى أيضاً.. ربما تمهيداً لموقف كاريكاتيرى آخر هو اتهام الشيوعيين بسرقة الهرم أو على الأقل باستغلال اختفاء الهرم ..

ولا يكون هناك مخرج من هذه الورطة التى لا حل لها سوى وضع العسكرى صابر الذى «سرق» منه الهرم فى مستشفى المجانين.. وهنا يصل الفيلم إلى ذروته.. ويصبح مدحت السباعى فى احسن حالاته كتابة وإخراجاً.. فقد كانت نماذج المجانين التى قدمها تمثل قطاعات اجتماعية مختلفة وصلت إلى الجنون نتيجة لضغوط معيشية قاهرة.. وقدم الفيلم فى هذا الجزء ربطاً محكماً وأعيا بين الحقيقة والخيال.. وبين العقل والجنون.. واستطاع أن يصل بموضوعه إلى قمة كثافته بل وإلى خلاصة مضمونه كله.. وهو استحالة التفرقة بين العقل والجنون وبين المنطق والعبث.. وحيث يكشف الدكتور النفسى الذى اختار بارادته عالم الجنون والذى مثله باقتدار شديد الوجه الجديد نبيل الطفاوى بملامحه القوية وأدائه المعبر واستطاع أن يؤثر فى المشاهدين تأثيراً حقيقياً قوياً وهو يحمل خلاصة الفيلم كله اليهم.. يكشف عن الحقيقة التى لا تصلنا نحن مباشرة ولكنها تصل إلى العسكرى صابر عبد الرحيم فيدخل بالكامل فى عالم الجنون من فرط الدهشة والفجعة.. ولينتهى الفيلم بكشف سر الهرم الضائع الذى عثر عليه فى قرية بالمكسيك ..

ولكن ليتحول الموقف العبثى إلى ما هو أكثر عبثاً.. عندما يتصاعد منطق الفيلم الخاص الذى افترض اختفاء الهرم بحيث ينتهى باحتمال اختفاء النيل .. وهكذا ينتهى فيلم جديد حقاً وغريب حقاً ينطلق من الخيال ولكن دون أن يفقد المنطق.. ويثور حول فكرة عبثية ولكن لا يحولها إلى ميتافيزيقيا محلقة فى المجهول..

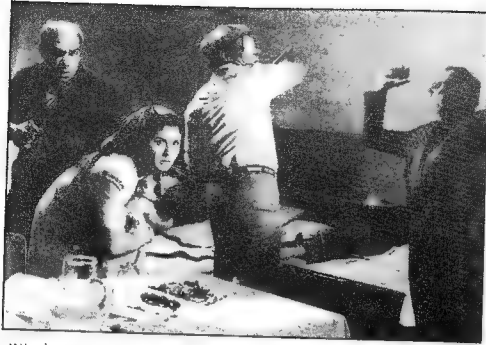
ويحدثنا عن أشياء غريبة ولكن لا يفقدنا صلتنا بالواقع والتفكير فيه.. ولا يلجا الى الموضوعات الرائجة والمعدلات السهلة وانما يجرب ويغامر ويقتحم.. وتلك هى مهمة السينما الجديدة والحديثة حقا ..

هناك بالطبع اخطاء التجربة الأولى.. ولكنها اخطاء لا تنتقص من قيمة العمل فليس الهدف هو «التكنيك» فى البداية.. وانما ما يعبر عنه هذا التكنيك.. ثم ان التكنيك بالمعنى المتعارف عليه ليس «كيمياء» معقدة.. وانما هو مجموعة قدرات ممكن اكتسابها بالعمل وحده وبالممارسة يوما بعد يوم.. ومدحت السباعى فى أول أفلامه لا يقل شيئا أبداً عن اسماء كبيرة «مخضومة» شغلتنا طوال ثلاثين سنة بموضوعات تدور فى الفراغ.. وهو يلجأ الى الصيغة الزكية حينما يستعين باسمين كبيرين : محمود ياسين الذى نجح فى اداء دور كوميدى وان لم يكن فى أحسن حالاته بسبب المبالغة الكاريكاتيرية فى الأداء وهى مسئولية المخرج أيضا.. وعزت العلالي الذى كان عصب الفيلم وروحه المتدفقة.. وإلى جانبهما عدد كبير من الوجوه الجديدة على البطولة المطلقة مثل صفية العمرى التى نجحت فى لعب شخصية جديدة عليها ولم يكن يعيها الا الملابس «الهوانى».. و الوجوه الجديدة تماما وعلى رأسها جميعا نبيل الحلفاوى الذى يستحق الاشادة به مرة ثانية كما يستحق أن يأخذ فرصة أكبر فى السينما.. والفيلم يعيد اكتشاف مصور مختلف هو كمال عيد فى مستوى جيد.. ويقدم خطوة أخرى للأمام للمونتير عبد العزيز فخرى الذى يقف هو بخبرته وراء مخرج جديد ليقدم عملا متكاملا ومتدفقا لا يعيبه إلا ترهل الجزء الأول.. ولكن مرحباً بمخرج جديد كان يستحق أن يولد .. وعليه أن يتحسس قدميه جيدا فى الخطوة الثانية ! ..

«المشبه» سعاد وعادل معاً وأسباب نجاح أخرى !

حتى قبل بداية عرضه ومنذ أول خبر تردد عن بدء العمل فى فيلم «المشبه».. كان هذا الفيلم مهما ومثيرا لاقصى حد من الاهتمام.. ولاكثر من سبب ..
ففى صعوده المستمر طوال السنوات الأخيرة.. كان لابد أن يصل عادل إمام إلى سعاد حسنى.. وطبقا للمقاييس التى كانت سائدة لمفهوم النجم والنجمة فى السينما المصرية طوال العشرين سنة الماضية على الاقل.. كان طبيعياً أن يصبح هذا اللقاء مثيراً بين نجمة كانت على القمة فى اطار «السندريللا».. ونجم بدأ زحفه الحثيث إلى القمة ولكن فى اطار «الكوميديان» الذى يضحك الناس دون أن يجزئ على حب البطلة.. وكان قد ساد فى أذهان الجميع أن الكوميديان يقف إلى جانب أو إلى وراء الفتى اللامع المصقول ليكمل الصورة ويسد الفراغ.. ولكن البطلة عندما تفكر فى ان تحب.. فهى لا تتنازل عن أقل من مستوى أنور وجدى أو عمر الشريف وانتهاء بنور ومحمود وحسين.. ولا أحد يدري بالضبط من الذى وضع فى السينما المصرية أن الكوميديان لايمكن أن يحب السندريللا ولا قامت القيامة !

ومن بين قواعد وتقاليد كثيرة نجح عادل إمام فى أن يكسرها فى سينما السنوات الأخيرة.. يبدو أنه نجح أيضاً فى أن يكسر هذه القاعدة.. ونتيجة لمتغيرات كثيرة فى «سوق النجوم».. أصبح ممكناً الآن أن يقف عادل إمام بطلا أمام سعاد حسنى.. وليس معنى هذا على الإطلاق أن فلانا أحسن من فلانة أو أن فلانة أعظم من فلان.. ولكن كانت هذه هى مقاييس السوق.. وكانت هذه هى «أحكام» السينما المصرية التى لا يمكن نقضها أو ابرامها.. أو على الاقل كان الجميع يتصورون ذلك !
على أى حال.. كان توقع اللقاء مثيرا اذن.. فنحن جميعاً ننتظر لنرى: كيف يمكن أن يكون شكل هذه «التركيبة»: سعاد حسنى أمام عادل إمام.. وهل يمكن أن تنتج ليس تجارياً بالطبع.. فنجاحها التجارى مضمون مقدما مائة فى المائة.. وإنما فنيا



المشيوة - إخراج سمير سيف - ١٩٨١

أو دراميا.. ومن منهما يمكن أن «يأكل» للآخر اذا تصورنا أن كلا منهما أصبح حوتا كبيرا أقوى بالتأكيد من كل الاسماك الصغيرة.. ثم من منهما يتقبله الجمهور أكثر : سعاد النجمة الراسخة ذات الرصيد الطويل الفنى.. أم عادل الذى حقق شعبية كاسحة فى سنوات قليلة نسبيا وقلب كل الموازين؟.. ثم ما هو نوع القصة التى يمكن أن تجمع بين شخصيتين كهاتين ظلت السينما المصرية تقدم كلا منهما حتى الآن فى تصور ثابت مناقض للآخر.. شكلياً على الأقل؟ ما هو الآن الموضوع المحكم الذى يمكن أن يكسر القاعدة ويجمع الإثنين فى قصة حب تكون من القوة ومن الحكمة بحيث تجذب الناس؟..

كل هذه اسئلة كان لابد أن يثيرها أول فيلم يجمع بين سعاد حسنى وعادل إمام.. ومن ناحية أخرى.. كان هذا أيضاً أول فيلم يخرج سمير سيف بعد تجربة «المقحضة» الاليمية بالتأكيد.. والتى شاعت الصدفة أن تكون بطلتها أيضاً هى سعاد حسنى.. وهى التجربة التى افقدت سعاد حسنى وسمير سيف معا قدراً لا بأس به من رصيدهما.. والقياس مع الفارق بالطبع.. فحجم خسارة المخرج الشاب كانت أقل بكثير من خسارة النجمة الكبيرة.. التى شاء الحظ أن تواجهه وفى نفس الوقت

تجربة أخرى مريرة مع فيلم «شفقة ومتولى» الذى كان أفضل على كل المستويات من «المتوحشة» ولكنه لم يلق مصيراً أفضل ..

ولكن لان سعاد حسنى ممثلة عظيمة المهبة راسخة القدم وصاحبة تجربة طويلة فنية ولم تنشأ من فراغ.. فقد استطاعت أن تتجاوز ويسرعة وأصرار كبيرين أزمة عاصفة.. كانت كفيلة بأن تطيح بممثلة أخرى هشة أو اقل قيمة وموهبة.. وهى تعاود العمل وتسترد مكانها ويسرعة فى «أهل القمة» ثم فى «المشبه».. والفيلمان اللذان يعرضان فى وقت واحد يعيدان الكثير إلى رصيد سعاد حسنى.. ويعكسان فى نفس الوقت نكاحها الفطرى.. فهى تغير فيهما جلدها أو «رداعها» التقليدى.. وتخرج أولاً من اطار «السندريللا» ومن اطار «زوزو» فى وقت واحد ..

ثم تخرج ثانية من دائرة «المستشارين التاريخيين» الذين أوحوا لها بأنها يمكن أن تجرب كل شئ وتنجح دون حاجة إلى ايه مقومات أخرى للنجاح.. ثم هى تقدم ويكثر من الذكاء والتواضع ما يمكن اعتباره «تنازلات» فى مفهوم النجمة أو «البرنيسية» التقليدى فى السينما المصرية من حيث حجم الدور وأهميته ومواصفاته فى الملابس والماكياج وملامح «العروسة الصلوة» ثم من حيث البطل الذى يقف أمامها.. وأتخيل أن أفلامها التى لم تعرض بعد مثل «بعوة على العشاء» و«عيش الطيور أزواج» ستؤكد هذا الاتجاه أكثر ..

أن سعاد حسنى فى هذه الافلام لا تتعامل مع مفهوم «البطولة» بالمعنى الساذج السائد.. وهو أن تظهر البطلة من أول لقطة إلى آخر لقطة.. وان ينور كل التركيز حولها هى بحيث يصبح كل الآخرين كومبارس.. وان تلبس بشكل معين وتتحرك بشكل معين والايقاع فى حبها الا بطل نو مواصفات خاصة.. وهى على العكس تكسر كل هذا بذكاء ومرونة.. وتقيس النور بأهميته وليس بحجمه.. وبوراها فى «أهل القمة» وفى «المشبه» مثلاً أقل مساحة من دورى نور الشريف وعادل إمام.. بل انها فى الفيلمين تلعب أولاً شخصيتين مطحونتين تماماً ومن قاع المجتمع.. وتقبل التنازل عن مقاييس شكلية كثيرة فى ملابس وماكياج «السندريللا».. لانها تترك أنها بادانها لهذين الدورين يمكن أن تكسب أرضاً أوسع بالاعتدال فى التعبير.. وفى الوقوف بثبات أمام نجمين شابيين فى قمة لمعانهما الان هما نور وعادل.. وانها من خلال «المباراة» فى التمثيل معهما عليها أن تثبت أنها مازالت سعاد حسنى ..

ولقد نجحت سعاد فى ذلك كله إلى حد كبير وأثبتت ليس فقط انها مازالت سعاد

حسنى.. وانما أيضاً سعاد حسنى انضع وأكثر خيرة ..

ونحن فى «المشبهه» نراها ومن أول لقطة بنت ليل رخيصة تلبس بنطلونا ضيقا لامعا.. ونفهم على الفور أنها من هذا النوع «الغبان جداً» والمستهلك من بنات الليل الذى يمكن أن يصحبه أى صعلوك - خاصة لو كان من ضيوف القاهرة الذين يكثر من عادة فى الصيف - إلى الشقق المفروشة.. وهناك تلتقى بنموذج آخر من فئران الليل.. حيث يكون عادل إمام يقتحم نفس الشقة لسرقته ومن خلال مدهمة البوليس لهما تتوحد جهودهما ضد «العدو المشترك».. ويتمكن اللص الشاب من شغل البوليس عنها فتهرب ويكمل هو محاولة الهرب من ضابط بوليس شاب هو فاروق الفيشاوى حيث يتمكن من التقلب عليه بل وسرقة مسدسه الحكى.. وتصبح هذه هى عقدة حياة ضابط البوليس الذى لا يستطيع أن ينسى أبداً أن هذا اللص ضربه وأطاح بهيته حينما سرق مسدسه.. فيكرس بقية حياته فيما يبدو لمطاردته.. ويصبح هذا خطأ درامياً أساسياً موازياً للخط الآخر الرئيسى وهو علاقة عادل إمام بسعاد حسنى التى فقد أثرها تماما.. ولكنه يسأل عنها فى الأماكن المشبهه إلى أن يعثر عليها.. فنفهم أنه حبها ويتزوجها بالفعل وفى المشهد التالى مباشرة.. لكى يدخلنا هذا الغرام المفاجئ فى «التيمة المستهلكة» التى تقول أن الحب يغسل الذنوب ويظهر النفوس وما إلى هذا الكلام السينمائى .

ولكن عادل إمام عضو فى عصابة لصوص يرأسها أخوه الأكبر سعيد صالح وتضم فؤاد أحمد اللص العنيف جداً الذى يتحدث باللهجة الدمياطية أو البورسعيدية .. ونعيمة الصغيرة التى يخفون المسروقات فى بيتها وتتولى بيعها.. ويحدث الخلاف التقليدى بين «الحرامية» فيترك فؤاد أحمد العصابة بعد شجار مع عادل إمام فيبلغ عنه ويودع فى السجن حيث ينتقم من اللص الواشى «بخرق عينه» ولا مؤاخذه.. وانشاء فترة السجن تضع زوجته سعاد طفلاً.. فتزداد رغبته فى التوبة ويخرج من السجن فعلاً ليأخذ زوجته وابنه ويرحل إلى بورسعيد لبدأ حياة جديدة شريفة ..

ولكن تشاء الصدفة أن يفاجأ هناك وهو ينفذ أحكام «المراقبة» بالضابط الشاب وقد انتقل إلى هناك.. حيث يجد الفرصة للانتقام.. وفى نفس الوقت وإلى بورسعيد أيضاً يصل أخوه الأكبر سعيد صالح بعصابته التى أصبحت تضم الآن فؤاد أحمد زائد على الشريف.. ويحاول أغراءه بالعودة إلى عملية أخيرة يسطلون فيها على سيارة تحمل مرتبات عمال شركة ما... ويرفض اللص الشريف بالطبع أغراءات أخيه

والتخلّى عن حياته المستقيمة.. ولكن ضغوط ضابط البوليس الذى يسومه العذاب من ناحية وحاجته للمال بعد أن خسر كل شىء من ناحية أخرى واشتغلت زوجته رقاصة كالعادة.. دفعته أخيراً للاشتراك فى عملية السطو على سيارة المرتبات حيث يموت أخوه ويستولى هو على المبلغ لنفسه فتطارده العصابة ويسرقون ابنه الطفل ولكنه يتمكن فى المطاردة النهائية التقليدية وبمعاونة ضابط البوليس نفسه من انقاذ الطفل وتصفيه حتى حساباته القديمة مع الضابط.. لكى يعيش الجميع فى تبات ونبات مثل كل الناس - الاشرار والاخيار معا - فى السينما المصرية .

هذه هى الخطوط الرئيسية «لحبوته» فيلم «المشبوّة» التى لا يمكن تقديمها باختصار أكثر من ذلك حيث أنها مزجحة بالاحداث والمغامرات والكر والفر والتوبة والرجوع عن التوبة والخناقات وكما لا بد أن نتوقع من فيلم يخرج سمر سيف ولكن من خلال «حبوته» بالفعل فيها كل مقومات «الحكى» والخروج من قصة إلى قصة مثل حكايات الشاطر حسن ولان سمر سيف الذى اشترك فى كتابة القصة مع ابراهيم الموجى هو تلميذ نكى جداً للمدرسة الامريكية التى أول دروسها: «كيف تحكى قصة».. والسيناريو فى «المشبوّة» محبوبك بالفعل إلى أقصى حد.. والشخصيات مقنعة ومرسومة جيداً وبجاذبية والاحداث تتولد حدثاً من الآخر بتدفق منطلقى وايقاع حى وساخن طول الوقت بحيث يجلس المشاهد مشدوداً إلى مقعده دون أن يفلت من الفيلم لثانية واحدة.. مما يدل على أن ابراهيم الموجى كاتب السيناريو تمكن تماماً من أسرار صنعته.. لو أضفنا إلى ذلك أيضاً قدرته المعروفة على صياغة حوار متميز يتسم بكثير من الجرأة والحس الكوميدي واصطياد التعبيرات الشعبية والمبتكرة فى نفس الوقت ..

ولكن أن يزعم سمر سيف أو ابراهيم الموجى أن هذه قصتهما.. فأسف جداً.. كنت أحب أن يشيرا من قريب أو بعيد إلى أن هذه هى قصة الفيلم الامريكى «لص ذات مرة» الذى أخرجه رالف نيلسون وشاهدته القاهرة منذ نحو عشر سنوات أو أكثر ولعب فيه آلان ديلون نور البطل وأن مرجريت نور الزوجة وجاك بلانس دور الاخ الأكبر الذى يريد إعادة أخيه إلى حياة الاجرام التى اعترلها وبدأ حياة شريفة.. فالهيكل الاساسى للقصة هو باستثناء أن آلان ديلون يموت برصاص البوليس فى النهاية نتيجة غلطة بينما يعيش عادل إمام.. وأن الطفل كان طفلة.. والتمصير والاضافات أو «التحاييش» التى اضافها الفيلم المصرى إلى الفيلم الامريكى لا

تجعلها قصة أخرى.. وعيب جدا ألا يشير الشابان النكيان بحرف واحد إلى مجرد «استيحاء» ولا تقول «نقل» القصة من مصدر آخر.. بينما يعجبني في «الكبار» الذين نسميهم نحن «القدامى» انهم أحرص على هذه الاخلاقيات.. والغريب أن يذكر حسن الامام على الشاشة ويوضح وطول عمره مصدر كل فيلم من أفلامه.. وهذه ميزة لابد أن تحسب له.. بينما سمير سيف المخرج الشاب الذي عمل معه مساعدا لفترة لابس بها لا يتعلم منه هذه الفضيلة ضمن ما تعلمه ..

ورغم أننا نضع يدنا على مصدر الهيكل الاساسي للاحداث.. فإن سمير سيف في «المشبو» يقع في نفس ما وقع فيه في أفلامه الثلاثة السابقة.. وهو تأثره الشديد ببعض مواقف - بل مشاهد - الافلام الامريكية والفرنسية التي يحبها إلى أقصى حد وبالذات أفلام الحركة أو «الاكشن» التي يتصور أنها السينما الحقيقية والوحيدة.. وإلى حد نقل بعضها بالكامل بل ربما بنفس «الميزانسين».. وبما أننا - حتى الحرامية عندنا - لسنا أمريكيين ولا فرنسيين.. فإن المسائل تصبح مضحكة.. مثل مسألة الجوارب النايلون التي يضعها الحرامية على وجوههم في «دائرة الانتقام».. ثم مسألة الاقنعة التي يضعها اللصوص على رؤسهم وفيها نقب للعينين في «المشبو»..

ورغم الجهد الهائل المبذول في التمثيل فانت هنا أيضاً - ومثل أفلام سمير سيف الأخرى - تحس دائماً أنك رأيت هذا المشهد أو ذاك من قبل في هذا الفيلم الفرنسي أو ذاك الأمريكي.. واتخيل أن الزميل يوسف شريف رزق الله مثلاً لابد سيتذكر على الفور كل فيلم من هذه الافلام وهو جالس يتفرج على «المشبو» باعتباره قاموساً سينمائياً متحركاً.. وكالعادة أيضاً وفي كل الافلام البوليسية وحتى حلقات التلفزيون لابد أن تحدث المطاردة النهائية في مكان كبير جداً ومعقد مثل مصنع أو محطة ما لكي تصبح هناك امكانية للجري والاختفاء أثناء اطلاق الرصاص وامكانية لاستخدام السلام والابراج والممرات التي لابد أصبح يحفظها أي مشاهد سينما عادي.. وهنا لا يستطيع سمير سيف مقاومة أغراء أن يدخر معركة النهائية في «المشبو» لتحث في الحوض الجاف في بورسعيد حيث يختفي البشر تماماً بأمر المخرج وتموت الحركة في مكان حيوى كهذا الا من أربع شخصيات تمثل فيلماً: الاب الذي يحاول انقاذ ابنه من المجرم الذي يهدد بقتله.. والضابط الذي يلحق بالجريمة ليشتبك في المطاردة بلا دعوة.. والام التي تهرع

لمتابعة مصير ابنها. ونحس ونحن نشاهد الجري والاختفاء وطلقات الرصاص أننا في شيكاغو أو محطة الفضاء في هيوستون ..
ويظل هناك تساؤل عن جدوى أو مغزى كل ما يدور امامنا رغم جودة الصنعة..
فما الذى تخرج به من هذا الفيلم؟.. أن اللصوص ناس طيبون جدا وشرفاء فى الواقع لو اتاحت لهم الفرصة.. وهى فكرة مستهلكة جدا حتى لو كانت صحيحة..
وليس هناك سبب فى العالم يجعلنى اختار نجمين كبيرين جدا ويملكان كل هذه الجاذبية الجماهيرية مثل سعاد حسنى وعادل إمام لاجعل الأولى بنت ليل والثانى لصا ثم أحشد حولهما كل امكانيات التعاطف هذه من الجماهير - بل وضد البوليس نفسه - بحجة انهما يريدان أن يتوبا ويبدأ حياة شريفة.. فماذا عن الشرفاء من الاصل ؟!

والاحداث التى تنتقل فيما بين القاهرة وبورسعيد ليست لها أية علاقة بالقاهرة وبورسعيد.. الا من حيث أننا نعرف أن فى القاهرة لصا يسرق الشقق المفروشة كما يحدث فى أى مدينة فى العالم.. والا أننا نسمع فى الفيلم أن هناك سوقا حرة فى بورسعيد وأن عادل إمام صور لقطة أو لقطتين وهو يبيع الاقمشة فى السوق التجارى.. وباستثناء ذلك فانت تستطيع نقل كل هذه الاحداث إلى طوكيو وانت مرتاح الضمير تماما.. ذلك أن فهم سمير سيف للسينما هو أنها عسكر وحرامية فقط.. وأن كل علاقتها «بالمكان» الذى تحدث فيه هى مجرد الصدفة.. وأن ربط الافلام بالناس وبالحياة هى مسألة دمها ثقيل جدا لانه لم يتعلمها من السينما الامريكية والفرنسية.. ذلك لانه لم يتعلم من السينما الامريكية والفرنسية افضل ما فيها ..

أما علاقة الضابط المهان باللص الذى اهانته ومتابعته له طول الفيلم ليأخذ بثأره الشخصى.. فهى علاقة مستهلكة أيضاً منذ «بؤساء» فيكتور هيجو ومنذ علاقة الثائر الشخصى بين جان فالجان ورجل البوليس الذى لا أنكر أسمه.. وهى لا تبرر على أى حال أن نرى فاروق الفيشاوى وكأنما هجر كل شئون حياته الاخرى وتفرغ لمطاردة عادل إمام.. لاسيما أن الصدفة ووزارة الداخلية أيضاً تدخلتا لمساعدته بنقله إلى بورسعيد من بين كل بلاد بر مصر ..

ومذهل حقا الا يكتفى «المشبهوه» بكل مقومات النجاح والأثارة التى احتشدت له.. فيلجأ أيضاً إلى حشر مشهد ترقص فيه سعاد حسنى.. وكأن سعاد لم تقتنع بعد

بانها أعظم من أن تلجأ إلى الرقص الذى ليست فى حاجة اليه والذى لم يعد يناسبها.. أو كأنها لم تقنع بعد بما فعله بها كل الرقص الذى رقصته فى «المتوحشة» الذى أخرجه سمير سيف أيضاً ..

والفيلم لكى يصل إلى هذه الرقصة يجعل سعيد صالح الاخ الفاسد جدا الذى يريد لجبار أخيه على العودة للجريمة.. ينتهز فرصة غيابه فى رحلة «الكعب الداير» التى يبحث فيها البوليس عن سوابقه فى المدن المختلفة.. ليحاصر زوجته الوحيدة بالضغوط وإلى حد حرق سيارتها «السونوكى» مصدر رزقها فى غياب زوجها.. وليس هناك أولاً أخ مصرى نذل إلى هذا الحد حتى لو كان جاك بالانس كذلك.. لاسيما أن الفيلم الأمريكى كان يتحدث عن حلقة صغيرة من حلقات المافيا حيث يمكن أن تحدث أشياء كهذه.. ورغم معارضة الزوجة لكل ضغوط وأغراءات الاخ الذى تكره كراهية عمياء.. فانه يقنعها بأغرب شئ فى العالم وهو أن تتستغل راقصة فى كبرى لتكسب عيشها.. واقسم اننى تصورت أن الزوجة لا يمكن الا ان ترفض.. ولكن مين!! وحياتك وافقت بسهولة شديدة جدا.. وفى اللقطة التالية مباشرة رأيناها ترقص بالفعل فى الكبارية ..

ثم انتظروا ما حدث بعد ذلك.. يعود زوجها فجأة فى هذه الليلة بالذات.. يذهب إلى البيت فعلا يجد زوجته.. تقول له جارتها انها تعمل ممرضة فى المستشفى.. يأخذ ابنه من الجارة ويذهب به إلى المستشفى.. لماذا لم يتركه مع الجارة نائماً؟.. لكى يقابله أخوه الشرير على باب المستشفى وكأنه قرأ السيناريو من قبل وعرف أنه سيذهب إلى المستشفى.. وببساطة شديدة يصحبه إلى الكبارية - والولد على كتفه - ليريه زوجته وهى ترقص.. فقط لان سمير سيف يريد أن يكرر مشهد آلان ديلون وهو يضرب زوجته أن مرجريت !!

ونحن يمكن أن نقنع بعادل إمام لصا خارجا على القانون ومطاردا طول الوقت.. بعد أن أثبت أنه ممثل عظيم قادر على أداء كل الشخصيات.. وهو ينجح بلا شك فى مواجهة خبرة سابقة عليه ومتمكنة جدا مثل سعاد حسنى فى تجربة جديدة لا بد أن الجميع كانوا يترقبون نتائجها.. وقد نجح الاثنان بامتياز.. ونجح سمير سيف بامتياز أيضاً فى «تركيب» هذا الثنائى الذى كان البعض يتصوره مختلفا وحقق بينهما انسجاما مقنعا إلى اقصى حد.. ثم فى ادارة مباراة الاداء بينهما واستخلاص أفضل ما فيهما معا.. وكانت مشاهد الحب بينهما فى منتهى العنوية

والبساطة والصدق.. فسعاد تعيش الشخصية الجديدة عليها كأحسن ما تكون.. وتعكس احساسا هائلا بالقهر والاصرار على الحياة بشرف والتمسك بفرصتها في السعادة وسط كل الضغوط كأنها تعيش الحقيقة.. وهذه هي «سعاد الجديدة» التي تكشف عن مزيد من خبرات ممثلة عظيمة مكتملة ..

أما عادل إمام فهو يؤكد هنا أيضاً أنه يستحق كل ما وصل اليه.. وان لاشيء يجيء من فراغ.. فقد كان بداخله مارد وكأنا بدأ يخرج من القمقم.. وهو في «المشوبة» يقدم وجهها آخر من وجوهه العديدة وياقتدار مذهل.. وكما عبر طويلا عن لحظات السعادة فاضحكنا.. يعبر هنا عن لحظات الشقاء باقتدار... وهو في مشهد عودته من «الكعب الداير» محطما واكتشف أن كل شيء قد ضاع حينما يجلس صامتا بذقنه الكثيفة ليستمتع لتبريرات زوجته.. وبمجرد الصمت وتعبيرات الضياع في عينيه.. ممثل عالمي بلا ادنى تردد ..

فاروق الفيشاوى يأخذ فرصة عمره.. ويبدو وجهها جديدا سيجد مكانه بالتأكيد في السينما المصرية ويتميز عن كل الوجوه المألوفة.. يليه مباشرة فؤاد أحمد بطابعه الشكلي والصوتي الخاص جدا والفنى جدا والجدير حقا - بعد «البؤساء» - بحجم أكبر في افلامنا لا أدري لماذا لا يناله.. أما سعيد صالح فلم يكن في مكانه الصحيح.. ليس لانه لعب دور الشرير.. بل أن الشخصية نفسها مرسومة بسطحية وبمجرد التقليد لشخصية جاك بالانس.. ولكننا لم نعرف ما اذا كان طيبا أم شريرا لنقتنع بما يفعله ..

في الفيلم جهد تكتيكي متقدم ومحبوك في كل العناصر من السيناريو إلى الإخراج إلى تصوير عبد الحليم نصر الذي يذكرنا بالأساتذة العظام.. ولكن الصوت رديء جدا لا أدري من الاستديو أم من دار العرض.. وأسف لانى لم أتبين للموسيقى طابعا محددا.. ومونتاج عادل منير هو بطل أساسى في فيلم يعتمد اساسا على الايقاع والتفق.. وكل هذا عظيم جدا.. ولكن.. هل نقرأ المقال مرة أخرى ؟!

«أنياب» مغامرة سينمائية جريئة.. أم مجرد «جهرشة»؟!

من المفردى جدا بالطبع رفع شعار الجرأة فى التجديد والتجريب.. خاصة فى ظروف السينما المصرية التى وصل بها جمودها إلى ما يشبه الشلل ان لم يكن الموت المطلق.. فلعلمنا أكثر سينما فى العالم فى حاجة إلى التجديد والتجريب.. ولذلك فإن أكثر التجارب السينمائية اثارة لحماسنا هى التجارب الشابة التى تحاول الخروج على الاطارات التقليدية شكلا ومضمونا فى السينما المصرية والتى حبست نفسها فيها وحبست جمهورها لأكثر من خمسين عاما ..

وإذا كانت القيمة الاولى لسينما يوسف شاهين هى تلك الرغبة الدائمة فى التجديد وكسر الانماط التقليدية التى تثير حماسنا حتى ونحن نختلف معها.. فإن من هو أولى باثارة الحماس أكثر.. مخرج شاب واعد من أمريكا بأفكار واحلام كثيرة وراغب فى «الخروج على الصف» ويبدو فى أكثر من وجه من الوجوه تلميذا من مدرسة يوسف شاهين ..

ولكن ما رفضناه مرارا فى افلام يوسف شاهين الأخيرة هو أنها اغرقت نفسها فى الشكل الذى حققت فيه أعلى مستوى من القدرة التكنيكية ولكن على حساب المضمون.. ورغم أن البعض لا يكف عن تعليمنا البديهية البدائية عن أن الشكل هو نفسه المضمون.. فإنهم بذلكاء شديد يهربون من نقطة بسيطة جدا وبدائية هى الاخرى.. هى علاقة هذا الشكل والمضمون معا بالجمهور.. جمهورها الوحيد الذى تصدر منه وتتوجه اليه.. وهو جمهور البلد الذى صنع فيه هذا الفيلم فى تلك اللحظة التاريخية والاجتماعية بالذات ..

وعلاقة أى فيلم بجمهوره تصلح موضوعا لمقالات وأبحاث ودراسات فلسفية ونقدية لا نهاية لها.. ولكن جوهرها - بالنسبة لأى ناقد أمين أمام جمهور وحتى أمام نفسه وضميره المهنى المجرى - هو جوهر فائق البساطة لا يتعدى هذا السؤال الساذج: هل يصل هذا الفيلم إلى ذلك الجمهور أم لا؟.. وهل يضيف اليه شيئا يجعله أكثر وعيا بعالمه وواقعة أم لا ؟..



أنثرب - إخراج محمد شبل - ١٩٨١

وهنا لا يغنى أقوى مضامين الافلام وأكثر اشكالها صقلا و«سنفرة» عن تجاهلها - ولا نقول تعاليها - على جمهورها وعدم اكترائها اصلا بأن تصل إليه ويفهمها بحجة انه جمهور متخلف ومعتاد على السينما الرديئة.. لأن الرد هنا يكون بسيطا جدا هو الآخر: وما دام الجمهور متخلفا فلماذا اصنع له سينما متحذقة؟ وإذا كنت أنا مخرجا طليعيا.. فكيف يمكنني بهذه السينما المجانية أن اواجه تلك السينما الرديئة ؟

فاذا كانت هذه السينما المتحذقة تتوجه للنقاد وللمهرجانات.. فأنها تكون جريمة كاملة الاركان.. لأن وظيفة سينمائي العالم الثالث كله ليست بالتأكد أن يتوجه بأفلامه للنقاد وللمهرجانات فقط على حساب شعبه الذى انفق من قروشه القليلة على هذه الافلام وعلى هذه المكاتب والشركات ودفع منها ثمن تذكرة السفر إلى المهرجانات ..

وهذا هو معنى السينما المجانية.. أى السينما التى لا يأخذ فيها جمهورها الحقيقى وليس المفتعل أو المفترض مقابلا لما دفعه لانها لا تقول ولا تضيف له شيئا ولا تدعوه لفهم وتغيير واقعه.. لانه ببساطة لا يفهمها هي نفسها فضلا عن أن تدفعه

لفهم واقعه ..

وهى سينما مجانية أيضاً لأنها تبث حماسنا للشباب والتجديد والمغامرة بل وتدفعنا صاغرين مرة أخرى إلى أحضان السينما التقليدية القديمة لأنها سينما واضحة على الأقل ولأنها سينما أصلاً.. فنحن لا نتحمس للشبان لأنهم شبان ولا للجدد لأنهم جدد.. بل نحن حتى لا نتحمس لهم لأنهم يقولون أشياء مختلفة.. وإنما لابد أن تكون مختلفة إلى الامام وليس إلى الخلف.. أى أن تكون أفضل ..

ثم هى سينما مجانية ثالثاً لأنها حتى لا ترد للمنتج فلوسه التى انفقها.. فضلاً عن الارباح الطائلة التى كان يحلم بتحقيقها.. وأن كانت هذه مسألة تخصه وحده فى النهاية ..

وفيلم «أنياپ» اول افلام المخرج الشاب الجديد محمد شبل تتحقق فيه كل هذه الشروط كأفضل ما تكون.. ويحيث نحس فى النهاية أنه فيلم لم يكن هناك سبب واحد فى العالم لصنعه.. ولا مبرر واحد فى العالم لأن يكون قد تم صنعه بهذا الشكل ..

فى «أنياپ» مشهد واحد عبقرى يلخص القضية ..

أحمد عدوية الذى يلعب نور «دراكولا» يدعو فريستيه منى جبر وعلى الحجار اللذين اضطرتهما ليلة عاصفة ممطرة إلى اللجوء إلى قصره المرعب.. لمشاهدة فيلم مصرى على شريط فيديو.. ويجلس الثلاثة لمتابعة الفيلم ونحن معهم لنكتشف أنه «اسكندرية ليه» ليوסף شاهين.. ويختار محمد شبل أصعب مشاهد هذا الفيلم ليعرضها خارج مونتاجها الاصلى.. مع أنه حتى لو قدمها بنفس مونتاجها الاصلى لما فهم أحد شيئاً.. ثم يجعل أحمد عدوية يبدى امتعاضة الشديد فينهض ويوقف العرض معلقاً: «فيلم هابط».. عايزين افلام نفهمها.. فيعلق على الحجار مندهشاً: «بس ده فيلم خد جوايز كتير اوى».. ثم يبدأ فى القاء هذا الدرس الوعظى: «لو الناس ابتدت تفكر شوية.. حتلاقى كل حاجة مفهومة».. أو ما معناه هذا بالضبط حيث أننى أنقل من الذاكرة ..

ودلالات هذا المشهد المركب فى «أنياپ» كثيرة جداً.. فمحمد شبل أولاً يحيى أستاذه يوسف شاهين عندما يختار فيلمه «اسكندرية ليه».. ثم هو لا يدافع فقط عن هذا الفيلم ضد كل الذين هاجموه وأولهم النقاد بالطبع.. وإنما يدافع أصلاً عن هذا النوع كله من السينما.. وفى تصورى أنه يدافع مقدماً عن «أنياپ» نفسه قاطعاً خط

الرجعة أمام أى هجوم يمكن أن يوجه اليه ..

والموقف كله حافل بالمغالطات ..

* فليس صحيحا أن كل من رفضوا «أسكندرية ليه» هم نموذج أحمد عنوية أو «دراكولا» بكل ما يمثله فى الفيلم .. وليست نماذج الجهل والسوقية والاستغلال كما يرمز لها دراكولا فى «أنياب» هى التى رفضت «أسكندرية ليه» ..

* وإذا كان المقصود هو التعريض بمن رفضوا «أسكندرية ليه» والسخرية بهم فقد حقق المشهد أو المشاهد المعروضة منه فى «أنياب» أثرا عكسيا .. فهى مشاهد متنافرة غامضة خارج سياق الفيلم بحيث نتعاطف مع عنوية وليس ضده وهو يطالب بأن يفهم.. وهذا من حقه.. وهنا يكون الرد عليه مفرطا فى السذاجة عندما يقول على الحجار «انه فاز بجوائز عديدة».. فليس هذا مبررا لان يكون أى فيلم فى العالم غامضا.. فضلا عن أن الفيلم يصنع أولا لجمهوره كما قلنا وليس للمهرجانات أو للجوائز.. الا اذا كان هذا اعترافا غير مقصود بأن هذه الافلام تصنع فقط من أجل الجوائز ..

* ليس هناك أى وجه للمقارنة بين جرأة يوسف شاهين على التجريب وجرأة محمد شبل.. وهناك فرق ضخم جدا بين فنان يرى من حقه أن يجرب اشكالا وأساليب جديدة بعد ثلاثين عاما من العمل السينمائى حقق فيها كل الخبرة التقنية الممكنة ووصل إلى مستوى عالمى بالفعل ويجرب وهو يعرف صنعته جيدا على الاقل.. وبين فنان يجرب قبل أن يصنع شيئا عاديا او تقليديا يثبت به أولا أنه يعرف الصنعة نفسها.. ولكى يبدو فقط طليعا ومغامرا ولكى يصبح فيلمه الاول قفزة جبارة جريئة ومختلفة ..

وليس من حق أحد أن يحجر على أى فنان أو أن يكون وصيا عليه فيحدد له الاسلوب الذى يبدأ أو ينتهى به.. ويختار له الشكل أو المنهج.. فهذا هو صميم حق الفنان فى المغامرة.. وأى مغامرة تستحق الصماس والتشجيع بلا أدنى شك لكى تخرج كما قلنا من دائرة السينما المصرية التقليدية المستهلكة.. المهم أن تقنعنا نتيجة العمل النهائية بأنها كانت تستحق المغامرة.. والمستوى الفنى والموضوعى هو الفيصل النهائى والوحيد فى تقسيم أى عمل جديد أو قديم.. مغامر أو تقليدى ..

واتصور - وهو مجرد تصور شخصى - ان «أنياب» هو عمل يدارى تخبطه الشديد فى الفكرة والاسلوب معا بكثير من الادعاءات.. وانه لجأ إلى هذا الشكل -

أو الاشكال العديدة المتنافرة - فى البناء لكى يدارى فقره المدقع فى الموهبة ..
والغريب أن مشكلة «أنياب» مختلفة تماماً عن مشكلة «اسكندرية ليه» لو كان
صحيحاً أن هناك أية صلة بين الفيلمين.. فإذا كان تعليق «أنياب» على موقف
الجمهور من «اسكندرية ليه» هو أن الناس «لم يفكروا» والا لكانوا قد فهموا.. فإن
الرد البسيط على هذا الادعاء هو أنه حتى الذين فكروا طويلاً وملياً لم يفهموا.. لأنه
كان لابد أن يفكروا بالضبط كما يفكر يوسف شاهين.. وهذا أخطر أنواع «الفن
الذاتى».. فضلاً عن أنه يتطلب قدراً من العبقرية ليس متوافراً للجميع.. دعك من
قضية المسؤولية الاجتماعية للفنان.. وهى أن يحسب قدرة جمهوره على التفكير وعلى
ملاحقة أفكاره الفذة والخرافة قبل أن يقدم لهم فيلمه..

ومع ذلك فلم تكن مشكلة «أنياب» هى الفهم أو عدم الفهم.. فكل شئ فى الفيلم
واضح جداً ومفهوم وإلى حد السذاجة المباشرة.. بل أن الأشياء مكتوبة على
الشاشة.. فهذه «خناقة» وهذا «طاخ» وذلك «طيخ» وتلك «طوخ».. ولأسباب مجهولة
تماماً إلا إذا كانت بهدف السخرية من الافلام المصرية.. وهنا لابد أن نسأل المخرج:
إذا كنت تسخر من «طاخ طيخ» فى خناقات السينما المصرية.. فلماذا قدمت أنت
نفسك خناقة بين دراكولا ومساعدته؟.. وما هى مناسبة السخرية أصلاً من السينما
المصرية فى فيلم كهذا تتحدث فيه عن شئ مختلف عما تتحدث عنه دائماً تلك
السينما ؟..

ولكن المسألة بالتأكيد ليست مجرد السخرية من السينما المصرية . بدليل أن
المخرج يلجأ إلى الكتابة على الشاشة أيضاً - وكما كان يحدث فى السينما
الصامتة - فى مجالات لا علاقة لها بالسخرية من تلك السينما.. كان يكتب لنا مثلاً:
«وفى نفس الوقت فى حجرة على».. ثم «وفى نفس الوقت فى حجرة منى».. وهى
مسائل لا تسخر من أى شئ.. وفى نفس الوقت لا تصيف أى شئ.. حيث أن أى
طفل يشاهد الفيلم ويجد الكاميرا تنتقل إلى حجرة منى سيدرك على الفور أنها
حجرة منى.. ولكنها «حركة».. مجرد أن المخرج يريد أن يكتب على الشاشة ليصنع
شيئاً غريباً.. تماماً مثل «وسائل الايضاح».. حين يرسم مصباحاً كهربائياً بجوار
رأس الاحبب شلف «بفتح الشين واللام وهو اسم غريب جداً ولكن لابد أنه يرمز
لشئ خطير هو الاخر!» الذى يلعب دوره عهدي صادق لكى يشرح لنا - وهو يسخر
منا نحن هذه المرة - «أن هناك فكرة أضاعت» فى رأس شلف : وأنواع كثيرة

مشابهة من «الهاز».. فالمخرج اختار أن «يهزر» معنا ويدون أى مناسبة ولكن ليوضح لنا كل شىء ولكى لا يصبح لدينا حجة فى عدم الفهم .. ومن هنا فكل شىء فى «أنياب» مفهوم وواضح وضوح الشمس.. وابتداء من المتفرج الامى إلى بائع السميط يفهم أن دراكولا الذى يلعبه عنوية هو سفاح ومصاص دماء ورجل مستبد وأمير ظلام وأشياء كثيرة جدا.. يحكم قصرا أو قلعة رهيبة يتبعه فيها جيش صغير من مصاصى الدماء لا ندرى علاقته بهم بالضبط.. هل هم أعوان أم أتباع أم ضحايا.. هل هم ضده أم معه.. لأن الوحيد الذى نرى له موقفا واضحا هو معاونه الاسود طلعت زين الذى يقرر الثورة على تسلطه وتحكمه فيهم فيقرر أن يتصدى له وان يقول لا.. ولكنه يأخذ هذا القرار «الثورى» الخطير وهو يأخذ «دش» فى البانيو ليعرض علينا مفاتن جسده.. بل ويقدمه المخرج فى «لقطة اغراء» وهو يهم بخلع سرواله فى البانيو مما أثار شهقات الجمهور القليل جداً فى دار العرض.. ولكن مما أثار دهشتهم أيضاً والمضحك .. أن هذا التأثير الاسود - ولا ندرى لماذا كان أسود بالذات - يقرر الثورة على ذلك الحاكم المستبد لسبب غريب جدا.. هو أنه كان يطعم فى الاستيلاء على «البنات» التى لجأت إلى القصر مع خطيبتها - منى جبر - ولكن الزعيم دراكولا استولى عليها لنفسه.. فهو ليس اذن اقل فسادا وشراة وانحطاطا من سيده.. والصراع صراع مصالح فى الأساس.. وليس قضية حرية وعبودية ..

وهكذا يلعب محمد شبل لعبة السياسة بسذاجة.. فهو حين يرمز بدراكولا لقوة القهر والاستبداد والاستغلال ويكثر من الادعاء المقحم والمدرسى.. يحلل صور هذا الاستبداد والفساد تحليللا شديد الهزال وإلى حد يثير التعاسة حقا.. فقد اتضح أن المشكلة هى فى الميكانيكى الذى يبالغ فى أجر إصلاح السيارة.. والجزار الذى يرفض البيع بالتسعيرة.. والتاكسى الذى يرفض أن يقف لسيدة حامل.. والسباك الذى يطلب ١٥ جنيه فى جلدة حنفية.. وصاحب العمارة الذى يطلب خلوا.. وكل صورة من هذه الصور نراها فى شكل واقعى حى مختلف تماما عن بقية شكل الفيلم الذى أريد له أن يكون «فانتازى» أى خياليا ..

وهذه الصور - مع لقطة لا بد منها لماتش كورة واتوبيس مزدحم - هى صور الواقع الوحيدة فى هذا الفيلم.. أى أن هذا هو الواقع الذى يريد الفيلم أن يتحدث عنه.. والجزار والسباك والطبيب ومدرس الدروس الخصوصية هم مصاصو الدماء

الحقيقيون فى «أنباب» محمد شبل. وهى صور كاريكاتيرية ركيكة جدا وشديدة السخف.. فضلا عن أن الصحف اليومية تهاجمها بأعنف وأوضح وأفضل من ذلك كل يوم ..

ولا أحد فى النهاية يمكن أن يقيم فيلما كاملا على مجموعة صور كاريكاتيرية.. والا أصبح صلاح جاهين أو مصطفى حسين اعظم مخرج فى العالم..
دعك من المضمون.. فماذا عن المستوى التكنيكي ؟

إن كل صورة من هذه الصور الكاريكاتيرية للمستغلين البشعين ومصاصى الدماء الخطرين جدا.. تتم صياغتها فى مشهد طويل شديد الإملال.. ينتهى بضحكة مدوية من حسن الإمام المعلق بأعلى سلم فى مكتبة صعد عليه ليحضر كتابا عن دراكولا ثم نسيه المخرج فوق فلم ينزل!!.. وهكذا ويهذا التابع الممل.. نرى مشهدا.. ثم ضحكة ساخرة مجلجلة لحسن الامام... ولجسد أن هذا الجزء كله من الفيلم - وهو صلب بناء الفيلم كله - يبدأ بحوار ساخن بين حسن الإمام الذى يؤكد أن مصاصى الدماء موجودون فى كل مكان.. وأحمد عدوية «دراكولا» الذى ينفى أن هناك أى مصر لأية دماء !!

وقد تسالنى عن نور حسن الامام أو وظيفته فى فيلم كهذا.. فاقول لك: ما اعرفش..!

ولكن يبدو - والله أعلم - أنها نفس وظيفة الكتابة على الشاشة والرسوم ووسائل الايضاح الاخرى على طريقة «شرشر».. أى مجرد «حركة» تجعل الفيلم جديدا وتجريبييا ..

فاعلانات الفيلم تقدم بكل فخر حسن الامام قائلة : «ولاول مرة مخرج الروائع» .. ثم تكتب تحت اسمه فى التيترات : «يرقص ويغنى ويمثل» وهى عبارة أخرى تسخر من السينما المصرية .. ولكن حسن الامام يرقص ويغنى ويمثل فى الفيلم لكى نسال بالضرورة : لماذا ؟ ..

والسبب واضح : ان محمد شبل اراد أن يختار أكبر مخرج مصرى ارتبط اسمه بالسينما التجارية لكى يقدم موضوعه من خلاله .. ولكى يجعله هو الذى يحكى «الحوت» .. وهى هنا حوته «دراكولا مصرى» .. وسواء وفق شبل فى هذا الاختيار أم لا .. يظل السؤال الالهم : ولماذا دراكولا مصرى ؟ ..

وانذا أراد أى مخرج شاب أن يتحدث عن الواقع المصرى فلماذا يتعامل مع هذا

الواقع من خلال «الهزار» الساذج والخالى من ذرة «ظرف» أو خفة دم واحدة أولا .. ثم من خلال شخصية سينمائية وروائية غريبة عن هذا الواقع المصرى ثانيا .. ومعروفة فقط لشريحة محدودة جدا من جمهور السينما الاجنبية الرديئة هى شخصية دراكولا .. ثم يبدأ عمله كله بشرح هذه الشخصية وتاريخها وأصلها فى الادب ثم فى السينما من مقاطعة ترانسلفانيا فى وسط أوروبا و إلى أدق تفاصيل الحياة المصرية الراهنة ... وما هى الشطارة فى «لغة» ملتوية جدا ومفتعلة كهذه ؟ .. إن الفيلم هو نكتة كاملة على المستوى السياسى .. لأنه يتعامل مع الواقع بأسلوب الاغراب الذى لا يصل ولا يوصل شيئا لجمهوره المقصود .. ليس بسبب عدم الفهم أو عدم القدرة على التفكير التى قذفها على هذا الجمهور مقدا .. فكل شىء واضح ومفهوم بلا أى معاناة فى التفكير كما قلنا .. وإنما بسبب غرابة ما يحدث على جمهور يريد المخرج - فيما أتصور - ان يأخذه من سينما حسن الامام .. ثم بسبب ضحالة الافكار التى يطرحها وتشويشها .. ثم بسبب - وهذه هى الكارثة الحقيقية - خطأ تحليلاته .. فهو يعالج الامور من السطح .. بل من السطح الهش جدا والخادع .. وليجعل المسائل كلها نوعا من الهزار والرموز الساذجة .. وهو هزار يالته يتمتع بذرة خفة دم .. !!

أن البطل المنقذ المخلص - بتشديد اللام - فى هذا الفيلم ليس هو سكان القلعة الذين امتص دراكولا دماءهم وحولهم بالتالى الى مصاصى دماء .. وليس الشاب والفتاة اللذين وقعا فريسة فى هذه القلعة واللذين يمكن أن يكونا رمزا للناس العاديين أو الضحايا .. فنحن لم نر لهما أى دور ايجابى .. وإنما هو الخادم القزم الإحذب المقيد بالسلاسل والذى لم تحدث لحظة تنوير أو تحول واحدة غيرت موقفه لانقاذه هذه الفتاة منى جبر بالذات وليس كل الضحايا السابقين .. سوى ان المخرج رسم لبه كهرباء على الشاشة فاضاعت تفكيره .. وهو الذى فتح النوافذ لتدخل الشمس وتحترق الدراكولات .. ولكى نسأل بالضرورة : لماذا هو أحذب مشوه ؟ ولماذا هو قزم ضئيل ؟ والى من يرمز ؟ ولماذا لم تجيء الثورة من الاصحاء والاقوياء أو حتى العاديين ؟ ..

ولكن من العبث مناقشة «الانياب» موضوعيا أو فكريا ؟ .. هل تناقشة اذن تكنيكيا ؟ ..

حسنا .. ان الذين يختارون أسلوب «التجريب» يكونون مسيطرين اولا على

أنواتهم السينمائية، وليس كما رأينا هنا .. فلا تكوين ولا تشكيل ولا اختيار لزاوية كاميرا ولا توجيه لمثل ولا ديكور ولا ماكياج ولا شيء إطلاقا .. وانما مستوى بدائى تماما فى كل هذه المفردات .. يؤدى حتى الى أسوأ مستوى تصوير لمصور جيد مثل محسن نصر .. وأسوأ مستوى مونتاج لعادل منير الذى كان الله فى عونهِ فى مجرد ربط لقطات ومشاهد مفككة مهلهلة لا يربطها أى رابط .. لان البناء الدرامى نفسه مهلهل من الاصل فى قفزات واستكشاث لا يمكن أن يربطها أى شيء .. ولكن ما يتحمل مسئوليته عادل منير هو الاستسلام للثرثرة التى لا حد لها فى المادة المصورة والتي كان لابد من حذف نصفها لتحقيق نوع ما من التدفق والابقاع بدلا من هذه اللحظات القاتلة التى تجر بعضها بعضا كسائق متناقلة فى الرمال .. فضلا عن كمية الاقتعة للوجوه الدميمة الشيطانية والحروق والتشوهات التى عرضها المخرج بتطويل وتلذذ سادى فطيع محققا اكبر كمية «قرف» فى تاريخ السينما المصرية ..

ولقد اراد المخرج المنتج ان يكون شاطرا فتصور ان الاسلوب الموسيقى الراقص يمكن أن يشد المتفرج المصرى .. فقدم سلسلة متوالية من الاغاني والاستعراضات الراكبة وراء بعضها وبافتقاد كامل لأى حس استعراضى او غنائى .. وقد يكون فقر الانتاج هو السبب جزئيا ..

ولكن فقر الانتاج ليس عيبا الا عند التصدى لمسائل اكبر من قدرة المنتج .. وينصف ميزانية هذا الفيلم .. وبثلاثة ممثلين فقط وربما فى ديكور واحد وربما فى الشوارع .. كان يمكن انتاج فيلم اعظم من هذا بكثير .. لو كان هناك فقط فكر أوضح وأكثر تواضعا وأقل ادعاء.

ولكن المنتج الذى اراد أن يصنع فيلما طليعيا .. وان يسخر من السينما التجارية ويستخدم اساليبها فى نفس الوقت .. اراد ان يلعب بورقة أحمد عدوية أيضا متخيلا أنه سوف «يكسر الدنيا» .. فجعله يمثل طول الوقت .. ويغنى طول الوقت .. ووضع على لسانه كل العبارات اياها من «سمك لبن تمر هندي» إلى «يا لهو بالى» الى «جهرشة» .. وانا وعدوية ومحمد شبل نعرف كلنا معنى «جهرشة» ولكن هذا الفيلم بالتاكيد هو «جهرشة» .. ومع ذلك فان احدا لم يذهب حتى من أجل عدوية .. شوفوا حكمة ربنا .. !!

أفلام عام: ١٩٨٢

«أشياء ضد القانون»

رؤية غير عصرية بالمرة.. لبعث تولستوى !

فى مقدمة فيلم المخرج الشاب أحمد ياسين «أشياء ضد القانون» عبارتان جديرتان بالاهتمام.. الأولى يهدى فيها منتج الفيلم - الشاب أيضاً - محسن علم الدين فيلمه إلى رواد السينما المصرية.. وهى لفئة جميلة من منتج يريد أن يؤكد عرفانه لفضل جيل سابق.. على عكس ما يشاع عن السينمائيين الشبان من أنهم يتكبرون لاساتذتهم.. وهى لفئة تؤكد من جانب آخر مستوى اخلاقيا راقيا لدى جيل جديد من المنتجين يمثلهم محسن علم الدين.. يحاول به أن يقدم مفهوما آخر للمنتج غير مفهوم التاجر الشاطر - وأحيانا الجشع - الذى لا يعنيه سوى «تعبئة» أى غذاء فاسد فى علب الافلام من اجل البيع.. والذى يحاول ايضا فى فيلمه السابق «الهب وحده لا يكفى» ثم فى «أشياء ضد القانون».. أن يقدم شيئا جادا يحمل قيمة فنية وموضوعية مختلفة عن قيم السينما السائدة والسهلة.. ويقدر لا شك فيه من حسن النية و«طهارتها».. أما أن تتحقق هذه النوايا الطيبة أو لا تتحقق فى الفيلم نفسه.. فهذا موضوع آخر طبعاً !.

وقد يقودنا هذا إلى العبارة الأخرى المكتوبة فى مقدمة الفيلم.. فكاتب السيناريو والحوار مصطفى محرم ويشير الديك يحرصان على تأكيد أن فيلمهما هو رؤية عصرية لرواية «البعث» لتولستوى.. وهى اشارة أمينة للمصدر الاصلى اصبح لا يحرص عليها شبان آخرون «شطار» جدا يلطشون القصص وحتى الافلام الجاهزة بطريقة «نقل المسطرة» دون أن يحسوا - لفرط شطارتهم - انهم مطالبون بان يقولوا

أى شيء لاي أحد ..!

ولكن حتى هذه الامانة المشكورة لم تمنعنى من تساؤل لابد منه.. حتى قبل أن يبدأ الفيلم.. وهو: ولماذا اعود فى عام ١٩٨٢ لارى فيلما مصريا ماخوذاً عن «بعث» تولستوى؟.. أن «الرؤية العصرية» نفسها ليست مبررا مقنعا لذلك.. صحيح أن السينما فى العالم كله تلجأ أحيانا إلى روائع الادب العالمى لتقدمها أما كما هى واما برؤية جديدة أو تفسير جديد.. وليس هناك قانون يمنع تقديم شكسبير مثلا فى أى وقت وفى أى فيلم.. ولكن هذا نور «السينما المرفهة» التى حلت كل مشاكلها وعالجت كل موضوعات البلد الذى تصنع فيه فبدأت تمارس «ترف اعادة التراث» وتسلى نفسها باعادة رؤية هاملت أو جواييت أو جان فالجان بمنطق مصرى.. ورواية تولستوى على عيني وراسى كعمل كلاسيكى خالدا ولكنه لم يكتبها أصلا وفى ذهنه أن كاتبى سيناريو شايبين ناجحين جدا.. ومخرجا مصريا شابا بدأ يثبت قدميه فى السينما يمكن أن يحولوها إلى فيلم مصرى يعرض على جمهور مصرى فى الثمانينيات من قرن تال.. الا اذا كانت الدنيا قد ضاقت فى عيون الشباب الثلاثة تماما وأصبحت حياة الناس من حولهم وفى عصرهم مجدية تماما وخاوية ومغلقة ولا يحدث فيها شيء أبدا يمكن أن يصبح فيلما.. ويخيل إلى أن هذا غير صحيح.. فلا المجتمع المصرى - وفى هذه الظروف بالذات أو حتى قبلها بكثير أو قليل حين بدأ صنع الفيلم - مجذب أو خاو أو مفلس من القصص والافكار والمشاكل والمصراعات والبحث عن حلول والرغبة المستمرة فى التغيير والتطوير.. ولا السينما المصرية من ناحيتها مزدهرة جدا «ومنشكحة» جدا بعد أن عالجت كل الموضوعات المصرية الملحة أو حتى غير الملحة بحيث لم يبق أمامها سوى التقلب فى أوراق تولستوى.. ولا حتى مصطفى محرم ويشير اليك كاتبان منعزلان عن الواقع المصرى أو مفلسان أو عاجزان عن البحث عن قصة مصرية أصيلة.. وإنما كل منهما على العكس حرفى متمكن وناجح ومنتشر.. و«دراما تورجى» من الطراز الاول القادر على تحويل أى شيء إلى سيناريو وحوار ..

الاعتراض هنا اذن وأولا على تجاهل كل ماتوحى به حياتنا الفعلية الان - وحتى أمس - من افكار واللجوء إلى تولستوى ..

ولكنه اعتراض لا جدوى منه ولايد من تجاوزه لنتأمل ما يقدمه الفيلم نفسه.. مفترضين أن احدا لم يقل لنا من البداية اننا سنرى «بعث تولستوى».. أو اننا لم

نكن سنلاحظ هذا حتى لو لم يقله لنا أحد ..

فى الفيلم فكرة نبيلة جداً وجديرة بالاحترام.. وهى أن ظروف المجتمع الصعبة تدفع الضعفاء إلى طريق الشر بحيث لا تترك لهم مجالاً للتراجع.. وأن ادعاء القيم وحماة الفضيلة هم الذين يدوسون قيم الآخرين ويوزعون «الشرف» بمعرفتهم ..

ولكن محور العمل هنا أيضاً ومرة أخرى - ربما هى المرة الألف - عن شخصية بنت الليل.. وهو تقليد تاريخى أو «فولكلورى» فى السينما المصرية عبر كل أجيالها.. القديمة والجديدة معا.. العجائز والشبان.. سواء الذين يملكون رؤية «عصرية» أو رؤية «متحفية» أو الذين لا يملكون رؤية أصلاً.. فعلى مدى تاريخها كله كانت السينما المصرية مولعة جداً بشخصية بنت الليل.. ولو أننا أجرينا احصاء رسمياً بعدد الافلام المصرية التى تتور بشكل أو بآخر حول موضوع البنت التى فقدت شرفها إما بارادتها وأما نتيجة «خدعة» ما أو ضغوط ما.. لوجدناها ٩٠٪ على الأقل من مجموع أفلامنا.. وفيلم «ليلى» نفسه الذى اعتبرناه أول فيلم روائى مصرى والبداية «الرسمية» للسينما المصرية عام ١٩٢٧ والذى مثلته عزيزة أمير وأخرجته وداد عرفة واستفان روستى.. كان يدور حول مأساة بنت غليانة جداً مطعونه فى شرفها ..

ولقد كان موقف السينما المصرية من مأساة بنت الليل أو حتى البنت المسلوقة الشرف رغم أزداتها.. موقفاً مثيراً دائماً لأقصى الدهشة.. فهو موقف متعاطف ومشفق جداً ومتفهم يصل إلى حد التشجيع.. فقد جعلتها كل الافلام وفى كل العهود ومن مختلف وجهات النظر والمدارس السينمائية.. مظلومة ومغلوبة على أمرها.. ولكنها تقطر خيراً ونبلاً فى أعماقها ووسط كل العناصر الشريرة المحيطة بها.. وبعض الافلام جعلتها أحياناً زعيمة وطنية تقود المظاهرات.. والفكرة لا أعترض عليها فى ذاتها.. فمنذ «نانا» أميل زولا وإلى «مومس سارتر الفاضلة» تتردد هذه الفكرة كثيراً فى الاداب العالمية.. ولا يجادل أحد فى أن بنت الليل يمكن أن تحمل كثيراً من قيم الشرف والفضيلة المختلفة عن القيم المعترف بها لدى المجتمع الرسمى أو الشرعى.. فمفهوم الفضيلة والشرف نفسه مفهوم نسبى فى مجتمع معين وزمان معين وظروف محددة وحسب موقف وجهة نظر من يحدد هذا المفهوم .

ولكن اليس غريباً «شوية» أنه من بين كل العناصر المظلومة والشريفة والتى طعننها ظروفها القاسية.. لاتختار السينما المصرية ويكل هذا الحماس والاصرار التاريخى.. سوى بنت الليل أو الراقصة أو «العالة» أو الفتاة مكسورة الجناح التى

ضحك عليها فريد شوقي أو صلاح نظمي أو حتى محمود ياسين وسعيد صالح نفسه
و«سقاها حاجة صفرة» ١٩

وإذا كنا قد وجهنا هذا السؤال لحسن الإمام عشرات المرات وهو الرجل الذي لم
يدع شيئاً ولم ينكر أبداً أنه يجب هذا النوع من الميلودراما وأن هذه هي مدرسته
وأسلوبه في السينما.. فالأ نوجهه لمصطفى محرم وبشير الديك وأحمد ياسين الذين
وأن لم يزعموا أنهم يصنعون سينما مختلفة فهم محسوبون على الشبان رغم أنفنا
وأنوفهم على الأقل بحكم «أربعين سنة سينما» تفصلهم عن حسن الإمام ؟

محمود ياسين كالعادة هو وكيل النيابة «البيه» الناجح ذو السلطان والمهيمنان
والذي يشرب «السوير» في أول مشهد و «الكنت» في المشهد التالي مباشرة -
ولسبب غير واضح - يصادف في تحقيقاته اليومية مع المجرمين والمنحرفين بنت
الليل أزهار (مديحة كامل) التي سيقّت أمامه متهمة في قضية دعارة.. فيتذكر أنها
عنايات التي نفهم على الفور أن لها قصة ماضية معه.. وفي سلسلة من «الFLASH
باكات» نرى أنه كان طالبا فقيرا في الحقوق يسكن في حجرة فوق السطوح في بيت
تسكنه الفتاة الجميلة وأهلها الفقراء.. وكما نرى في السينما المصرية وحدها فإن
العائلة الفقيرة التي مش لاقية تاكل.. لابد إذا كان يسكن فوق سطوحها شاب فقير
وأعزب.. أن تقدم له كل شيء.. من الطعام إلى الرعاية الطيبة إلى حب ابنتهم
الحسنة نفسها.. ولقد سكنت طوال حياتي - وكنت طالبا في الجامعة أيضاً والله
العظيم ينتظرني مستقبل باهر بأذن الله - فوق «اسطح» كثيرة جدا.. ولم يرسل لي
أحد صحن طعام واحدا.. وإنما كنت لاحظ دائما في الطلعة والنزلة أن كل ابواب
الشقق تصفّق في وجهي.. ولكننا نرى مديحة كامل في هذا الفيلم تصعد إلى حجرة
الشباب البائس محمود ياسين باستمرار وتقضي معه الساعات وكنت أتوقع أن تظهر
زينات صدقي في أي لحظة لتملا له اللبّة بالغاز كما كانت تفعل دائما مع عبد
الحليم حافظ وعبد السلام النابلسي..

كل هذا لكي يصل بنا الفيلم إلى القصة التي لابد أن نتوقعها.. أن البنت أحببت
الشباب وحلمت بالزواج منه فسلمته جسدها.. ولكنه خدعها كالعادة وهجرها بمجرد
انتهاء دراسته.. لاننا التقطنا من عبارات حوار قصيرة جداً وموجزة.. أنه انتهazy
وطموح.. يرتبط بعلاقة غامضة بأستاذه في الجامعة الدكتور راشد (عماد حمدي)
ويريد أن يتزوج ابنته أجلال زكي المتكبرة المتعجرفة بدون سبب.. ولا يقول لنا الفيلم

شيئاً عن هذه العلاقة الغريبة بين أستاذ القانون الكبير والغنى جداً كما هي العادة في الأفلام.. وبين تلميذه.. فلم يكن هناك سبب منطقي واحد لهذا الإعجاب الشديد الذي يصل إلى حد التبني.. فالأستاذ مهتم به جداً وكأنه تلميذه الوحيد.. وهو يوجهه مستقبلاً.. ويؤزره في حجرته البائسة وهو مريض.. ثم يساعده في التعيين في النيابة.. ثم يزوجه ابنته الجميلة المثقفة الغنية وكأنها «بايرة».. وكأنه هو «لقطة».. ولون أن يشير لنا الفيلم إلى أى سوابق حب بينها وبينه.. بل اننا على العكس نراها عبر الزواج لا تحتمله ولا تطيقه لمجرد أنه يتأخر في المواعيد.. وهذا ليس سبباً منطقياً لكل هذا الغضب.. لأنه لم يكن هناك سبب منطقي لهذا الزواج أصلاً إلا من وجهة نظر الشاب الانتهازي.. وما هو دافع الأستاذ.. وما هو دافع ابنته نفسها لـ «شيطاني» كهذا وغير متوافق !.

ونحن نفقد المنطق أيضاً بعد ذلك حين نتابع مصير الفتاة المخنوعة نفسها أزهار أو عنيات.. فهي تتماهى أولاً وأكثر من اللازم في انكار شخصيتها أمام وكيل النيابة الذي تسبب في مأساتها مع أن المنطقي أكثر أما أن تنفجر في وجهه غاضبة وأما أن تنهار أمامه ليصنع لها شيئاً ينقذها مادامت أعماقها نظيفة كما رأينا.. ثم من خلال عدة «فلاش باكيات» أخرى نعرف أنها تحطمت تماماً لخبر زواج حبيبها المخادع الكاذب.. ثم وفي لقطة واحدة نراها تتحول إلى عاهرة محترقة.. ولمجرد أن القواد المحترف الشرير التقليدي التاريخي أيضاً في السينما المصرية زغلول (سعيد صالح) رآها مكومة في الطريق بصرة ملابسها أمام وكره في إحدى الليالي.. فنفهم أنها هربت بفضيحة شرفها المسلوب من عائلتها.. وبعثاً نتساءل أين ذهبت بعد ذلك وقبل أن يلتقطها القواد.. وبعثاً نتساءل لماذا لم تنهار أمام الف بيت آخر لالف رجل شريف.. وكيف اختارت أن تنهار أمام القواد زغلول بالذات.. فهكذا تشاء الدراما أو على نحو أكثر دقة «الميلودراما».. وبعثاً نتساءل أيضاً كيف حولها القواد إلى عاهرة.. وكيف تزوجها ليتاجر بجسدها.. وكيف اقتتعت هي بهذه السهولة مع أن تركيبها السابقة لا توحى بذلك.. فقد كانت في الحدود التي قدمها لنا الفيلم.. فتاة عادية جداً مستقيمة جداً حتى عندما أخطأت فبدافع الحب والحلم بالزواج من «أفندي متوظف».. وهو حلم مشروع جداً لكل بنت مصرية..

ولكن هذا التحول الخطير جداً في حياة أى بنت في العالم من شريفة إلى عاهرة.. هو أسهل تحول في السينما المصرية.. وهي لا ترى نفسها مطالبة بشرحه

أو تبريره أو تعميقه.. وإنما هو الحل الجاهز الفوري لمشكلة أى بنت تواجه أى مأزق.. فهي أما أن تتحول إلى بنت ليل محترفة وكأنها كانت جاهزة لذلك من يوم مولدها.. وأما أن تدخل فوراً إلى اقرب كاباريه لتصبح راقصة أو مغنية فى أحسن الظروف.. وكأن كل البنات اللاتي يواجهن مأزق من هذا النوع يكن قد تدربن سرا وطول عمرهن على الرقص والغناء.. وكانت أصواتهم جميلة جدا بس هم واهاليهم ماكانوش عارفين ..

وهذا الانهيار الكامل فى حياة فتاة تعرضت لهذه الظروف جائز ومحتمل.. وهو مقنع بمنطق تولستوى فى عصره وفى إطار نظريته الرومانتيكية الانسانية للشخصيات المسحوقة أو المفلوطة من المجتمع.. ولكنه ليس منطقيا فى ظروف عصرنا.. فأتانا أزعـم أن أمام البنت الآن حتى لو تعرضت لنفس مأساة أزهار أو غنايات.. ألف فرصة وفرصة لحياة اشرف لو كانت حقا رغبة فى ذلك.. وأزعـم أيضا أن شخصية القواد بالشكل الذى رأيناه فى هذا الفيلم لم تعد موجودة.. فهو جماع لكل ملائح القواد فى السينما المصرية.. بينما القوانون الآن مختلفون وأكثر عصرية وذكاء من أن يمارسوا عليهم بهذه الجرأة والوقاحة مهما قيل عن مظاهر الفساد هنا أو هناك.. أن قوادا فى مثل ظروف وامكانيات زغلول أبو شنب (سعيد صالح) الذى رأيناه فى الفيلم لا يستطيع ان يطارد فريسته بكل هذا الاصرار والتبجح متحديا حتى نفوذ وكيل نيابة فى عنفوانه.. يقتحم وكره ويضبطه مع نسائه ثم يخرج كالشجرة من العجين ليعود فيتأمر مع أستاذ قانون كبير ويمارس أعمال الاجرام والبطالة بهذه الحرية والثقة وينتصر فى كل مرة.. ولجرد أن رجل القانون يسأله فى السر انتقاما لكرامة ابنته التى طلقها زوجها من أجل بنت الليل.. ولم أستطع أن أقتنع ابدا بأن زغلول أبو شنب القواد الذى يسكن عشة يديرها للدعارة يمارس عمله بهذه الحرية.. وينجح فى تحطيم مستقبل وكيل نيابة وكأن كل أجهزة القانون تدعـمه.. وحتى حينما حاول وكيل النيابة المستقيل أن يبدأ حياة جديدة مع بنت الليل التى سبق أن حطم حياتها ويحاول أن «يبعثها» من جديد.. فان القواد يرسل لها ببساطة رجلا يحاول اغتصابها لكى يدهم البوليس الشقة فيضبطها بتهمة العودة للدعارة.. وأنا لست رجل قانون ولكن خيـل إلى أن القضية ملفقة ومضحكة لان مظاهر الاغتصاب العنيف واضحة فى صرخات الفتاة وملابسها المرققة ومهما كانت لها سوابق.. والا أصبح من حق أى صعلوك أن يفتصب بالقهر أى امرأة لجرد أن لها

«ملف».. وتصبح هي المخطئة.. ومهما كان القائم بالضبط متواطئاً ضدها .. كل هذا لأن الفيلم أوقع نفسه في قصة من عصر غير عصره.. كانت ظروف الناس واقدارهم خاضعة لظروف غير ظروفه.. وهو لم يقدمها برؤية عصرية كما زعم.. فقد كان «عصرنا» غائباً تماماً من الفيلم.. فنحن لم نر غير شخصيات الفيلم المعودة.. ولم نخرج الا من ديكور إلى ديكور.. ولم نعرف شيئاً ابداً عن العالم الذي يحدث فيه كل هذا ولا عن الزمن.. ممكن جداً أن تكون أحداث هذا الفيلم قد حدثت في الثمانينيات.. وممكن أن تحدث في السبعينات.. بنفس البساطة التي يمكن أن تحدث فيها في الاربعينيات.. فليست هناك أية اشارة لاي زمن أو ظروف اجتماعية أو ناس أو شوارع تشتم منها رائحة زمن أو حياة..

بل أن منطق الاربعينيات هو الأكثر صحة.. فنحن لا نبتعد كثيراً عن سينما الأربعينيات.. البنت المغلوبة على أمرها.. والشرف المسلوب.. والشباب الذي يحاول أن «يصلح غلطته».. والمحكمة.. وياحضرات القضاة ان موكلتي المائثة أمامكم.. والقواد الشرير الذي يرتكب كل المويقات.. وبيت الدعارة المليء بألف امرأة فاضحة الضحكات.. والمعلمة.. وصبي المعلمة المخنث.. وسهرات الطرب والمجون الوهمية.. وحتى عندما يلجأ الفيلم إلى عنصر «الفرقة» التجاري فهو يلجأ إلى مطرب اسمه فايد محمد فايد يغني لربع ساعة بينما جسد راقصة يتلوى: «يا منعنشة يابتاع اللوز.. بدى الاعيك فرد وجوز».. ولم يكن ناقصاً بالضبط سوى نفس موسيقى فؤاد الظاهري ونفس «آه يازين» وكأننا نعود لنرى «شباب امرأة».. والقياس مع فوارق كثيرة جداً ..

في الفيلم أداء جيد لمحمود ياسين في حدود الشخصية المرسومة له وكما عودنا.. وأداء جيد جداً لمديحة كامل التي تطورت كثيراً جداً واصبحت ممثلة مكتملة حقاً في «عيون لا تنام» وفي هذا الفيلم.. وأداء ممتاز وملء بالحياة لسعيد صالح الذي لا يتصور الفيلم بدونه.. ثم تصوير جيد لعصام فريد.. وديكور جيد لنهاد بهجت الذي يتفوق بالذات في الديكورات الفقيرة وكأنه عاشقها.. ولكني كنت اتصور شيئاً آخر بالتأكيد من كاتبى سيناريو شابين.. ثم من مخرج شاب لابد أن يكون مختلفاً في افلامه القادمة.. لانه قادر على ذلك ا.

تأملات فى فيلم قديم :

عبد الوهاب و ٣٨ سنة على «رصاصه فى القلب»

فى أول مشهد من فيلم «رصاصه فى القلب» نرى عبد الوهاب كعادته شابا وسيما شديد الأناقة والجاذبية - حتى قبل أن يطلق صوته الجميل بالغناء - محاطا بياقة من الحسنات يتصاحكن من حوله فى مرح صاخب.. ونفهم أنهن يحتفلن بعيد ميلاده.. وتداعبه احداهن قائلة أنها أعدت له (صينية بطاطس) رائعة.. فيعلق ضاحكا: «كدة.. ده توفيق الحكيم لو عرف أنك بتعرفى تعملى صينية بطاطس حيتجوزك فوراً..» فتبدى الفتاة علمها بهذه الفكرة وتقول ما معناه: «بعد الشر يا خويا.. دى تبقى جواز صعب أوى!!» وترتفع ضحكات الجميع فى صفاء .

وقد تكون النكتة إشارة لما كان شائعا عن الحكيم فى ذلك الوقت من أنه عدو المرأة.. فهذا هو المرأة تشأ لكرامتها الانثوية بأن ترفض الزواج منه.. وقد تكون إشارة كما أشيع عنه - وحتى الآن - من بخل ..

دلالة هذه النكتة العابرة جدا ان عبد الوهاب منتج الفيلم وبطله الاشهر.. ومحمد كريم مخرجه.. اراد ان يداعبا توفيق الحكيم.. مؤلف «رصاصه فى القلب» شخصيا.. وان كل هذا تم فى اطار من الصفاء وخفة الروح لا اظن أنه أغضب توفيق الحكيم نفسه.. فانظر عزيزى القارئ كم كان هؤلاء الفنانون الكبار بسطاء وظرفاء يعملون فى جو من الود والصفاء (البال الراقى) إلى حد «الهزار» الذى لا يتشجع له أحد.. وانظر فى نفس الوقت كيف أصبحت السينما متخشبة جدا وبمها ثقيل.. فضلا عن انه لم يعد عندنا من هم فى مستوى عبد الوهاب ولا كريم ولا الحكيم !

والذين شاهدوا «**رصاصة فى القلب**» عندما اذيع فى التلفزيون فى الشهر الماضى.. ويعد أن شاهدوا «**غزل البنات**» قبله بأسبوع.. لابد أنهم كانوا يشاهدونها للمرة الالف.. ومع ذلك فلا أظن أحدا تخلف عن الجلوس أمام الشاشة كطفل مبهور يستعيد كلمات وحواشيت يحفظها عن ظهر قلب.. وربما ليكتشف أكثر وأكثر قدر ما كان فيها من سذاجة وبراءة.. ولكنها تبدو أجمل وأكثر عذوبة مما نراه ونسمعه هذه الايام فيما يسمى بالافلام (الجديدة).. وإلى حد أن البعض لابد سيتمنى لو أن التلفزيون اكتفى بأعادتها !.

وليس صحيحا أن المستوى الفنى لهذه الافلام كان أفضل.. فإى متفرج عادى سيكتشف قدرا هائلا من السذاجة التى قد تصل احيانا إلى حد البدائية فى كل ما يختص (بحرفة) السينما.. ولقد كان عمنا الكبير الراحل محمد كريم رائدا عظيما من رواد السينما المصرية بلا شك فى مجالات عديدة.. ولكن هذا شىء.. وأن يكون مخرجاً عظيماً هو شىء آخر بالتأكيد.. والمسألة فى حاجة إلى جرأة كبيرة لنقول شيئاً كهذا.. ولكن تأملنا لعمله فى «**رصاصة فى القلب**» من الناحية الحرفية البحتة يكشف عن مستوى متواضع حتى بمقاييس عام ٤٤ حينما أخرج هذا الفيلم.. فقبلها بخمس سنوات كاملة كان كمال سليم قد أخرج «**العزيمة**» بمستوى حرفى أفضل.. وكان نيازى مصطفى قد أخرج أفلاماً أفضل.. وحتى توجو مزراحى.. ولكن هذا موضوع آخر أن السبب الوحيد فى تفضيل مشاهد التلفزيون اليوم لافلام زمان هو الممثلون فى تقديرى الشخصى.. فهذه الافلام القديمة تذكرنا بقائمة لا حصر لها من النجوم فى كل المجالات الذين رحلوا أو تقاعدوا بون أن تنجح الاجيال (الجديدة) من الممثلين والمطربين والراقصين أن تحل محلهم.. فضلا عن احساسنا فى الافلام القديمة بأن ظروف الانتاج كانت أفضل.. روح العمل بين الفريق الواحد كانت أكثر اخلاصا .

ونحن فى الافلام القديمة لا نتذكر فقط النجوم القدامى.. وانما نرى البدايات المدهشة لبعض الاسماء التى أصبحت كبيرة جدا بعد ذلك.. فى «**رصاصة فى القلب**» مثلا نتعرف على سامية جمال ضمن مجموعة الحسانوات اللاتي يحتلن بعيد ميلاد محسن (عبد الوهاب) فى أول مشهد.. ثم لا يكاد محمد كريم يفتعل فرصة ليغنى عبد الوهاب أولى أغنياته التسع فى هذا الفيلم (انس الدنيا وريح بالك) حتى تتقدم سامية جمال للرقص بين فتاتين أخريين لم نسمع عنهما بعد ذلك.. وكان يمكن

لسامية جمال أن تلقى نفس مصيرهما المجهول لو لم تكن راقصة جيدة.. وبينما تأخذ الفنانة القديمة الهام حسين فرصة كبيرة فى هذا الفيلم حين تلعب الدور النسائي الثانى مباشرة وهو دور (طماطم) فتاة الكبارية صديقة عبد الوهاب التى تطارده طول الفيلم.. فانها تختفى بعد ذلك من السينما المصرية بينما تلمع أسماء ظهرت فى «رصاصه فى القلب» لدقائق أو حتى لشوان معدودة.. فأنت لا تكاد تلاحظ ظهور ليلي فوزى فى دور (حسنية).. أو بشارة وإكيم فى دور (عبد بك).. أو زينب صدقى فى دور أم البطلة فيفى (راقية إبراهيم).. أو حتى فانت حمامة فى دور الطفلة نجوى الذى ليس لورا فى الواقع لأنها لا تفعل شيئاً سوى الجرى وراء كلبها الصغير.. وربما لأن محمد كريم كان متحمساً لها منذ أن أظهرها لأول مرة قبل ذلك فى «يوم سعيد» وأمام عبد الوهاب أيضاً.. بل أن عبد الوارث عسر الذى كان يشارك فى كتابة أفلام كريم وعبد الوهاب ظهر لدقيقتين فى دور (شحات) وربما من باب (الفاسوخة) !!

أما (الراكود) الآخر الذى يتكرر فى معظم أفلام عبد الوهاب.. فهو محمد عبد القوس الذى يلعب دور عمه خورشيد باشا.. وهو دور فى منتهى خفة الدم لضابط قديم أحيل إلى الاستداع ولكنه لا يستطيع نسيان الحياة العسكرية.. فيستيقظ فى السادسة ليلطق (البروجى) ويمارس حبه للضبط والربط بالتفتيش على طابور الضم الذى يؤدى تمرينات الصباح العسكرية بينما نسمعهم يشكون من أنهم لم يقبضوا المرتب لأن «الباشا» مهتم فقط بخيول سباقه.. ثم بالافلات من طلبات ابن أخيه محسن الشاب المتلاف التى لا تتوقف لقروض جديدة يعالج بها أزماته المالية المستمرة !

ثم نحن نرى سراج منير حين كان شاباً هو الآخر فى يوم من الايام.. وهو هنا الدكتور سامى صديق محسن (عبد الوهاب) المقرب وجاره فى نفس المسكن فى شارع قصر النيل.. الذى لا بد أن عبد الوهاب كان يشير به إلى سكنه الفعلى فى ذلك الوقت فى شقة من غرفتين فى عمارة الايموبيليا.. وهو فى قمة مجده كمطرب الملوك والامراء والصعايك أيضاً.. ونجم السينما الذى حققت أفلامه الخمسة السابقة نجاحاً ساحقاً ..

وقصة «رصاصه فى القلب» هى نفسها رواية توفيق الحكيم التى نشرها أحمد الصاوى محمد مسلسل فى مجلته الشهرية «مجلتى» قبل ذلك بعشر سنوات وبدءاً

بالتحديد من ديسمبر ١٩٣٤.. ثم كتب لها محمد كريم السيناريو.. وبدأ يأخذ توفيق الحكيم إلى (جروبي) كل يوم ليشرح له الموقف الدرامي ليكتب له الحوار.. وهو حوار يفيض يمتلئ الرقة وخفة الدم وبالحس الكوميدي الراقى الذى يشيع فى كثير من أعمال توفيق الحكيم.. والذى يبلغ فى هذا الفيلم قدرا من الجرأة وقدرا من الشائتم الظريفة التى لابد أن تحذفها الرقابة لو صادفتها اليوم فى أى فيلم.. فنحن نسمع عبد الوهاب ينهر صديقه الدكتور سامى قائلاً بالحرف الواحد انه (ابن كلب) - عدم المؤاخذه - حين يذهب ليقترض منه نقودا بينما عبد الوهاب نفسه قد فشل فشلا ذريعا فى أن يقترض (ريالا) أو حتى (نصف ريال) من بواب عمارته على الكسار الذى تربطه بالبيه المفلس دائما علاقة وثيقة أرتفعت فيها الكلفة.. وأصبح فيها (البيه) هو الشحات.. وعلاقة عبد الوهاب بعلى الكسار فى هذا الفيلم هى العلاقة التقليدية بين البطل و«السنيذ» التى تبدو أنها علاقة تاريخية أيضا فى السينما المصرية وفى كل عهدها.. ولكنها تصنع فى هذا الفيلم سيلا لا يتوقف من الضحكات النابحة من التناقض الغريب والصلة الوثيقة رغم ذلك.. بين البيه الجميل والبواب النوبى.. بين عبد الوهاب والكسار.. وربما كان رسمها وتفصيلها فى الفيلم أفضل وأمتع بكثير بين البطل وحبيبته نفسها.. أى بين عبد الوهاب وراقية إبراهيم التى تقوم بدور فيفى.. بنت النوات الجميلة الرقيقة المدللة.. التى يصادفها عبد الوهاب ذات يوم وهى تاكل (الجلال) فى أحد المحلات الأنيقة فيقع فى حبها على الفور من أول نظرة.. أى تصيبه رصاصة غرامية فى قلبه (اللى متلك)! ولكنه يكتشف - ويا للهول - أنها خطيبة صديقه الحميم الدكتور سامى فيقرر أن يضحي بحبه من أجل صديقه.. بل ويساهم فى حل مشاكله المالية أيضا أذ ادعى أمام الخطيبة الثرية أنه ثرى أيضا.. ولكن هذه التضحية العظيمة لا تذهب هباء بالطبع.. فسرعان ما تقع فيفى فى حب عبد الوهاب.. وسرعان ما يقرر سراج منير أن (يتوب) فجأة وان يضحي بنفسه هو الآخر فيتنازل عن فيفى لعبد الوهاب.. وأشياء كثيرة (هبله) بهذا الشكل.. ولكنها مشوقة وخفيفة الدم إلى حد يجعلنا نتنازل عن كثير من الماييس (الحنبلية).. ونستمع فقط بناس ظرفاء وصوت جميل يغنى بمناسبة وبدون مناسبة.. ولكننا نطرب له لأنه صوت عبد الوهاب !

وفى المشاهد القليلة الخارجية نكتشف كم كانت القاهرة جميلة ورائعة.. القاهرة عبد الوهاب وكريم على الأقل.. وكم كان الناس (شيك) جداً ونواياهم صافية.. وكيف

كانت هناك محلات جميلة ياكلون فيها (الجلاس) ويحبون بعضهم.. كما نكتشف أن (الريال) بل ونصف الريال كان مبلغا قادرا على صنع أشياء كثيرة ..

وشخصية عبد الوهاب في «رصاصة في القلب» هي شخصية الشاب المتلاف المتألق المبذر الذي يعيش لحظة بلحظة.. فهو ينفق مرتبه الكبير نسبيا من عمله الذي لا نراه يمارسه. أول الشهر يبدأ عنده من التاسعة صباحا وينتهي في الظهيرة بالضبط.. لكي يبقى مقلسا تماما بعد ذلك.. ولكنه لا يتوقف عن السهر والتردد على الكباريات ويفتح حسابا شهريا مع (البارمان) ويعيش بالطول وبالعرض ولا يتوقف عن مصاحبة الحسنات ولا عن التألق ولا عن الغناء في تلك الايام القديمة الجميلة التي لم تكن تحمل هما لأحد فيما يبدو.. فحتى الدائنون لهم جرس انذار وصندوق يختفى فيه عبد الوهاب في محاولات مستمرة يشارك فيها البواب النوبى الطريف لتضليل المكوجى والبقال الذي يرفض اعطاعهم البسطرمة (بالشكل) ..

لقد كانت الشخصية التي يؤديها عبد الوهاب في «رصاصة في القلب» - وتردد بعض ملاحظها في افلامه الاخرى - هي شخصية وجودة عابثة بالمعنى الكامل.. وهى الشخصية التي تصلح نموذجا شديدا الجاذبية بحيث تصبح مثلا أعلى مغريا بالتقليد لدى كل شباب (وافنديات) الثلاثينيات وحتى منتصف الاربعينيات الذين تناسوا فيما يبدو أن جاذبية عبد الوهاب لم تكن تكمن فقط في بلدته الانيقة وطربوشه وسوالفه الطويلة وحركته المحسوبة بدقة.. وإنما كانت تكمن أولا في صوته! فكيف كان ممكنا ان يقللوا هذا أيضا ؟!..

وعلى الطرف الآخر من «رصاصة في القلب» كانت تقف فيفى: راقية إبراهيم.. ممثلة جميلة حقا.. أنيقة حقا.. ولكنها تتحرك كإنسان ميكانيكى.. يقول محمد كريم نفسه في مذكراته التي سجلها عنه الزميل محمود على في كتاب قيم حقا: «كانت راقية إبراهيم قد ظهرت في بعض الأفلام ولكنها لم تكن موفقة في أى منها.. لأنها لم تكن طبيعية في مشيتها ولا في كلامها.. وكانت دائما تحاول الظهور بمظهر الفتاة البريئة الجميلة.. كل حركاتها بوزات وأوضاع ثابتة.. والقائما خطأ في خطأ.. ولهذا كانت تتردد يوميا على مكتب عبد الوهاب لكي القنها الالقاء..» ..

وكان كريم قد عرض الور في البداية على رجاء عبده التي عملت معه قبل ذلك في «ممنوع الحب» أمام عبد الوهاب أيضاً.. ولكن رجاء أعترضت لأنها أصبحت (سمينة) وزادت عشرة كيلو!.. فزمان كان هذا سببا يجعل الممثلة تعتذر عن دور في

فيلم.. أمام عبد الوهاب .

ولكنك فى أفلام عبد الوهاب لابد أن تتسى البطلة.. فلم يكن مهما على الإطلاق أن تكون هذه أو تلك.. ومحمد كريم عندما واجه مشكلة سمته بطلته رجاء عبده حل المشكلة ببساطة عندما نظر إلى زوجة صديقه مصطفى والى مهندس الصوت فوجدها جميلة ورقيقة فأسند لها البطولة على الفور رغم اعترافه بنفسه بأنها لم تكن ممثلة.. فهناك عبد الوهاب وهذا يكفى لكى يذهب الناس إلى أى فيلم بأى قصة وأمام أى بطة.. وعبد الوهاب نفسه لم يكن ممثلاً.. ولم تكن قدراته فى الأداء تزيد كثيراً فى الواقع عن قدرات راقية إبراهيم نفسها.. ولكن من يملك صوت عبد الوهاب الأسطورى ؟

فى «رصاصه فى القلب» يغنى عبد الوهاب تسع أغنيات من أجمل وأرق أغنياته.. «انسى الدنيا وريح بالك» التى كتبها له مأمون الشناوى.. وثلاث اغنيات كتبها أحمد رامى: «مشغول بغيرى، والمية تروى العطشان، وحنانك بى ياربى» وأربع كتبها حسين السيد: «حكيم عيون، وحقوقك ايه عن احوالى.. واحبه مهما أشوف منه، ويا جلاس الشوق».. ثم قصيدة إيليا أبو ماضى الشهيرة «جئت لا اعلم من أين» التى لا ادرى كيف استطاعوا ان يحشروا لها موقفاً درامياً مناسباً.. والتى غناها عبد الحليم حافظ بعد ذلك بنفس لحن عبد الوهاب فى فيلم «الخطايا» ولكن فى موقف درامى أكثر مناسبة ..

وأخلد هذه الأغنيات على الإطلاق هى بلا شك «حكيم عيون» التى عاشت حتى اليوم وتحولت إلى أسطورة.. والتى ما زال الناس يحبون سماعها بل ويحفظون كلمات الحوار الجميل بالغناء بين عبد الوهاب وراقية فى لقائهما الأول فى عبادة الدكتور سامى خطيب راقية وصديقه وحيث يطارحها الغرام من أول نظرة دون أن يدرك أنها خطيبة صديقه.. ولم يكن سر نجاح هذه الاغنية ويقائنها حتى اليوم هى أنها (دويتو) بين مطرب ومطربة.. فقد كانت السينما المصرية – وعبد الوهاب نفسه – قد قدم هذا النوع من الأغانى الثنائية من قبل دون أن تحقق نفس النجاح.. ولعلها طرافة الكلمات ورققتها.. ورشاقة المشهد نفسه وما يتضمنه من أخذ ورد.. ومن اقدام وإحجام.. من أمل ويأس ينتهى بالاحباط.. ثم القدر الهائل من الدلال الجميل الذى تمارسه راقية مع عبد الوهاب.. فهى «تداعبه» بمهارة أنثوية خبيثة.. حين تطلب منه فى البداية أن يكشف على (سنتها التى توجعها) بعد اكل الجلاس.. لينظر هو إلى

فمها الجميل ويقول عبارته الخالدة: (أنا مش شايف غير صفين لولى)! التى تتردد معها عبر كل هذه السنين وحتى اليوم عبارات خالدة أخرى مثل تساؤل راقية إبراهيم: «حكيم روحانى حضرتك؟» الذى يجيب عليه عبد الوهاب بالغناء الجميل: «حكيم عيون افهم فى العين.. وافهم كمان فى رموش العين.. أعرف هواهم ساكن فى.. وأعرف دواهم يجى منين.. قرئت كتير عنهم.. وقاسيت كتير منهم» .

وفى هذا (الدويتو) الغريب يمتزج الغناء باللقاء العادى المصاحب بالموسيقى أو «الموقع» بتشديد القاف وفتحها.. بمعنى أنه مؤدى بايقاع موسيقى خاص دون أن يكون غناء.. مثل عبارة عبد الوهاب المشهورة: «ما تعرفيش أنى أقدر.. أعرف كل أخبارك.. ومن عنيكى.. أقدر.. أقرا كل أسرارك» .

ولعل هذه التركيبة المدهشة بين الغناء العادى والاداء الموقع كانت شيئاً ظريفاً لفت نظر الناس فى ذلك الحين وحتى اليوم بحيث حفظوها دون كثير غيرها من الحوارات الغنائية التى سمعوها قبل هذا (الدويتو) أو بعده.. فضلاً من طرافة الموقف نفسه وبوره الموظف درامياً فى الفيلم.. فالغناء هنا ليس هذا الغناء التقليدى المحشور فى الفيلم المصرى ليقطع سير الاحداث بدون مناسبة وبدون اضافة للاحداث.. بل انه جزء من الاحداث نفسها.. فبعد ان رأى عبد الوهاب راقية لأول مرة فى محل (الجلاس) ووقع فى حبها بالسكته القلبية أو بالرصاصه التى أصابته فى قلبه.. يفاجأ بها لأول مرة فى عيادة أو شقة صديقه الدكتور سامى وهو خالى الذهن عن كونها خطيبته.. فيبدأ بها الحوار الغنائى الذى تستهويها فيه فكرة خداعه وجعله يتوهم أنها يمكن أن تبادله نفس الحب.. ولكى يتطور الحوار إلى أن تصدمه بانها تحب شخصاً آخر.. فيغنى فى حزن: «دلوقتى بس صدقتك.. خدعوني قلبى وعنيه.. الخ» ولكى تبدأ بعد ذلك وعلى مدى الفيلم كله تلك العلاقة الثلاثية الساخجة لا بين الزوج والزوجة والعشيق.. وانما بين الصديق والصديق والحببيه.. والتى لابد أن يدخل فيها عنصر التضحية بالحب من أجل الصداقة على نحو الذى رأيناه بعد ذلك بسنوات عديدة فى الفيلم الهندى الشهير «سانجام» الذى لقي نجاحاً خرافياً لدى الجمهور المصرى.. لان قيمة التضحية بالنفس من أجل الصداقة والوفاء.. من القيم الاصيله التى تعجب المشاهد المصرى وتهزه إلى أقصى حد ..

وعندما شاهد الجمهور عبد الوهاب يضمى بحبه لراقية إبراهيم من أجل صداقته لسراج منير.. كان هذا كافياً جداً لان (يممص) شفتيه اعجاباً بهذا المعنى

النبيل.. فما بالك وعبد الوهاب يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير حين يحاول أيضاً أن ينقذ صديقة المفلس المدعى من مأزقه أمام خطيبته الثرية فيتنازل له عن خاتم أمه الثمين لكي يبيعه بينما هو شخصياً غارق في الديون ومحموز على شقته الخاوية؟.. اتصور أن جمهور الأربعينيات في سينما ستوديو مصر لابد قد صفق حتى اهتز شارع عماد الدين كله بينما دموعه تسيل بلا توقف !

فلقد عرض «رصاصه في القلب» لأول مرة يوم الاثنين ١٧ مارس ١٩٤٤. أي في مثل هذا الشهر.. وهو شهر ميلاد عبد الوهاب أيضاً - منذ ٢٨ سنة بالضبط.. وحقق نجاحاً كبيراً بمقاييس تلك الايام بالطبع.. خاصة في ظروف الحرب الثانية التي كانت تقترب حينذاك من نهايتها ..

ويعبر محمد كريم عن هذا النجاح بعبارة مركزة: «كان الاقبال ساحقاً كالعادة!».. ولكنه يكشف عن معركه عنيفة جداً وطريفة جداً في نفس الوقت شنها أحمد الصاوي محمد ضد الفيلم ولاسيباب شديدة الغرابة.. ايامها كان كبار الكتاب حريصين على متابعة الافلام.. بل وعلى تناولها بالنقد والتعليق أيضاً في الصحافة الفنية التي كانت مزدهرة جداً في ذلك الحين.. وليس هناك كاتب كبير من ذلك الجيل لم يكتب مرة على الاقل في النقد السينمائي أو المسرحي.. ولابد أن هذا كان انعكاساً لازدهار ثقافي وفني بشكل عام ومناخ (منتعش) ..

وكان الصاوي صديقاً حميماً لتوفيق الحكيم مؤلف «رصاصه في القلب».. بل انه هو الذي نشرها مسلسلته كما قلنا في مجلته الشهيرة «مجلتي» قبل ذلك بعشرة أعوام.. ولابد أنه كان صديقاً أيضاً لعبد الوهاب وكريم حيث كانت اللقاءات لا تتوقف بين هذه القمم في المجالات الفنية المختلفة في (حديقة جروبي) أو غيرها.. ولكن لا يدري أحد ما الذي حدث بالضبط بين عبد الوهاب وأحمد الصاوي محمد جعل هذا الاخير ينقض على الفيلم هذا الانقضاض المخيف في مقال شديد العنف كتب في مجلة «الاثنين».. يجعل من النقد الذي نكتبه هذه الايام مجرد (لعب عيال)!!...

تصوروا مثلاً هذه العبارة الخاطفة في مقال الصاوي عن «رصاصه في القلب» :
«الفيلم الذي استمد له عبد الوهاب ثلاث سنين.. واخرجه في ثلاثة أسابيع.. وغرق به في شبر ماء أو على أكثر تقدير في حوض ماء (بانو) - مشيراً إلى اغنية «المية تروي العطشان» التي يغنيها عبد الوهاب وهو يستحم في (البانيو)» - لقد

تفاوض عبد الوهاب مع ليلي مراد على أداء البطولة أمامه.. ولكن بخل عبد الوهاب جعله يتراجع عن ليلي مراد.. أعظم ممثلة ومطربة مصرية ظهرت على الشاشة البيضاء.. ثم أن الغيرة التي تنهش قلبه من نبوغ ليلي وبرزها الرائع بالحركة والاشارة والتعبير الايمائى المبدع وعدم تكلفها اطلاقا والجرى مع طبيعتها الفنية وصوتها الذى أودعته الملائكة سرها الاعلى ..

أو لم تر الغرور كيف يغذية مخرج لا يعنى بفن الاخراج بقدر عنايته بتملق صاحب المال فيتملقه بدلا من أن يزجره وينصحه ؟
«ومن هذا نجد راقية ترتدى ثوبا للسهرة مغطى بأوراق الشجر حتى جردت الاشجار من اوراقها فاستعانوا بسعف النخل.. ترتدى امرأة من تحت الربيع أو فى حوش بردق؟» .

ويعد أن يهاجم أحمد الصاوى محمد مستوى محمد كريم فى الاخراج الذى يعتبره متخلفا جدا بالنسبة لكمال سليم ونيازى مصطفى وتوجو مزراحى.. ينسف الفيلم كله بهذه العبارة المجزة : «وسواء أكانت هذه الرصاصة فى قلب توفيق أو فى قلب عبد الوهاب أو فى قلب محمد كريم.. أو فى قلب الفن والادب.. أو فى قلوب هؤلاء جميعا.. فهى على أى حال درس يعلم من يريد أن يتعلم أن الجمهور المصرى يعد من أشد الجماهير حساسية وثقوفا للفن.. يستحيل أن تغريه شهرة أو تخدعه اعلانات أو تؤثر فيه أقلام مأجورة...!»

ولا تقف المعركة النقدية العنيفة عند هذا الحد.. وانما تكشف عن مزيد من الشراسة يدهشنا بالفعل حين نقرأ رد محمد كريم نفسه الذى قال أنه كتبه مضطراً وفى نفس مجلة «الاثنين» بتاريخ ٢٩ مايو ٤٤.. فهو يكتب هكذا بصراحه بالغة: «يعلم كل من يعرف الاستاذ الصاوى انه لا يكتب شيئاً لوجه الله..» يكشف عن سر مضحك جدا لمنافسة غريبة بين الصاوى وعبد الوهاب فى مجال اعجاب الحسانوات.. «فالصاوى يعتبر نفسه المنافس الأول لعبد الوهاب على لقب هارون الرشيد!.. بل ويكشف عن سر آخر مذهل: فلقد طلب الصاوى من كريم أن يلعب دور الدكتور سامى الذى لعبه سراج منير فى «رصاصه فى القلب» مقابل ألف جنيه.. ولكن كريم عرض عليه خمسمائه جنيه فقط فرفض ا.

وتدخلت فى معركة «رصاصه فى القلب» بعد ذلك أقلام كثيرة كبيرة جدا مثل العقاد والمارنى والتابعى.. ويقول محمد كريم أنها أنتهت بأن تقدم الصاوى بعرض

جديد بأن يمدح الفيلم مقابل ألف جنيه يأخذها توفيق الحكيم «لأننا ضحكنا عليه»..

من يصدق أن هذا كان يحدث في تلك الأيام التي كانت جميلة حقاً.. ولكنه واضح أنها كانت شرسة أيضاً وإلى حد مفرع.. والسنا نحن نقاداً مهذبين جداً هذه الأيام؟!

حدوته يوسف شاهين المصرية الانطباعات الأولى

يبدو أنه كان لابد أن يخرج يوسف شاهين تحفته الأخيرة «**حنوته مصرية**» لكي يعيدني إلى القراء الاعزاء في مجلة «الاذاعة» بعد فترة من الحزن والغضب والاسساس باللاجئى.. فهناك افلام تعيدك لان تكتب وتتحرك وتتنفس وتبتسم مؤمناً بأن هناك دائماً معنى وجدوى لهذا العالم.. وهناك افلام تدفعك بالطبع إلى الانتحار أمام أول اوتوبيس يقابلك وأنت خارج من باب السينما !

ولقد كان يوسف شاهين دائماً أحد الحقائق القليلة فى السينما المصرية وفى حياتى شخصياً منذ أن دعيت على السينما وعلى يوسف شاهين.. التى تدفعنى دائماً إلى الأمل وإلى المحاولة المستمرة من أجل البحث عن الأفضل.. وقصته هو الشخصية الطويلة فى السينما التى تتلمذ عليها جيلنا كله وتعلم منها الكثير.. هى نفسها فيلم كامل ربما أجمل وأعمق من كل افلامه.. فيلم يقول ببساطة أن الإنسان لابد أن يعمل ويتحرك ولا يسمح لشيء بأن يحبطه أو يهزمه. بل أن عليه أن يجرب ويحاول وان يحقق ذاته ووجوده وبجراحة بحيث يخرج دائماً من بحر تجربة عميقة إلى بحر تجربة أعمق.. بشرط أن يثبت فى كل مره انه يستحق أن يخوض التجربة وأن يقاوم ليثبت انه اقوى من أن ينكسر مادام لديه ما يريد أن يقوله بأمانه من أجل هذا البلد الذى منحه شرف وجوده ومن أجل هؤلاء الناس الذين لا يملك اية قيمة إلا بكونه واحداً منهم لا ينتمى ولا يدين بشيء لغيرهم ..

ولقد كان يوسف شاهين هكذا دائماً وفى كل افلامه وطوال ثلاثين عاما من العمل الدوب «المعاصر» الذى لم يتوقف لحظة .

ولقد كان هذا هو ما صاغه ببساطة وبعبقرية فى نفس الوقت فى آخر افلامه «**حنوته مصرية**».. والفيلم تحفة بالمعنى الكامل للكلمة.. وهو قمة أعمال يوسف شاهين كلها.. تحس انه وضع فيه خلاصة عمره الطويل من الخبرة والتجربة والمعاناة



حدوتة مصرية - إخراج يوسف شاهين - ١٩٨٢

والجنون والتمرد.. على مستوى الشكل والمضمون معا.. وإذا كان يوسف شاهين معروفا دائماً ومنذ أول أفلامه بتفوقه الكامل في التكنيك.. فمن الطبيعي وهو يضع نفسه بشحمه ولحمه في هذا الفيلم أن يصنع ذلك بعقيرية تقنية مذهلة هي تلخيص لكل خبراته السابقة المتراكمة وأن يصنع الأشياء الصعبة بسهولة وتدفق وسيطرة واثقة لا يمكن تخيلها ..

وإذا كان صنع الأفلام الجيدة شيئاً صعباً للغاية. فإن الكتابة عنها أشد صعوبة.. خاصة إذا حاول الناقد أن يكون - أو حتى يقترب - من مستوى الفيلم.. ولذلك فإن ما سأكتبه هنا عن «حدوته مصرية» لن يخرج عن مجرد التعريف الانطباعي السريع.. لا سيما وأنا أكتبه تحت تأثير الانبهار الشديد بما رأيته.. ولكن «حدوته مصرية» يستحق كتابات متعمقة متأنية لا حصر لها بعد المشاهدة الثانية والثالثة والعاشرة وكما كنت أفعل دائماً مع أفلام يوسف شاهين التي ليست أفلاماً بقدر ما هي دروس في السينما والحياة في حاجة إلى تلميز متيقظ ومجتهد يحاول ألا يفوته معنى «كادر» واحد ..

لقد كنا مبهورين دائماً - أنا وكثيرون - بيوسف شاهين كشخص وكأفلام..

ونحن مبهورون هنا أكثر. بالطبع بفيلم يقدم فيه نفسه كشخص وكأفلام.. وكنت شخصيا أختلف معه كثيرا وأجاده كثيرا وكنت أستمع دائما بشتائه لى ولكن بروح المعلم الكبير الذى يستمع بحب واحترام لتلميذه الغبى الذى لا يريد أن يفهم.. وكانت هذه ميزة يوسف شاهين الهائلة. أنه يستمع للجميع ويحترم الصحيح والخطأ فى آرائهم ويحاول أن يستفيد من أصغر «ميشانيست».. ولقد دارت بينى وبينه مناقشات صاخبة اعترضت فيها على أشياء كثيرة فى فيلمه السابق «اسكندرية ليه» كانت وجهة نظرى فيها أن فنانا عبقريا مبدعا مثل يوسف شاهين يجب أن يصل للناس فى سينمات عماد الدين أو يقترب منهم قليلا على الأقل لياخذ بيدهم وليقتنعهم بأن هناك سينما أخرى غير «سينما مخيمر» وانها يمكن أن تكون مفهومة وجذابة أيضا ..

واعتقد ان يوسف شاهين تجاوز فى «حنوته مصرية» كثيرا مما كان فى «اسكندرية ليه» وصنع فيلما عميقا وبشديد الرقى ولكن مفهوما وجذابا إلى حد كبير.. واعتقد أن «حنوته مصرية» يمكن أن يكون أكثر افلام يوسف شاهين جماهيرية بين مجموعة افلامه الاخيرة كلها.. واذا كانت لمناقشاتي الطويلة حول «اسكندرية ليه» أدنى علاقة بذلك فسوف أحس بفخر شديد.. وان كنت لا أظن ذلك.. فما هو أكثر صحة أن الفنان الحقيقي يطور ذاته باستمرار ويستفيد من تجاربه ومن ردود فعل الناس الذين يحبهم ويحبونه والذين يوجه أفلامه لهم أساسا وليس للمهرجانات. فالدرس الأول الذى خرج به يوسف شاهين وخرجنا به من «حنوته مصرية» نفسه هو انه إذا كانت المهرجانات هى التقييم الوحيد للفنان، فلتذهب المهرجانات إلى الجحيم.. وليبقى الفنان وينتصر دائما فى النهاية !.

والذين يعرفون يوسف شاهين عن قرب ينادونه «جو».. ونحن فى «حنوته مصرية» أمام فيلم عن «جو» الفنان والانسان والاب والابن والزوج والثائر والمجنون الذى يقتل نفسه بحثا عن شيء أو هربا من أشياء.. ولكن ليس صدفة أن يوسف شاهين بدأ عمله فى السينما فى بداية الخمسينات.. ولذا فإننا لا نرى فى هذا الفيلم فنانا نرجسيا يتحدث عن نفسه وانما مخرجا مصرية يلخص فى ساعتين ويضع دقائق بانوراما كاملة للسينما المصرية التى هو جزء اساسى منها بل وكثير من أحداث مصر الثورية وعبد الناصر وتأميم القناة وحرب الجزائر وموقف ثورة يوليو من ابنائها وما حدث للحالمين بمصر جديدة افضل على مدى ثلاثين سنة لا يفصل يوسف

شاهين خلالها بين عمله السينمائي واحداث بلاده من حوله ومحاولاته المستمرة لتكوين وعى سياسى واجتماعى لنفسه يضعه فى افلامه يفهم من خلاله العالم منذ أن كان تلميذا صغيرا لا يعرف من هو صدقى ومن هو النحاس إلى أن أصبح واحدا ممن تعكس افلامهم وعيا مستمرا بالواقع المتغير دائما فى مصر.. إن لم يكن الوحيد.. ولكن مع اغفال الفيلم لسبب لا أدريه لاحداث السنوات الأخيرة الهامة رغم مصاحبته للفترة التى اختارها بداية لفيلمه واجرائه لعملية القلب.. ورغم التحولات الخطيرة الحاسمة التى عكستها على حياتنا وعلى أفلام يوسف شاهين نفسه .. ولقد كان يوسف شاهين دائما موجودا فى أفلامه بشكل أو بآخر.. بمعنى أنه كان يضع فى بطل كل فيلم جزءا من نفسه.. ثم رأى فى «اسكندرية ليه» ان يتحدث مباشرة عن قصة السنوات الأولى من حياته إلى أن سافر إلى أمريكا فتى طموحا يحلم بالسينما .

وهو فى «حدوته مصرية» يكمل القصة.. ولكن بعد أن عاد مخرجا كبيرا ناجحا شق طريقا مختلفا ومتميزا عن طرق السينما المصرية الوعرة والمسدودة أحيانا.. وهو يبدأ من النهاية أى منذ سنوات قليلة مضت حين سقط مريضا بقلبه نتيجة للإجهاد المستمر والقلق والتوتر والطموح والصراع المرير بين الداخل والخارج.. أى بين ما يدور من صراعات واختيارات قاسية داخل يوسف شاهين الحقيقى.. وبين ما يتصوره المجتمع من حوله من قيم وأخلاق وتقاليد وعيب وصح وغلط بالمفهوم السائد.. ونحن هنا اذن أمام صراع خصب وعميق وشديد الشراسة فى نفس الوقت يحاول المثقف المصرى أن يوفق فيه بين تصوره للعالم وتصورات الآخرين: الدولة.. المجتمع.. المؤسسة.. المدرسة.. الاسرة.. السلطة.. الاصدقاء.. حتى الزوجة.. حتى الابناء.. حتى النزوات الداخلية العميقة جدا والتى لا يكشفها احد بسهولة الا اذا كان بشجاعة وبراعة يوسف شاهين .

أن يختار بداية لفيلمه لحظة سقوطه منهك القلب ليصبح حتميا أن يجرى جراحه خطيرة فى لندن عند الجراح المصرى مجدى يعقوب ثم تحت تأثير الحضر وأثناء تعلق مصيره كله على مشرط الجراح وهو ينهش قلبه ويفجر دماءه أما لتعود لتسرى من جديد وأما «ليزق» الإنسان على حد تعبير الفيلم أى ينتهى كل عذابه ليشغل مرتين تحت الارض.. فى لحظة ترقب «الاختيار» الالهى الحاسم هذه بين الحياة والموت.. يجرى الإنسان عادة محاكمة لنفسه ويراجع كل حساباته.. ما الذى فعله وما الذى لم

يسعفه الوقت ليفعله.. ما الذى كان صحيحاً وما الذى كان خاطئاً.. وهى لحظة عبقرية سجلها فنانون كثيرون منهم المخرج الأمريكى بوب قوس الذى تعرض لنفس المواجهة مع الموت وقدمها فى «كل هذا الجان» الذى فشل فشلاً ذريعاً منذ أسبوعين فقط فى القاهرة.. وتعرض لها يوسف ادريس نفسه الذى صاغ فكرة «حدوته مصرية» ..

إن الشاب الصغير يحيى الذى تركناه فى نهاية «اسكندرية ليه» ذاهباً إلى أمريكا ليدرس السينما.. هو الآن المخرج الشهير يحيى شكرى مراد الذى أصبح فى الخمسين مخرجاً ناجحاً مشهوراً يحاكم نفسه وهو غائب عن الوعي وقلبه مفتوح.. ولكنه يملك وعياً خاصاً بتلك اللحظة يناقش من خلاله الاشياء بقسوة وصراحة فائقة وجارحة وفى شكل محكمة منعقدة لمراجعة ماضيه كله.. وهنا تكتشف أن جوهر العملية كلها كان صراعاً رهيباً مستمراً بين شخصين داخل يوسف شاهين الواحد.. الطفل والكهل.. لقد كانت كل مشاكل هذا الرجل تنبع من أن الطفل داخله يطارده باستمرار بكل الذكريات والحكايات والعذابات والاسرار الملعنة والمكبوتة.. ولكن محاكمة الطفل تستدعى حشد كل الاطراف الاخرى كشهود: الام والاب والاخت والزوجة.. ويعود يوسف شاهين بسرعة إلى أشياء سبق أن أشار إليها فى «اسكندرية ليه».. ولكنه هنا يمر على بعضها سريعاً ويحاول أن يعمق ويعيد تأمل بعضها الاخر لتكتمل الصورة بين الماضى والحاضر.. الواقع التسجيلى الذى يعرضه الفيلم كما حدث بالفعل - تجربة السينما والمنتجين والمهرجانات - وبين الخيال أو الهاجس الخفى أو الاعتراف بسر كان مكبوتاً لفترة طويلة كالكابوس ولابد الآن من اطلاقه علانية.. لان سر حياة يوسف شاهين كلها أنه كان ضد كبت الاشياء.. وضد ان تكون هناك حياتان.. حياة حقيقية مختفية فى السرايب لانها تضم الكثير مما هو عيب وحرام وما يصحش.. وحياة معلنه للمجتمع لانها متوافقة مع تعاليمه ..

وتتحول محاكمة الطفل إلى محاكمة الكهل.. ثم إلى محاكمة الشهود أنفسهم بل والقاضى والمدرس الذى كان يربى الاطفال بشارب هتار وبفاشية هتار.. وبينما يتبادل الجميع الاتهامات والدفوع يصبح من الصعب أن تقرر من المذنب ومن الضحية.. بل سرعان ما تكشف أن الكل كانوا ضحايا فى الواقع لاشياء كانت أكبر منهم جميعاً.. وبالمكاشفة الكاملة والمواجهة المميتة تتم المصالحة بين الطفل والرجل

ويعود الاثنان ليتوحدا ويتحقق نوع من «السلام الشخصى» يمكن معه أن تكون هناك بداية جديدة.. وينتهى الفيلم بالفعل بكلمة «البداية» ..

انه تركيب عبقرى مدهش من الصعب حكايته بكل تفصيلاته وتفريعاته التى لا نهاية لها.. ولكن هذا هو الخط الاساسى لحدثه هى مصرية بالفعل لحما ودما عن عبقرى مصرى لحما ودما لم يكن يحدثنا عن نفسه بقدر ما حدثنا عن انفسنا ولكن بما لا نجرؤ نحن عادة على قوله ..

ولكن لانه يوسف شاهين فهو يقوله هنا للسينما وبالسینما فى أجمل وأكمل وارقى مستوياتها.. وما يتجاوز يوسف شاهين نفسه فيه هذه المرة هو أن السيناريو محكم هذه المرة والاشياء مترابطة ومفهومة حتى للمتفرج العادى ورغم استخدامه لتكنيك سيناريو متقدم جداً قائم على تداخل الازمنة والشخصيات ورغم لجوئه إلى الرموز والايحاءات التى تبدو فى تفصيلاتها معقدة ولكنها فى مجموعها الكلى تصبح واضحة بحيث تصل إلى أى مشاهد يبذل شيئاً من الجهد ليربط بين الاشياء بل أن الحوار نفسه مفهوم هذه المرة بل وخفيف الدم أيضاً.. وقدرة يوسف شاهين فى خلق شريط صورة وشريط صوت بالغى الجمال والحماس والامتع بحيث لا نحس بلحظة ملل واحدة ..

هذه القدرة هنا هى جماع لكل خبرات يوسف شاهين التكنيكية فى تاريخه كله وكما قلت من قبل.. فهو هناك مخرج فى القمة التى لا نستطيع حتى الكلام عنها أو لا نحس بحاجتنا إلى ذلك.. ويليهِ على الفور المجهود الخرافى الذى بذلته مونتيرة مثل رشيدة عبد السلام لم يكن غيرها يستطيع فى تصوورى أن يفهم يوسف شاهين ويحتمله وأن يحول هذا الشتات الهائل من الصور والاصوات إلى كل عضوى متماسك ويحتفظ له فى نفس الوقت بهذه الحيوية والتدفق وتوتر الايقاع الذى هو توتر ايقاع يوسف شاهين نفسه فى الحياة والسينما معا ..

فى «حلوته مصرية» اعادة اكتشاف لعدة عناصر: تصوير محسن نصر الذى يصبح دائماً على مستوى العمل الذى يصوره.. بحيث نحس أن التصوير هو جزئية عبقرية من جزئيات عبقرية أخرى.. وموسيقى جمال سلامة التى تدخل لأول مرة عالماً وحشياً مجنوناً تغير فيه جلدها بالكامل وتوجد بقوة نون أن تشير حتى إلى وجودها.. ثم أداء نور الشريف الذى قال لى مرة أنه يحلم دائماً بأن يعمل مع يوسف شاهين.. وهما هو الوقت قد جاء لكى يتوج أعماله السابقة كلها ليلعب يوسف شاهين

نفسه.. وليذهلنا حقيقة بقدرته الخرافية على أن يكون يوسف شاهين نفسه بكل توتره وقلقه وجنونه وطيبته الكامنة حتى لقد كنت أتصور أحيانا أن الذى يلعب الدور هو يوسف شاهين وليس أى ممثل آخر وحتى أصبح يشبهه فى الشكل وفى الصورة لأنه عاش شخصا حيا - وليس شخصيته.. وهذا أصعب - ولم يكن حتى يمثله.. ثم سهير البابلى العملاقة التى تخفى كثيرا لا ندرى لماذا لتظهر فجأة وفى مشاهد قليلة تضىء فيها بقوة وتاكل الجميع.. ولأن يسرا تعمل لأول مرة مع يوسف شاهين فهو يكشف فيها بخبرته الكبيرة عن وجه الممثلة القوية القادرة وليس عن وجه الحسنة بحيث يصبح هذا الدور ميلادا جديدا للمثلة شابة كنت أعتقد دائما أن لديها ما هو أكبر مما يأخونه منها. وإذا كان من العبث الحديث عن رجاء حسين التى تصبح مع يوسف شاهين مثل المليجي العظيم.. فمن الضروري الاشادة بماجدة الخطيب ومحسن محيى الدين ثم باكتشاف «جوى» الذى لم يتوقف ابدا عن الاكتشاف: الطفل الجديد المعجزة فعلا.. ومحمد منير.. صوتا وصورة.. وأشياء كثيرة أخرى لا يمكن حصرها فى هذا الانطباع الأول السريع .

«غريب فى بيتى»

والكورة.. والإسكان وأزمة التاكسى.. والفيلم الذكى

منذ أن عرض الفيلم الأمريكى «فتاة الوداع» فى أحد مهرجانات القاهرة للسينما.. ثم عرضه التجارى الذى لم يحس به احد فى القاهرة أيضا.. وأنا أتابع محاولات كاتب السيناريو النشط وحيد حامد لتحويله إلى فيلم مصرى والتى كان يطلعنى عليها أولا بأول.. فالواقع أن وحيد حامد لم يحاول هذه المرة أن يخفى الاصل الاجنبى لفيلمه.. بل أنه حرص على الاشارة بوضوح إلى هذا الاصل فى عناوين «غريب فى بيتى».. وان كان قد ذكر أنه عن مسرحية «فتاة الوداع» للكاتب الأمريكى الكوميدي الشهير نيل سايمون.. ولم يقل انه عن الفيلم الذى أخرجه هيربرت روس ولعبت فيه مارشاميسون - زوجة المؤلف - نور سعاد حسنى ولعب فيه ريتشارد درايفوس نور نور الشريف.. أو العكس ..

صحيح أن نيل سايمون نفسه هو الذى كتب سيناريو فيلم «فتاة الوداع» عن مسرحيته.. فهو كاتب مسرحى أساسا يحول كثيرا من مسرحياته بعد ذلك إلى أفلام.. ولكنى لا اعتقد أن وحيد حامد أو سمير سيف شاهدا المسرحية ليحولها إلى فيلمهما «غريب فى بيتى» ولكنهما بالتاكيد شاهدا الفيلم ..

من ناحية سمير سيف فقد تحاشى هذه المرة غلطته فى فيلمه السابق «المشبه» عندما لم يشير بحرف واحد إلى مصدره فى الفيلم الأمريكى «كان لصا» الذى لعب فيه آلان ديلون نور عادل أمام ولعبت فيه آن مرجريت نور سعاد حسنى ولعب فيه جاك بالانس نور سعيد صالح.. وكانت المشكلة أن البلد كلها اكتشفت هذه المسألة البسيطة جداً ماعدا مخرج الفيلم سمير سيف وكاتبه ابراهيم الموجى كما سبق أن

أشربنا إلى ذلك فى حينه .

ويمناسبة «فى حينه» هذه لا أدرى اذا كان «ظريفا» أم لا أن اذكر هذه الحكاية الهامشية.. ففى حفل العرض الأول «البرمييرة» لفيلم «غريب فى بيتى» علمت أن مصر كلها كانت معزومة ماعدا أنا بالطبع.. ولا أدرى من الذى يدعى لحفلات العرض الأول للأفلام فى العالم كله اذا لم يكن نقاد السينما.. وأعترف صراحة بأننى تصورت أن سمير سيف يعاقبى لاننى قلت رأى فى فيلمه السابق «المشوبة».. وهى مسألة مستغرية تماما من مخرج شاب مثقف.. لو لم أكن معجبا به كمخرج متمكن من أنواته السينمائية لما حاسبته بمقاييس قد تبدو أقسى قليلا من مقاييس محاسبة المخرجين «الترزية».. وهو حساب - حتى لو كان قاسيا - يعكس اهتماما خاصا بعنصر جيد من عناصر السينما المصرية الشابة نرجو له مزيدا من التقدم ..

ومن ناحية أخرى فالحرمان من المشاهدة المجانية فى «البرمييرة» ليس عقابا ذكيا.. لاننى بخمسة وسبعين قرشا فقط من «حر مالى» وعشرة صاغ للبلاسير دخلت الفيلم بمزاجى وفى حفلة أكثر هدوءا وأقل صخباً ودون أن أكون مدينا لأحد.. على الاقل لاقول رأى بفلوسى !

والواقع اننى لم أنكر هذه التفصيلة الصغيرة الا لأخرج منها بقضية أكبر.. وهى أن المخرجين والمنتجين المصريين تنقصهم أشياء كثيرة جدا غير المستوى الفنى المتقدم الذى لم يتعلموه أبدا من السينما فى العالم المتحضر.. ينقصهم مثلاً فن العلاقات العامة والدعاية العلمية المنظمة والعلاقة بالنقاد سواء مدحوا أو هاجموا.. فهم يعتبرون الناقد عدوا لهم الا اذا كان محرراً للإعلانات.. ويأريتهم حتى يدفعون لك رشوة أو كرافتة هدية أو حتى يدعونك إلى أفلامهم.. أو يحاولون أن «يكسروا عينك» بهذا الشئ أو ذاك.. ويكفى أن الناقد فى مصر يدوخ السبع دوخات لكى يحصل على صور للأفلام التى يكتب عنها.. واننى لأتساءل: هل هناك شركة انتاج مصرية واحدة بها قسم للدعاية؟ بل لعل السؤال الاصح: هل هناك شركة انتاج مصرية واحدة بالمعنى الحقيقى للشركة ؟ .

ولكن هذا موضوع آخر ..

نعود الآن إلى مسألة أن فيلمى سمير سيف الاخيرين «المشوبة» و«غريب فى بيتى» كانا مقتبسين عن فيلمين أمريكيين. لنقول أننا لسنا ضد الاقتباس فى ذاته

مادامت أزمة السينما المصرية كما يشكو الجميع هي أزمة سيناريو.. ولكن بشرط أن يكون في الفكرة المقتبسة ما يستحق النقل أصلا وما يصبح مقنعا ومنطقيا عندما يتحول إلى الحياة المصرية فيكون مناسباً لهذه الحياة.. ثم أن تكون عملية التصدير متقنة بحيث لا نحس بالغربة والغربة وأن أحمد ونبوية وسماعين مازالوا يلبسون البرانيط.

وهنا يمكن أن نقول أن تجربة سمير سيف في «غريب في بيتي» أفضل من تجربته في «المشبه» على هذا المستوى.. فبينما ظل «المشبه» شيئاً هلامياً يجرى في أجواء غريبة من الصعب جداً أن نفتتح بشأنها يمكن أن تكون القاهرة أو بورسعيد.. أو أن الصراع المموى يمكن أن يدور بين أخوين مصريين خاصة عندما يلعبهما عادل أمام وسعيد صالح.. فإن سيناريو وحيد حامد ينجح في نقل الفكرة الأساسية في «فتاة وداع» نيل سايمون الأمريكي إلى جو أكثر مصرية.. وقابل للتصديق مع ظروفنا الواقعية التي يمكن أن تجد رجالاً وامرأة في الحياة في شقة واحدة يتنازعان عليها مع أزمة الاسكان الطاحنة التي نعرفها جميعاً ..

والواقع أن كمية «النقل» هنا أقل بكثير من كل أفلام سمير سيف وأفلام وحيد حامد السابقة.. فهما لا يأخذان من «فتاة وداع» إلا فكرة الصراع بين رجل وامرأة على شقة ثم تحول خصومتها الطاحنة تدريجياً إلى قصة حب كما لا بد أن نتوقع في النهاية.. واستطاع وحيد حامد بذكاء كبير أن يصوغ هذه الفكرة الأساسية صياغة مصرية تماماً ومرتبطة أيضاً بما يثير اهتمام جمهور السينما عندما هذه الأيام.. وذلك عندما اضاف من عنده جو الكرة ولاعبى الكرة ومباريات الاهلى والزمالك ليضرب ألف عصفور بحجر واحد.. بينما كان البطل عند نيل سايمون ممثلاً شاباً يشترك في فرقة مسرحية تلعب أعمال شكسبير.. وهنا كان الفرق الهائل بين الجو الذى تنور فيه الاحداث هنا هناك.. فبينما يدور الفيلم الامريكى فى «جو مثقفين» ويخاطب بالتالى جمهور المثقفين وتتبع الكوميديا فيه من تناقضات ومفارقات هذا الجو العقلى الراقى أساساً ومثل كل أعمال نيل سايمون.. فإن وحيد حامد ينقلنا إلى جو مختلف تماماً ولكن أكثر إثارة ومباشرة وهو جو الاندية ولاعبى الكرة خاصة عندما تتركز الاحداث حول لاعب كرة صعيدى بدائى جداً وخشن وشديد السذاجة انتقل فجأة إلى القاهرة بأصوائها ومغرياتها ومؤامراتها.. ولتنطلق الكوميديا من كل المفارقات والنواير التي لا بد أن تتوقعها من مواجهة كهذه.. ولا

يمكن أن يلوم أحد وحيد حامد على هذا التغير.. فما يشغل جمهورنا فى الواقع هو صراعات الكرة ولاعبى الكرة وليس صراعات المثقفين أو الفنانين.. فضلاً عن أن أفلام المثقفين أو حتى أدعياء الثقافة يمكن أن تجعل أى منتج مصرى «يبيع هدومه».. هذا لو افترضنا وجود هذا المنتج وهؤلاء المثقفين !

والتغيير الهام الثانى الذى أجراه وحيد حامد هو فى سبب تلاقى البطل والبطلة فى نفس الشقة.. فهو يلجأ إلى الصدفة حينما يجعل لاعب الكرة شحاتة أبو كف (نور الشريف) يستأجر له نادى الزمالك الذى يلعب له.. نفس الشقة المفروشة التى استأجرتها الممرضة كوثر (سعاد حسنى) بعد وقوع الاثنين معا فى حبائل النصاب صاحب الشقة المهاجر الذى تركها لأكثر من مستأجر فى نفس الوقت (جورج سيدهم).. ولكن هذا اللقاء فى فيلم نيل سايمون لم يكن صدفة.. وإنما تم تدبيره درامياً بشكل أفضل.. فالبطلة فى الفيلم الأمريكى كانت تقيم أصلاً فى الشقة مع صديقها الممثل ومع ابنتها من مطلقها.. وفجأة هجرها هذا الصديق عندما جاءه عرض للتمثيل فى أحد الأفلام فى روما.. فترك لها الشقة وقال لها «باى.. باى..» ومن هنا جاء عنوان الفيلم «فتاة الوداع».. ولكنه قبل أن يسافر ترك مفتاح الشقة لصديقه الممثل الآخر الذى يبحث عن سكن فى نيويورك.. والذى فوجئ بعد ذلك بوجود المرأة وابنتها ليبدأ الخلاف بينهما بعد ذلك.. والذى يضطرهما لقبول الأمر الواقع ومحاولة اقتسام الشقة معا ..

وحتى هذا التغيير عند وحيد حامد جاء منطقياً أيضاً.. فمشكلة الأسكان فى مصر يمكن أن تؤدي إلى أشياء كهذه.. والنصابون الذين يؤجرون أو يبيعون الشقق لأكثر من شخص فى وقت واحد تملأ أخبارهم الصحف كل يوم.. ومن هنا كان «غريب فى بيتي» هو انكسى سيناريوهات وحيد حامد حتى الآن ..

ولكن ما جعل لقاء نور الشريف وسعاد حسنى فى شقة واحدة يبدو كالصدفة.. بل وكالصدفة المرفوضة والمفتعلة أيضاً.. هو صدفة سخيفة أخرى وساذجة جمعت نفس الاثنين قبل ذلك بدقائق.. عندما كان لاعب الكرة شحاتة أبو كف هابطاً من قطار الصعيد لتوه.. فاختلف مع الممرضة كوثر على نفس التاكسى وتم نشلهما معاً.. ولكننى اتحدى أن تحدث خناقة التاكسى هذه لاثنتين بين عشرة ملايين من سكان القاهرة لكى يلتقى نفس الاثنين بعد ذلك بايام فى نفس الشقة.. ومازلت حتى الآن لا أفهم سر أو أهمية حكاية التاكسى هذه التى جعلت حدثاً واقعياً مثل الصراع

على شقة يبدو كصدفة مرفوضة.. بينما لو تم إلقاء واقعة التاكسي بالكامل لما اختلف شيء على الإطلاق في بناء الفيلم بل ولأصبحت الأشياء أكثر منطقية ..
لقد كان واضحا أن وحيد حامد يحاول صنع كوميديا نظيفة وخالية من الابتذال..
ولقد نجح في ذلك وإلى حد كبير وفي حدود الكوميديا الخفيفة.. ولقد وجدت نفسي شخصيا مستمتعاً بفيلم مشوق ومسل لا يزعجك فيه شيء ولا تستطيع أن ترفض فيه شيئاً.. بل أنه حتى لم يكن «خفيفاً» تماماً.. فقد حاول أن يربط عناصر الضحك والتسلية فيه بأشياء جادة - بل وخطيرة جداً - في واقعنا.. فنحن لا نستطيع طوال الوقت أن نتجاهل أن هذا كله يحدث بسبب مشكلة سكانية معقدة لا نظير لها في العالم بكميات الخداع والمتاجرة الشرسة التي تتبع منها.. وكيف يمكن لأرملة شابة وحيدة ضعيفة أن تجد لها ولإبنها الطفل مكانا في هذه الغابة السكانية المتوحشة حتى لو دفعت ثمن حياة زوجها العامل الذي مات.. وموازيا لهذا الخط.. ينسج السيناريو خطا آخر عن كرة القدم وكيف أصبحت هذا الشيء الخرافي المهول الذي يملك كل هذه السلطة والسيطرة على اهتمامات الناس.. ففى مواجهة لاعب كرة «جلف» كانت الأرملة تنهزم دائما عندما تجد الجميع وعلى كل المستويات يذلون كل الصعاب لهذا اللاعب ولو على حساب حق هذه الأرملة.. من ضابط القسم إلى مدير الجمعية الاستهلاكية.. وفي نفس الوقت يرسم الفيلم صورة صادقة جدا لحياة لاعبي الكرة داخل الاندية وخارجها.. وعن المؤامرات والانحرافات التي يتعرضون لها أو حتى ينسجونها لأنفسهم بدافع الحقد والتي قد تفسر لماذا ليست عندنا حياة رياضية حقيقية ولماذا ليست عندنا كرة ..

صحيح أنني غضبت أشد الغضب عندما جعل الفيلم شحاتة أبو كلف لاعب الزمالك يسجل ستة أهداف في مرمى الأهلي في بداية الفيلم.. وتصورت أنني أمام مؤامرة زملكاوية.. ولكنني سرعان ما أسترحنت عندما رأيت كيف يتحدث الفيلم عما يدور داخل كواليس الزمالك الذي لا أدرى بصراحة كيف وافق على أن يقدمه الفيلم هكذا.. ثم أسترحنت أكثر عندما فاز الأهلي على الزمالك في الكأس.. فمن يضحك أخيرا يضحك كثيرا بالطبع !.

لجأ السيناريو إلى توابل فكاهية و«اغرائية» لم يكن في حاجة إلى كثير منها حتى بالمنطق التجاري.. فلقد كان يملك كل أسباب النجاح التجاري دون هذا «الطعم» .. أسلوب سمير سيف في الاخراج يزداد مرونة وتدفقا وسيطرة على الحرفية فيلما

بعد آخر رغم أنه يجرب لأول مرة الطابع الكوميدي.. ولقد استطاع أن يحافظ على إيقاع الأحداث وأثارها للمتابعة رغم طولها النسبي خاصة فى المناطق التى تهدأ فيها هذه الأحداث قليلا وكان ممكنا أن يهبط فيها الإيقاع لولا براعة المونتيرة سولوى بكير التى تؤكد مرة ثانية أنها تختزن خبرة مونتاجية كبيرة بعد فيلمها الأول «المشبووه» مع سمير سيف أيضاً الذى يضاف إلى رصيده جرأته على تقديم عنصر جديد شاب فى المونتاج.. وعنصر جديد شاب فى الموسيقى هو هانى شنودة الذى كتب له من قبل موسيقى «المشبووه» أيضاً.. والذى لا يأخذ مكانه الحقيقى فى موسيقى أفلامنا لسبب لا أدريه، رغم دوران هذه الموسيقى فى دائرة مغلقة مملّة وشديدة التكرار. لابد أن هانى شنودة قادر من خلال تجاربه الثلاث فقط فى موسيقى الأفلام أن يغيرها وأن يجدد دماغها.. وهو فى «غريب فى بيتى» ينجح فى أن يصوغ موسيقى تصبح جزءا عضويا من بناء فيلم كوميدي.. ومن خلال الانتقال بين «تيمات» شعبية صعيدية مناسبة لشخصية البطل «وتيمات» أخرى حديثة سريعة مناسبة لإيقاع القاهرة.. ومستخدما بذكاء - مع المخرج والمونتيرة بالطبع - موسيقى هى أقرب إلى المؤثرات فى بعض الأحيان ..

أما التصوير فلا أعتقد أن محسن نصر أضاف فى هذا الفيلم جديداً لرصيده السابق وخبرته مساويا لاسمه.. ربما لأن طبيعة الفيلم نفسه لم تكن تسمح له بذلك إلا فى حدود ما يسمى «بالتصوير الصحيح».. ولقد أستطاع نور الشريف أن «يلبس» دور لاعب الكرة الصعيدى الساذج.. مستغلا بعض قدراته كلاعب كرة قديم وبقدرة فائقة من المونتيرة على مزج المباريات الممتلئة والمباريات الحقيقية ببراعة.. ولقد كشف نور الشريف عن وجه آخر من وجوه الخصلة العديدة وهو وجه الممثل القادر على اضحاكنا.. ولكنى أعتقد أنه بالغ كثيرا خاصة فى طريقة الالتقاء.. ورسوم الشخصية فى السيناريو مستول معه عن هذا العيب الواضح.. فليس معقولا إلا تتطور الشخصية من البداية للنهاية ولو فى الأطار الشكلى.. بينما تعود سعاد حسنى فى فيلمها بعد فيلم إلى سعاد الرائعة التى نعرفها.. قطعة صافية عذبة من الصديق والبساطة السهلة الممتعة شديدة الجاذبية.. لأنها سعاد حسنى !.

«العواصة ٧٠»

سينما جديدة نعم.. ولكن ليس هذا هو الرد على البلهارسيا!

منذ بضع سنوات.. تابعت المخرج الشاب خيرى بشارة وهو يستعد لإخراج فيلمه الروائى الطويل الأول «الاقدار الدامية» باهتمام كبير يشوبه التوجس.. كان الاهتمام نابعا من ثقتي من أن هذا المخرج موهوب حقا ومن جيل خريجى معهد السينما الأوائل الذين يملكون عقلا مختلفا بالتأكيد عن «العقل التقليدى» للسينما المصرية.. كما يملكون - كما هو مفروض - رؤية مختلفة بالتالى للسينما التى يريدون أن يصيغوها.. وإن كان بعضهم قد تأخر عثوره على الفرصة.. أو حتى فاتته تماما .. ولكن خيرى بشارة بالذات ليس من الذين فاتتهم الفرصة تماما.. فقد ركز جهده على الفور فى مجال السينما التسجيلية.. وأخرج فيلما بعد فيلم استطاع من خلالها أن يصبح - وخلال سنوات قليلة - واحدا ممن جدوا شباب السينما التسجيلية المصرية وواحدا من المع مخرجيها وأن يؤكد بالفعل أنه يملك هذا «العقل المختلف» والرؤية المختلفة للواقع المصرى بل والتكنيك المختلف والمتقدم أيضاً .

ولكنه عندما بدأ يستعد لإخراج «الاقدار الدامية» فيلمه الروائى الطويل الأول منذ بضع سنوات كما قلت واجه تجربة رهيبة.. هى الوقوع فى حبال إنتاج متخبط وملئ بالمشاكل والتعقيدات من ناحية.. ويسيناريو امتدت له ألف يد من الهواة والمحترفين ومر بأكثر من مرحلة بين الكتابة وإعادة الكتابة والتصحيح وإعادة التصحيح.. ثم الطموح الشديد لدى خيرى بشارة نفسه لأن يصنع فيلما أعمق من اللازم «وأعقد» من اللازم بحيث يقول فيه أشياء كثيرة متداخلة فيما بين «اليكتر» وقضية فلسطين

ومصر قبل الثورة ومشاكل الريف والمدينة والقصور والاكواخ والحب والخيانة وكأنا
أراد أن يقول كل شيء مرة واحدة - مثل كثير من الشباب فى افلامهم الاولى - فبدا
فى النهاية كأنما لم يقل شيئاً على الاطلاق.. على الاقل لان هذا الذى حاول قوله لم
يصل للناس - ويبدو أنه لن يصل ابدا - حيث أن الفيلم لم يعرض عرضا تجاريا
حتى الان ورغم عرض فيلمه الثانى.. بل يبدو ايضا أنه لن يعرض ابدا لمخالفته لكل
مقاييس السوق التجارية ولعيوب عديدة أخرى ..

ومع ذلك فإن «أقدار» خيرى بشارة «الدامية» لم تكن دامية تماما.. بمعنى أن
الفيلم لم يكن كارثة كاملة.. فلقد كشف عن مخرج متمكن جداً استوعب تماماً تكنيك
السينما وتأثر بمدارس السينما الأوروبية الحديثة تأثراً واضحاً وواعياً.. ويملك أسلوباً
بلاشك.. بل ويملك جرأة فى تناول جعل لفيلمه مذاقاً مختلفاً يمكن تمييزه من بين
ألف فيلم مصرى.. ولكن مشكلته هى السيناريو المشوش المتخبط الذى يبدو كأنه
يتحدث عن بلاد الاسكيمو.. ويحرك شخصيات تحاول أن تكون مصرية ولكن بأقنعة
من الجليد !

ولقد أعجبت شخصياً «بالأقدار الدامية» أعجاباً كبيراً ولكن تشويه الحسرة.. فقد
كنت ادرك أنه مجرد أعجاب بأسلوب وتكنيك مخرج جديد.. وهى مسألة تبقى فى
حدود «المزاج الشخصى» لناقذ يبحث عن الاساليب الجديدة والتجارب الجريئة التى
تكسر حلقات السينما المصرية المستهلكة وتعطى دماً جديداً لافلامنا التى أصبحت
شاحبة لفرط الموات والتكرار والاستسهال.. ولكنها فى نفس الوقت مسألة لا تغنى
ولا تسمن من جوع.. لان الافلام لا تصنع للنقاد وانما للجماهير العادية جداً فى
سينما ميامى وديانا وبيجال.. حيث نريد أن نأخذ الناس من «أفلام عماد الدين» إلى
أفلام أكثر احتراماً لهم ولنفسها.. وحيث يصبح من واجب السينمائى الجديد أن
يقدم الدليل.. وحيث يصبح يوسف شاهين تجربة خاصة جداً غير قابلة للتكرار.. بل
وغير مطلوب أن تتكرر ..

ولقد وعى خيرى بشارة بعض هذه الدروس فى فيلمه «العوامة ٧٠» الذى يعتبر
فيلمه الأول فى الواقع طالما أن فيلمه الأول بقى «سرياً».. ولكنه بالتأكيد لم يع
البعض الآخر من الدروس ..

ولذلك واجه الفيلم مشاكل صعبة لا يمكن أن تنتهم الجمهور ببساطة بأنه مسئول
عنها وحده.. وانما علينا أن ندرسها بدقه وشجاعة لنعرف أخطاها.. اذا كنا أصلاً

نريد أن نعرفها.. أو إذا لم يركبنا الغرور والأعجاب المطلق بالذات فاعترفنا بأن هناك أخطاء أصلا !

«العوامة ٧٠» فيلم مختلف بالتأكيد عن كثير جدا مما تقدمه السينما المصرية التقليدية.. مختلف فى الموضوع ومختلف فى التناول ومختلف فى كل تفاصيل التكنيك من تمثيل وتصوير ومونتاج و..و.. وهو فيلم راق يحاول أن يخاطب متفرجا راقياون ان يقدم تنازلات بل ومقتهما بجرأة نوعا يعتبر جديدا من الموضوعات مخاطرا بأنهم ما يقوم عليه الفيلم المصرى العادى من «حنوته» تصور المشاهد المصرى أن الفيلم لا يكون فيلما بدونها ..

وانت فى «العوامة ٧٠» تحس بأن عقلك هو الذى يتناول ما يدور أمامك.. ليست عواطفك بالتأكيد ولا حواسك ولا الاشياء التى تريد أن «تتسلى» فيك أو تضيع وقتك.. ولذلك فقد صدم فيه متفرجون كثيرون وأحسوا بالإحباط.. وليس هذا دليلا على شىء ولا مقياسا لتقييم الفيلم فى ذاته.. وإذا كان الفيلم يحاول ان يقدم سينما مصرية «مختلفة» وتقترب من مدارس السينما المتقدمة فى العالم كله شرقا وغربا.. فهذه محاولة شجاعة لابد من الترحيب بها وتأييدها ودعمها ولكن ليس بلا تحفظات وإذا كنا بين الوقت والآخر نحى هذا المنتج أو ذاك لاقدامهم على اتفاق اموالهم على «شىء محترم» حتى فى اطار السينما التجارية.. فلا بد من باب أولى ان نحى منتج هذا الفيلم الشاب الذى يغامر فى السينما لأول مرة بتجربة محفوفة بالمخاطر وخارجة بجرأته حتى عن اطار هذه السينما التجارية ..

ويكفى أن هذا المنتج يوافق المخرج على مغامرة رهيبة بمقاييس السوق وهى كسر نظام النجوم تماما وبجرأة.. حين يسندان البطولة لآحمد زكى وتيسير فهمى.. وحتى أحمد زكى حين بدأ العمل فى هذا الفيلم لم يكن قد اصبح بعد نجما للشباب كما هو الان.. وقد كان يمكن لهذه المغامرة لو نجحت ان تكون سابقة رائعة فى كسر الحلقة الجهنمية المغلقة المسماة «بالتوزيع الخارجى» و «البيعة بالاسماء» وما إلى ذلك من أساطير قيد السينمائيون المصريون انفسهم بها طويلا واستسلموا لها حتى صدقوها فلم يحاولوا - مثل خيرى بشارة وممدوح مصطفى - مجرد ان يجربوا الخروج عليها حتى لو فشلوا ليبقى لهم ولو شرف المحاولة .

ولكن المحاولة لم تنتج فيسوا ويسوا وللأسف لان المحاولات لا تنتج بمجرد «الشرف» و «نبيل القصد».. ونحن فى هذا الفيلم أمام مخرج جيدا جدا هو خيرى

بشارة.. يتجراً حتى ليتيح الفرصة لأول مرة أمام مصور شاب جديد يصور فيلمه الروائي الأول هو محمود عبد السميع الذى حقق مستوى رائعاً من قبل فى الافلام التسجيلية ومحمود عبد السميع هو اكتشاف «العوامة ٧٠» الأول.. اذ يحقق مستوى تصوير عالمى بلا أدنى مبالغة. ويحول الصورة والضوء والظل إلى شئ ساحر هو جزء من بناء الفيلم العضوى كامن تحت السطح نون أن يفرض نفسه ولا يدرك مدى صعوبة تحقيقه سوى من يملك حدا أدنى من المعرفة ببعض قواعد التصوير السينمائى ..

وفى «العوامة ٧٠» أيضا «إدارة ممثل» من الطراز الأول.. حيث يحمل أحمد زكى - هذا الينوع الذهبى الأسمر المتفجر فجأة فى صحراء التمثيل السينمائى القاحلة عندنا - يحمل الفيلم كله على كتفيه فى نوع جديد من الاداء الداخلى الذى يبدو خافتا على السطح ولكنه يعكس مشاعر وانفعالات وعذابات «هاملية» شديدة التعقيد تجعلنا نقول نون أن نخشى شيئاً أن هذا البور بالإضافة إلى دوره فى «هائر على الطريق» هما لون جديد تماما على الاداء السينمائى فى مصر يكاد يقترب من أسلوب «ستوديو الممثل» عند كازان حتى لو لم يكن أحمد زكى نفسه مدركا لذلك ! وتيسير فهمى فى بطولتها السينمائية الأولى ناجحة تماما وملينة بالحيوية وتعكس شخصية الفتاة المصرية الجديدة بتفوق لا بد أنه سيكتمل مع الخبرة.. بل أن خيرى بشارة ينبج فى أن يغير جلد ماجدة الخطيب وكمال الشناوى فيستخرج من كل منهما أفضل ما عنده فى أنوار مختلفة تماما.. وأنا هنا أتحدث عن النسخة الكاملة من الفيلم التى شاهدتها مرتين.. ودون أن أعرف شيئاً عن الحنوفات العديدة التى أجراها المخرج على النسخة المعروضة فى دار السينما .

ما هى المشكلة إذن فى هذا الفيلم ؟

المشكلة بالضبط هى فى تلك العبارة السابقة عن حذف أجزاء من الفيلم من واقع العرض الفعلى على الجمهور.. فبعد العروض الأولى الخاصة للنسخة الكاملة حاول كثيرون من أصدقاء خيرى بشارة أن يقنعوه بأن الفيلم ملئ بالافاضات والتفريعات التى لا مبرر لها ولا وظيفة.. والتى تطيء على العكس من الايقاع وتشوش على القضية الاصلية.. ولكنه مع كاتب السيناريو فايز غالى رفضا التفریط فى كادر واحد.. وهذا من حق أى فنان فى العالم.. وهنا يصبح من حقنا ان نسألهم: ولماذا إذن تراجعتما عن هذا الاصرار تحت ضغط مقتضيات العرض التجارى؟، وليس

أقصى ما يتعرض له فنان سينما في العالم هو أن يضطر إلى حذف أجزاء من فيلمه بناء على رغبة الجماهير.. أو بمعنى أدق بناء على «رفض» الجماهير ؟
أن مسألة «إعادة المونتاج» بعد انتهاء النسخة النهائية تحدث في أحسن الافلام..
وفي العام الماضي أثار الفيلم الأمريكي «ابواب الجنة» ضجة في العالم كله حين اضطر مخرجه ما يكل شيمينو إلى حذف أجزاء كثيرة جدا منه بعد رفض النقاد..
وهنا نكتشف أن النقاد لهم رأى قبل العرض التجارى.. ثم من قال ان منتجا مصريا «غلبانا» يصرف فلوسه على فيلم لىواجه مشكلة «ابواب الجنة» الذى أفلس شركة كاملة وباعها لشركة أخرى ؟!

المشكلة الحقيقية الآن فى «العوامة ٧٠» هى السيناريو.. فهو سيناريو حاول أن يكون جديدا.. فإذا به سيناريو ذاتى تماما بمعنى أنه نابع من التصورات والاستطرادات الشخصية لكاتبه وعوامله الخاصة التى حاول أن يصبها على الورق حسب رؤيته هو للواقع وللسينما.. ثم وجد مخرجا يوافقه على أن «يصبها» على الشاشة !.

ولقد حاول البعض ان يفسر الفيلم بأنه فيلم ذاتى بمعنى أنه يعبر عن مخرجه..
وهو تفسير مضحك جدا.. لاننا لا نعرف لخيرى بشارة تجربة ذاتية خصبه إلى حد تحويلها إلى فيلم وهو فى بداية أخراجه الروائى.. ومن ناحية أخرى فليس «للعوامة ٧٠» علاقة واضحة بذات خيرى بشارة أو أى ذات أخرى سوى أن بطله هو مخرج تسجيلى.. وهو مجرد «تشابه» فى الوظائف وليس تعبيراً عن ذات ..

وحتى مسألة أن أحمد الشاذلى بطل الفيلم هو مخرج تسجيلى يمكن نسيانها بعد ربع ساعة فقط.. أى بعد مشهد المخرج وهو يصور فيلما عن ملحج قطن..
ليعرف من أحد عماله أن هناك عمليات سرقة للقطن.. ثم يقتل العامل.. ويخيل الينا اننا بصدد فيلم بوليسى.. ثم اذا بنا أمام قصة حب حاضرة وقصة حب تبعث من الماضى.. ثم حفلة فى الشيراتون.. فعلاقة فى قسم البوليس.. فقرار ختامى من البطل بأن يخرج فيلما عن البلهارسيا !

وليس هذا تلخيصا «تهريجيا» للفيلم.. ولكنه فقط تلخيص للتخطب والتشويش الشديد الذى يعانىة الفيلم فى البحث عن قضية متماسكة يدور حولها ويمكن بالتالى أن يشد لها الناس ..

والنتيجة: قال لى عم حسن عامل نادى السينما الذى يشاهد كل الاقلام المصرية

والعالمية من خلال عمله فى مركز الصور المرئية وهو اخصائى مشاهدة من الطراز الأول ونموذجاً جيداً جداً للمتفرج العاثر المتواضع: «الا قول لى يا بيه.. أنا شفت الفيلم ده اربع مرات.. هو عايز يقول ايه؟» .

وعلى الجانب الآخر قال لى زميل صحفى مثقف جداً وهادئ سينما من الطراز الأول: «إن بداية الفيلم القوية جداً توحى لك بأنك أمام فيلم سياسى خطير.. حاجة كده زى «زد».. ثم لا تلبث المسائل أن تتوه منك تماماً!» .

وارجو أن يلتفت المخرج وكاتب السيناريو إلى هذين الرايين معا باهتمام اذا أراد أن يستفيدا من التجربة فى عملهما القادم ..

أن المخرج التسجيلى الذى يصور فيلماً عن محالج القطن يكتشف سرقة القطن.. ورغم أنها حالة انحراف عادية جداً وتافهة لا يحاول الفيلم أن يعمقها أو يصعدھا إلى أساس اجتماعى ما.. فانه يشرحها لنا بالحوار فى محاضرة طويلة جداً تحكى لنا قصة القطن من أيام محمد على.. وطبيعى أن يقتل اللصوص – مجرد الغفير أو امين المخزن أو مدير المحلج – العامل الشريف الذى أبلغ بالسرقة.. لكى تتحول المسألة بعد ذلك إلى صراع بين المخرج الشاب أحمد زكى المتردد العاجز عن صنع شىء.. وخطيبته الصحفية الايجابية تيسير فهمى.. وينعكس هذا الخلاف على علاقتهما الشخصية فيتخانقان بين الوقت والآخر خناقات دهما خفيف جداً ..

ويحاول الفيلم أن يجعل للبطل علاقة بالريف.. فيفتعل مشهداً تسجيلياً لفرح أخته فى القرية حيث يتخانق أيضاً مع أبيه الفلاح.. ثم يختفى الريف تماماً بعد ذلك .. ثم يحاول الفيلم أن يجعل للبطل علاقة بهزيمة ٦٧ وأنها هى السبب فى احباطه واحباط جيله كله من الشباب.. ولكنه يحكى لنا هذا البعد المفتعل فى جملة حوار يقول فيها أنه سافر بعد ٦٧ إلى الخارج ولم يكن يريد العودة ..

ويحاول الفيلم أن يجعل من بطله «هاملت» متردداً حائراً باحثاً عن الذات وعن القدرة عن الفعل.. فيجعله إما سائراً فى الشوارع بلا هدفى.. وأما جالساً مع عمه الذى لا يفيق من السكر.. وأما مردداً لعبارات «عبيطة» من نوع «انا إما سبت البلد براعتى أنسرفت».. ومن ساعتها مش قادر أرجعها!» .

وهو لكى يبنو تائها فلا بد أن يرفع ياقه الجاكتة.. ولكى يبنو ضائعاً فلا بد أن يسكر مع صديقيه شفيق شلبى ومحمد خان ويغنيان ويرقصان فى أشد مشاهد الفيلم سخافة.. وما هكذا واجه شباب مصر ضياع واحباط هزيمة ٦٧ وما تلاھا..

ويخلق الفيلم قصة حب قديمة من طفولة المخرج الشاب يحييها من الماضي بدون مناسبة.. حين يلتقى بالصدفة وفي القرية بامرأة عانس كان متعلقا بها في الماضي.. توافق فجأة وبلا مبررات على أن تقيم معه علاقة عابرة وتختفي ولتتساع: ولماذا ظهرت أصلا؟ وماذا لو حذفت هذه الشخصية بالكامل؟

ولكى يصبح لشخصية الشاب «مقابل درامي» نراه يذهب إلى عمه السكير العجوز الذي يقول كلاما فارغا على مدى الفيلم كله لكي يحكي لنا في النهاية قصة ركيكة جدا عن الجندي الانجليزي الذي أراد أن يورطه في جريمة ما ولكنه أجبره على الاعتراف.. ولكي يصبح هذا العم هو نموذج «الفعل» والارادة وتحقيق الذات الذي يحلم الشاب بتقليده.. وكان عامل «الاورنس» القديم الذي كان يعمل مع الانجليز والذي انتهى الان سكيراً محطماً هو النموذج الايجابي القادر الجدير بأن يصبح مثلاً أعلى !

ولست أدري بالتحديد ما الذي حذفه المخرج من هذا كله في «المنبحة» التي أجراها هو لفيلمه وليس أي أحد آخر.. وما الذي ابقاه.. ولكن ما رأيناه في النسخة الكاملة كان مليئاً بالتفريعات والكلمات والتهويمات المشوشة غير المتناسكة والتي تدعى انها تقول أشياء كبيرة.. من نموذج شارلي شابلن.. إلى لمسات فيليني.. انتهاء بالسخرية من المنتج الجاهل.. وقرار المخرج صنع فيلم عن البلهارسيا «اللي ماخفش منها أخويا واين عمي لغاية دلوقتي.. مين المسئول.. مين المسئول؟»

ولكنه لا يقول لنا حرفاً واحداً في فيلمه رداً على هذا السؤال.. وإن كان جزء من المسؤولية يقع بالتأكيد على صنّاع الفيلم الشبان.. الذين اذا أرادوا مواجهة السينما الرديئة.. صنعوا أفلاماً كهذه لا يمكن أن يفهمها عم حسن الذي يمكن أن يكون هو نفسه مريضاً بالبلهارسيا .

حمادة وتوتو .. السرقة لأسباب كوميدية

ليست مشكلة بالطبع أن يكون فيلم «**عصابة حمادة وتوتو**» مأخوذاً عن الفيلم الأمريكى «**مرح مع ديك وجين**» الذى عرض فى القاهرة من فترة قريبة.. وحيث يلعب عادل إمام دور جورج سيجال.. وتلعب لبلبة دور جين فوندا.. فقد أصبح عاديا جدا أن يصبح لكل فيلم مصرى أصل أجنبى - وأمريكى فى الغالب - وما دام منتجو السينما المصرية مصممين على أن هناك أفلاسا فى الافكار.. وأن الحياة المصرية هذه كلها ليس فيها موضوع كوميدى أو تراجيدى يستحق أن يصبح فيلماً.. وتعودنا نحن المتفرجين والنقاد على أن يصبح الاقتباس هو القاعدة.. والموضوع المصرى الاصيل هو الاستثناء.. ومن ناحية النقاد بالذات اصبحنا نستسلم الان ونكتفى بالسؤال: طيب مقتبس مقتبس زى بعضه.. بس ورينى اقتبست ازاي؟!

ونحن على أى حال نؤيد اقتباس الافلام الجيدة.. اذا كان هذا سيؤدى فى النهاية إلى أفلام مصرية جيدة.. حتى لو كانت «البرنيطة» ستظل ظاهرة على رأس «المعلم» أو ذاك.. و«مرح مع ديك وجين» كان فيلماً أمريكياً جيداً بالفعل.. بل وجيداً جداً فى الواقع.. واستطاع أن يقدم موضوعاً جديداً وممتعاً ولكنه يخفى عمقاً اجتماعياً قوياً جداً وجريئاً فى نقد بعض الحقائق وعلاقات المجتمع الأمريكى الشرسة جداً.. حيث نرى جورج سيجال فى بداية الفيلم موظفاً نشطاً وناجحاً جداً فى مؤسسة أو شركة ضخمة.. وحيث يبدو سعيداً جداً مع زوجته جين فونداً بل ويعيشان فيما يسمونه «بحبوبة من العيش».. إلى حد أنهما أطمأنا تماماً إلى مستقبلهما السعيد فأخذاً يجهزان فيلتهم الفخمة بحمام سباحة وديكور مناسب.. وفجأةً يكتشف ديك أن الشركة قررت الاستغناء عن خدماته بلا أى سبب على الاطلاق سوى أن هذا هو

منطق استغلال الناس طالما أن لهم فائدة ثم لفظهم في الشارع بمجرد انتفاء هذه الفائدة.. وتنهار حياة وأحلام ديك وجين بالطبع وتقطع كل مواردهما ويعجزان عن سداد سلسلة الاقساط والفواتير وهنا يصل الفيلم الأمريكى إلى قمته حين يعرض كيف يدير مجتمع كامل ظهره ويقسوة بالغة لاي أحد لا يملك الثمن.. فيبدأ العمال ينزعون الاثاث ويهدمون حمام السباحة ويقطعون حتى التيار الكهربائى ويصبح ديك وجين على الحديدية فعلا ولكن فى قالب تمتزج فيه المأساة والكوميديا بعبقرية.. وهنا لا يجد الزوجان الشابان وسيلة لمواجهة هذا الظلم المفاجئ واللامنطقى سوى نفس الاسلوب.. فيبدأ أن سلسلة سرقات صغيرة ينتقمان بها من الجميع إلى أن يستردا ثراهما بل وينجحان فى النهاية فى سرقة خزانة مدير الشركة نفسه الذى كان متورطا فى انحرافات ما تجعله عاجزا حتى عن استخدام البوليس الذى حضر بالفعل ضد ديك وجين خوفا من أن يفضحاه.. ومنطق رد الظلم بالظلم والسرقة بالسرقة مرفوض بالطبع من الزاوية الاجتماعية والاخلاقية معا.. وسهولة تكوين ديك وجين لعصابة ثنائية صغيرة تواجه عصابات أكبر هى سهولة مبالغ فيها بالطبع وانما يلجأ بها الفيلم إلى ما يقرب من الرمز الساخر لكى يدين علاقات استغلالية شرسة جدا فى مجتمع نى تكوين اقتصادى وأخلاقى خاص قائم على العنف.. ومن هنا تجئ قيمة هذا الفيلم الأمريكى النقدية اللادعة والواعية معا ..

ولكن تركيب مجتمعنا مختلف بالطبع عن تركيب المجتمع الأمريكى.. وقيمنا الاخلاقية والسلوكية مختلفة عنهم بالتأكيد.. وما يمكن أن يكون معقولا عندهم - حتى بمنطق المبالغة اللادعة فى اطار كوميدي - لا يمكن قبوله عندنا بسهولة.. والسينما الامريكىة حافلة بنماذج مثل «ديك وجين» فى الاطار الكوميدي أو «بونى وكلايد» فى الاطار الواقعى التحليلى الصارم.. ومع ذلك فالفكرة «ظريفة» وكانت مغرية فيما يبدو لاحمد صالح ليحولها إلى سيناريو مصرى يخرجها محمد عبد العزيز ليصبح فيه ديك هو حمامة.. وجين هى توتو..

وعادل أمام هو موظف فى شركة سياحة يقدم مشروعا ناجحا لصاحب الشركة صلاح نظمى فيسرقة منه وينسبه لنفسه وعندما يثور يفصله من عمله فتنهار حياته العائلية وتكرر نفس أحداث الفيلم الأمريكى بالكامل تقريبا من عجز عن استكمال حمام السباحة وبيع الاثاث وقطع الكهرباء بل والعجز حتى عن دفع مصروفات المدرسة لابنهما الطفل أو نفقات علاجه وغذائه.. ومن هنا تبدأ نقطة الانتقام وفكرة

تكوين عصابة من الزوج والزوجة تبدأ بالسرقات الصغيرة وتنتهى إلى الكبيرة وحتى سرقة خزانة صلاح نظمي مدير الشركة بنفس نهاية الفيلم الامريكى بحذافيرها .. والفكرة يمكن أن تكون مقبولة حتى لمن لا يعرفون الاصل الامريكى طالما أن البطلين هما عادل وإمام ولبلبة وبالمنطق الكوميدي الذى يبرر بعض المبالغات.. وفى هذه الحدود يمكن أن نقول أن أحمد صالح نجح فى تمصير المسائل إلى حد ما بل ونجح فى خلق مواقف كوميدية أضحكنا بالفعل.. ولقد سعدت شخصيا لان عادل إمام عاد فتذكر أنه ممثل كوميدى عظيم بعد أن أثبت فى أكثر من فيلم أخير أنه ممثل شامل عظيم ولكن بعد أن حاول أيضاً ولسبب غير مفهوم أن يبتعد عن الكوميديا مجال نبوغه الاساسى الذى لم اكن اوافقه دائماً على تجاهله وكائه مجال لا يمكن أن يصنع فنا عظيما ..

والكوميديا فى «حمادة وتوتو» أرقى بكثير بلا شك من «محاولة الكوميديا» الهزيلة جدا والسخيفة جدا فى فيلم آخر لعادل إمام ولنفس المخرج محمد عبد العزيز معروض فى نفس الوقت ولا أدري كيف بعد هذا الانقلاب المدهش فى «كارير» - ولا أدري كيف أترجمها بالضبط - عادل إمام.. مازال ممكنا أن يمثل فيلما مثل «على باب الوزير» ولا أن يخرج محمد عبد العزيز نفسه.. فحتى مستوى «تنفيذه» لحمادة وتوتو أفضل منه فى باب الوزير الذى ليس له علاقة بأى باب ولا بأى وزير .. ولكن المشكلة فى «حمادة وتوتو» أن قضية البطل التى كانت مقنعة ومنطقية فى «ديك وجين» فقدت كل منطقها هنا.. فنقطة الانطلاق نفسها وهى احساس البطل الهائل بالظلم الذى يضطره للانقلاب ضد المجتمع كله.. أصبحت هزيلة جدا ومفتعلة هنا.. لان سرقة مشروع سياحى ونسبتها لصاحب الشركة مسألة تحدث فى أحسن العائلات ولا تبرر هذا الانقلاب الهائل فى حياة مواطن شريف إلى لص شريف مثل أرسين لوبين أو روبين هود ..

ومن ناحية فان ما كان يدافع عنه جورج سيغال فى الفيلم الامريكى هو حياته نفسها وبيته وزوجته بعد أن كاد يخسرها جميعا بلا سبب.. أما ما يدافع عنه عادل أمام فى الفيلم المصرى فهو أصراره على الاحتفاظ بفيللا فخمة وحماس سباحة ومستوى حياة خرافى وهى طموحات عالية جدا وبعيدة عن أحلام المواطن العادى الذى قد يكون منطقياً أكثر أن يدافع بيديه وأسنانه عن شقة «أوضة وصالة» وثمن بطيخة ومصاريف الولد فى المدرسة.. ومن هنا فحلم البطل هو حلم بالثراء الفاحش

والتطلعات الخطيرة جداً.. خاصة اذا كنا لم نفهم أصلاً كيف حصل موظف عادي في شركة سياحية مصرية على كل هذه الأشياء من البداية ..

فاذا كان من يلعب دور اللص الذي يخرج من سرقة إلى سرقة بنجاح كبير هو عادل إمام الذي لابد أن يتعاطف معه المتفرج العادي ويحببه ويتبنى قضيته حتى لو كانت وسيلة للانتقام خاطئة.. اكتشفنا اذن مدى الخطر الهائل الذي تحدثه هذه الفكرة في وعوس الناس من أن هذا هو الحل لمواجهة الظلم أو استرداد الحق.. وهنا ايضا خطورة نقل الافكار بلا وعى بما هو مناسب في مصر وما هو مناسب في امريكا أو في السنغال.. فاقتبسوا كما تشاعن يأيها السادة ولكن رفقاً بالناس الذين يمكن أن يتصوروا أن هذا هو الحل لمازقهم الشخصية وان الوسيلة الوحيدة لمواجهة لص كبير هي ان تصبح أنت لصاً صغيراً.. وارجو الا يقول لي عادل أمام أو أحمد صالح أو محمد عبد العزيز انهم كتبوا «يا فطة» في آخر الفيلم تقول ان البوليس قبض بعد ذلك على حمادة وتوتو.. وان الحرامي اذن حيروح النار.. لاننى قطعاً سارد عليهم: قديمة ؟!

«الأقوياء»

وغلطة دخول السياسة من باب الهزار !

دخلت فيلم «الأقوياء» بأحاساس.. وخرجت منه بأحاساس مناقض .. واعتقد أن هذا نفس ما حدث لغيري من مشاهديه.. فالفيلم من إخراج أشرف فهمي وهو أغزر ظواهر السينما المصرية وأكثرها طموحا وجدية في ظروفها الشديدة الصعوبة التي تمر بها الان كعق زجاجة مختنق.. واحيانا يبدو أشرف فهمي وهو يواصل العمل من فيلم إلى فيلم أنه الوحيد الذي لم يفقد الأمل.. وأنه يحاول أن يتجاوز نفسه ويستفيد من كل خطوة وأن يصبح افضل دائماً ..

وفي مجموعة أفلامه الاخيرة تحول أشرف فهمي بوضوح إلى مستوى نضج أفضل موضوعيا وتكنيكيا.. في حدود الظروف التي تسمح له بها بالطبع ظروف السينما المصرية من ناحية.. والمتفرج المصرى نفسه بكل ما حدث له من تغيرات من ناحية أخرى. وليس هو الوحيد بالطبع الذى حاول التماسك.. فهناك مخرجون كبار وشبان يحاولون دائماً.. ولكن لعل ميزة أشرف فهمي على زملاء جيله أو حتى على الاجيال السابقة له أنه أكثرهم إصرارا وأغزهم عملا.. ليس بمعنى الانتشار الميكانيكى بهدف الارتزاق السريع واكل العيش الذى «يحب الخفية».. وانما بمعنى المحافظة الدوب على طاقة الحركة والنشاط.. لان تواجد المستوى النظيف على الاقل افضل من الانسحاب بحجة عدم الانزلاق وترك الساحة خالية أمام المرتزقة وترزية الافلام.. وهى قضية معقدة على أى حال... ولكنى ظلت أحترم فى أشرف فهمي دائماً حرصه على «التواجد النظيف» وعدم ابتذال نفسه وفنه وجمهوره.. وإيا كان ما يمكن أن نأخذه على هذا الفيلم أو ذاك من أفلامه الاخيرة ..

ولكن لكل عملة وجهيها بالطبع.. وميزة أشرف فهمى فى العمل المتواصل قد تكون هى نفسها عيبه.. لأن أزمة الموضوعات أو بالتحديد أزمة كتاب السيناريو - وهى أزمة حقيقية للأسف قادتنا إليها أسباب عديدة - تجعله أحيانا يقدم أفلاما لا تتناسب مع مستوى طموحه وتقدمه المتواصل هو نفسه.. ولا مستوى ما أصبحنا نتوقعه منه.. ولهذا فانت تخرج من آخر أفلامه «الاقوياء» بأحساس بالاحباط.. معاكس تماما بإحساس التفاؤل الذى دخلت به !

والسيناريو الذى كتبه عصمت خليل وبشير الديك عن قصة محمد العشرى منتج الفيلم هو نقطة الضعف الواضحة التى أضاعت الجهد الذى بذله الجميع.. أو لنقل بالتحديد أننا كنا أمام موضوع جيد جدا يمكن أن يصنع فيلما ممتازا.. ولكن شيئا فى تناول هذا الموضوع وفى رؤية الثلاثة صانعى هذا الموضوع فى شكله السينمائى وبمشاركة المخرج بالطبع للمعانى الكبيرة التى حاولوا التعرض لها.. أدت إلى هذا الذى رأيناه بالفعل ..

يحاول الموضوع أن يتحدث عن أشياء حدثت فى الواقع الحقيقى الذى نعيشه وربما مازالت تحدث.. الطبقة «المضروبة» من ثورة يوليو وهى تحاول استعادة مواقعها القديمة.. من خلال أقطاعى قديم كبير هو رشدى الباجورى (رشدى أباطة) وعائلته الصغيرة التى تضم زوجة مغلوقة على أمرها (مديحة يسرى) واضح أنه اشتراها بأمواله ونفذه من قصة حب أخرى كانت تحياها.. وإبنين شابين أحدهما طبيب هو المهندس عادل (عزت العللى) الطبيب المثالى كالعادة.. ورمزى (محمود ياسين) الفاسد المدلل الشرير الذى لا تعرف له مهنة كالعادة أيضاً.. سوى أنه يستنزف نقود أبيه باستمرار لأنه يحبه أكثر ويفضله على أخيه الآخر الطبيب لسبب لا ندريه ولم يهتم السيناريو بأن يقدم سببا واحدا منطقيا لتفضيل أب لأحد ابنيه على الآخر وكأن أحدهما شرعى والآخر غير شرعى مثل أفلام حسن الإمام مثلا ... والعداوة متأصلة بين الأخوين بلا سبب واضح أيضاً.. سوى أن أحدهما طبيب والآخر شرير.. وكأن مسألة التناحر والكراهية بين شقيقين يمكن أن تكون طبيعية جدا وبديهية جدا دون الحاجة إلى أى تفسير درامى أو روائى أو أخلاقى وإنما مجرد أن يصبح هناك خيط من خيوط الصراع بين الخير والشر.. وحسب مفهوم الخير المطلق والشر المطلق فى السينما المصرية.. وحسب التراث التاريخى المتراكم من خمسين سنة فى السينما المصرية أيضاً.. فان الخير والشر يأخذان شكلا شديدا

المباشرة والسذاجة إلى حد «العبط».. فالأخ المهندس الطيب يشترك مع أهالى القرية فى بناء مصنع جمعوا أمواله بأنفسهم.. وهى مسألة مثالية جداً اتحدى أن تحدث فى الواقع المصرى بهذا الأسلوب «الغامض» بحيث لا نفهم أى مصنع هذا وما الذى ينتجه وما علاقته بظروف هذه القرية وأهاليها.. لان القرية نفسها فى الفيلم هى مجرد ديكور أو خلفية لما يحدث فى قصر البيه أو الباشا الاقطاعى وكما هى عادة السينما المصرية من مليون سنة ولان أهلها هم مجرد كومبارسات يظهرون أحيانا ويختفون أحيانا عندما تقضى الضرورة ذلك فقط.. والضرورة هنا هى أن يظهر بعض الفلاحين فى الكادر خلف نجلاء فتى أو محمود ياسين ..

وفى الناحية الاخرى فان الأخ الشرير هو الشاب المدلل التقليدى الذى يلبس «الجينز» ويبدو «صايع» طول الوقت ولكنه خفيف الدم وشقى بالطبع.. وهو ينصب على أبيه ليحصل على نقوده.. ويرفع الكلفة معه إلى حد أن يناديه طول الفيم «بوب» مع أن الأب مخيف جدا وشرس جدا واسمه رشدى.. فمن أين جاءت «بوب» هذه.. وكيف يصل «الهزار» بين أب مصرى وابنه إلى هذا الحد حتى فى أكثر العائلات شرا وفسادا.. واقطاعا ؟..

ولكى يكون الاب اقطاعيارجعيا و«متعفنا» كما ورد فى حوار الفيلم.. فلا بد أن يكون قاسيا جدا.. يشخط وينظر باستمرار.. كما لابد أن يلبس الطربوش.. رمزا إلى أنه من الطبقة القديمة التى تحاول أحياء الماضى.. من خلال محاولة الانضمام إلى حزب جديد مضاد للثورة وللقطاع العام والاشتراكية و«الجرايع» الذين يتحدث عنهم الفيلم كثيرا.. لكن يتم حل هذا الحزب الجديد فتنهار أطماع هذا الاب اقطاعى فى استعادة مكاسبه ..

وهنا يقع الفيلم فى أكثر من مغالطة سياسية تصل إلى حد تشويه التاريخ.. لانه حاول أن يلعب فى السياسية نون فهم بل نون صدق ويقدر كبير من «الهزار» فى مسائل لا تحتل الهزار ..

فالحزب الوحيد الذى حاول البعض تشكيله فى السنوات الثلاثين الاخيرة وتم حله هو حزب «الوفد الجديد».. ورغم اننى لم أكن من مؤيدى الوفد الجديد الا أن الأمانة السياسية والأخلاقية تقتضى القول بأن أعضاءه قد يضمنون بعض أصحاب المصالح أو الأوضاع الاجتماعية القديمة.. ولكن ما كان يحركهم مع كثيرين ممن انضموا اليهم هو الدافع الوطنى أساسا والبحث عن حرية الحركة والعمل السياسى

والديمقراطية لكل المصالح والطبقات بحيث يتحرك مجتمع كان قد تم تجميده تماما لمصالح فرد واحد.. ولذلك فليس صحيحا انهم كانوا هذه المجموعة من العابثين الماجنين لابسى الطرابيش والذين قدمهم الفيلم «كأراجوزات» وكما رأينا توفيق الدقن وأحمد غانم ورشدى أباطه وابنه النصاب الحلنجى والذين يقضون كل وقتهم فى «ماخور» تدبره نعيمة الصغير وترقص فيه هياتم منقول بالضبط من أفلام حسن الامام.. وليست المسألة هنا مجرد أمانة سياسية وتاريخية.. ولكنها مسألة اخلاقية أيضاً فى تقديم الواقع الغريب جدا الذى عايشناه جميعاً ..

وهنا قد يدعى السيناريو أنه يعالج موضوعاً «جاداً» عن طبقة مستغلة تحاول فرض نفسها من جديد على مجتمع تغير كثيراً.. وإذا كان هذا صحيحاً فإن رفض هذه العائلة وبالتالي هذه الطبقة ذات المصالح الجديدة لا يكون باستخدام أسلحة كاذبة.. وبدون أن يوضح الفيلم موقفه من «الوضع» الذى كانت هذه العائلة تعمل ضده.. وهل كان افضل حقاً منها أم أسوأ.. كل هذا لان الناس العاديين أنفسهم أو «المجتمع» الواسع كان غائباً تماماً عن الفيلم.. أو مجرد كومبارس ..

فما كان الفيلم مشغولاً به فى الواقع وراء كل هذه «الهيصة» هو مجرد الصراع التقليدى داخل أفراد هذه العائلة الشاذة وليس أكثر ..

يبدأ الفيلم بمشهد نكحى جدا لزوج رشدى أباطه من مديحة يسرى فى فيلم قديم أيام شبابهما.. ونرى شابا يطلق الرصاص على رشدى أباطه لانه خطف منه مديحة يسرى التى أحبها.. ثم يهرب إلى اليونان حيث يقيم عشرين سنة ينبج خلالها نجلاء فتحي التى تعود إلى مصر بعد موت والدها هذا.. ولكن رغم ان بيت وأرض والدها مازالت موجودة.. فانها تختار بيت رشدى أباطه بالذات غريم والدها لتعيش فيه.. ثم لا يكلف السيناريو نفسه أن يقول حرفاً واحداً عن كيف نجا رشدى أباطه من الرصاص.. ويقع عزت العللى فى حبها بالطبع.. وبينما نرى محمود ياسين غارقاً فى أحضان راقصة فى ماخور هى هياتم.. نراه فجأة يحب نجلاء فتحي هو الآخر.. ولكنها ترفض الاثنين لتتزوج شاباً آخر بلا أى مناسبة.. وهنا يقتله محمود ياسين ببساطة شديدة جداً.. وبعد «عك» معقد ومتشابك يحاول قتل أخيه عزت العللى.. وكأن القتل والمسدسات فى مصر هى مسألة عادية جداً وروتين يومى عائلى حتى بين الأخوة.. بل أن الفيلم ينتهى بمجزرة.. فمحمود ياسين يقتل أباه خطأ.. وبينما يتدحرجان على السلم لمدة ربع ساعة يقتله أبوه أيضاً خطأ.. بينما

تولول نجلاء فتحي طوال هذه الربع ساعة وتصرخ بالصوت الحياى حتى تقشمر أبدأنا والعباذ بالله..وكأن الفيلم يريد أن يقول أن هذه العائلة الشريرة والطبقة المتعفنة أكلت نفسها.. ولكنها أكلتنا معها فى الواقع طوال ساعتين من الحوار والضجيج والصوت المزعج الذى لا نستطيع أن نتابعه..ومن خلال خلط شديد بين ما هو جاد وما هو هزار.. وما هو كوميدى وما هو تراجيدى ..

وليس هناك فاصل فى أى عمل فنى بين الكوميدى والتراجيدى لو تمت صياغة هذا وذاك صياغة جيدة.. ولكن الاثنين معا يصبحان كارثة حينما يتم اللعب بهما بلا وعى لارضاء كل الامزجة.. بحيث تكون هناك سياسة لمن يريد السياسة.. وهيام لمن يحبون هيام.. وضرب وغم ونكد ازلى ودم وضرب رصاص لمن يحبون المذابح.. ثم كوميدىا رخيصة لمن يحبون الفرفشة.. وحشر الكوميدىا الصارخة فى عمل يدعى الجدية وفى مواقف لا تحتمل ذلك يؤدى إلى شرح العمل وفساد أى موقف وأية رؤية للفيلم.. لو كانت هناك رؤية أصلا ..

فى مشهد دعاية محمود ياسين لأبيه رشدى اباطة فى الانتخابات مثلا نضحك بالفعل. ولكن عندما يقول محمود ياسين للالهالى: اقدم لكم أبى.. أبى العظيم.. أبى فوق الشجرة.. فان جمهور الصالة يمكن أن يضحك حقاً.. ولكن الكوميدىا هنا تصبح رخيصة.. ولكنها تصبح أكثر رخسا عندما يهتف توفيق الدقن المنافق تحيا الشجرة.. وتسقط النخلة.. فهنا تدخل المسألة فى دائرة السخف ..

وعندما يقتحم البوليس بيت الدعارة ويقبض على أعضاء «الحزب» عرايا، فان المخبرين يحملون توفيق الدقن على الاكتاف ليهتف: يسقط الظلم.. وهنا يصل الهزار إلى اقصى مداه ويفقد المشهد أى مغزى أو منطق .

وليس معقولا ولا محترما أن يؤدى ابتزاز ضحك الجمهور إلى نكت لفظية مثل تحويل «اسماعيل ثابت» إلى «اسماعيل سايت مفاصله».. أو إلى حد تقطيع كلمة «شخصيا» إلى «شخ.. صبا».. ولكن هذا حدث بالفعل فى هذا الفيلم ..

وعندما ينتهى كل هذا الى جنازة دموية يموت فيها نصف ابطال الفيلم بالرصاص ويسيل دمهم على السلام وعلى هلوم المتفرجين.. فان هؤلاء المتفرجين لابد أن يخرجوا باحساس فاجع بالنكد والاحباط ..

ولكن ليس هذا هو السبب الوحيد.. فلقد وقع الفيلم أيضا فى غلطة خطيرة جدا.. فبعد وفاة الفنان رشدى أباطة قبل اكتمال لوره.. اسندوا بقية لقطاته للفنان صلاح

نظمى الذى يشبهه حجما وتكونا .. وكنت اتصور أن يتم تعديل السيناريو بحيث يتم ضغط ما تبقى من دور رشدى أباطة إلى أقصى حد ليلعبه صلاح نظمى باستخدام زوايا تصوير خاصة لا تكشف الفرق .. ولكن ما اثار الدهشة إلى أقصى حد .. أن حجم ظهور صلاح نظمى يكاد يساوى حجم ظهور رشدى أباطة .. ومع ذلك فمعظم مشاهد صلاح نظمى مشاهد حوارية كان يمكن الاستغناء عنها دون أن يخسر الفيلم دراميا .. ولكنهم جعلوا رشدى أباطة يتحدث بصوته .. وصلاح نظمى يتحدث بصوته .. والفرق واضح جدا .. ومع ذلك فالمفروض أن تصدق انهما نفس الشخص .. لقد أحدثت هذه الغلطة شرخا أساسيا واضحا فى الفيلم .. خاصة مع اللوحة التى كشفوا فيها السر قيل أن يبدأ الفيلم .. فادرك الجمهور على الفور أنه أمام شخصيتين لا شخصية واحدة .. وفقد على الفور ميزة التصديق .. ولقد كنت اسمع المتفرجين حولى يصيحون بين لقطة وأخرى - لاسيما أن لقطات رشدى وصلاح متداخلة - «ده رشدى أباطه .. وده صلاح نظمى» .. وهذا يكفى ليضيع أى فيلم فى العالم .. فما بالك اذا كانت هناك اشياء أخرى ؟ ..

فيا عزيزى أشرف فهمى .. انت جعلت خطك يصعد إلى أعلى .. «والاقوياء» ليس كذلك ! ..

مرسى لا فوق ولا تحت !

عندما عرض فيلم «انتبهوا ايها السادة» منذ نحو عامين.. كان له نوى الانفجار لا فى اوساط السينما المصرية وحدها.. وانما ربما - وبلا مبالغة - فى المجتمع المصرى كله.. لأنه كان صيحة تحذير صادقة وشجاعة من تحولات خطيرة حدثت فى هذا المجتمع وتهدد بان تقلب موازينه الاقتصادية والسلوكية والاخلاقية بل وكل قيمة رأسا على عقب.. إمتحانا للعلم والعمل والحب وقيمة الإنسان نفسه تحت سطوة المال السهل أيا كان مصدره.. ونسفا لكثير من الأسس الراسخة التى تربينا عليها جميعا فى «الزمن القديم الجميل».. وكانت من أقوى دعائم صلابة هذا الشعب واستمراره فى وجه كل شيء ..

وكان أقوى ما فى فيلم «انتبهوا ايها السادة» أنه يقول كلمته الشجاعة هذه فى إطار ما اصطلح على تسميته «بالكوميديا» فى السينما المصرية.. وحتى بعد أن انتقل دورا البطولة إلى محمود ياسين وحسين فهمى بعد أن كان مرشحا لهما فى البداية عادل إمام وسعيد صالح.. ظل الفيلم محتفظا بروحه الساخرة القادرة على اضحاكنا بمفارقاته المدهشة.. ولكنه ضحك كالبكاء كما يقولون.. ونوع من «الكوميديا السوداء» التى تنبع عنويتها من مرارتها.. تضحكننا بقدر ما تقطع فى أوصال الحقيقة لتكشفها ..

وكان البطل فى «انتبهوا» هو كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب بلا جدال.. الذى كان قد عثر فى هذا الفيلم وعلى نحو مدهش.. على هذه الصياغة التى كان البعض يتصور انها أكنوية.. الكوميديا الاجتماعية الهادفة.. والتى كان حديثنا عنها يبدو

مثيرا للسخرية.. حين كنا نقول أن الضحك يمكن أن ينبع أيضاً من مسائل جادة جداً ومثيرة للتفكير في أخطر قضايانا وليس بالضرورة من مجرد «كوميديا التخلف العقلي» والممثل الغليظ الذي يصاب بالأسهال.. والممثل الآخر العبيط الذي يضرب زميله - والمنفرج - على قفاه ..

وكان «انتبهوا» نقطة تحول حقيقية في عمل أحمد عبد الوهاب السينمائي.. وكان يجب أن يكون نقطة تحول أيضاً لدى غيره من كتاب الكوميديا السينمائية.. أو من يزعمون أنهم كذلك.. ولكن كانت قد سبقته نقطة تحول أخرى مهدت له هي فيلمه «**المحفلة معايا**» الذي أتصور أنه لم يأخذ حقه من الاهتمام النقدي وال جماهيري ..

وعندما يأتينا فيلم آخر هو «**مرسى فوق.. مرسى تحت**» من نفس كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب ونفس المخرج محمد عبدالعزيز.. فلابد أن يثير اهتمامنا.. لا سيما ونحن نعرف أن أحمد عبد الوهاب على الأقل حاول الاستفادة إلى أقصى حد من «الانفجار» الذي أحدثه «انتبهوا» أيها السادة» بأن يطور نفسه وفكره وأدواته الفنية.. وأن يضع قدرته الأكيدة على الصياغة السينمائية على طريقها الصحيح.. وهو أحد الذين طوروا أنفسهم باصرار منذ أولى خطواته في مجال كتابة السيناريو.. فكان واحداً من الأعلام الشابة التي حرصت على أقصى ما هو متاح من الجدية والطموح في ظل ما تسمح به ظروف السينما التجارية التي كان أحمد عبد الوهاب يقع في حبالها ويقدم لها التنازلات المطلوبة أحياناً.. وينجح في تجاوزها أحياناً أخرى ..

ولا يمكن القول بأن «مرسى فوق .. مرسى تحت» من الأفلام التي تجاوز فيها أحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز معا السينما التجارية.. فهما لا يقدمان جديداً ذا قيمة خاصة في هذا الفيلم على مستوى الفكرة أو حتى أسلوب التنفيذ.. وإن كان لا يمكن القول في نفس الوقت أنها وقعا في أحابيل هذه السينما التجارية المطلوبة إلا فيما يتعلق بعنوان الفيلم نفسه: «مرسى فوق.. مرسى تحت» الذي حاول به فيما يبدو أن يساير «هوجة» العناوين السوقية الغربية التي فرضها أسلوب أحمد عدوية في الغناء على حياتنا الفنية كلها.. ويبدو هذا العنوان غريباً على أحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز كسينمائيين شابين جادين.. أياً كان اتفاقنا على المستوى الفني لهذا الفيلم أو ذاك من أقلامهما.. وقد علمت أن اسم الفيلم كما كتبه أحمد عبد الوهاب كان «الارملة تتزوج فوراً» وهو عنوان مناسب أكثر لموضوع الفيلم.. وشكى

لى أحمد عبد الوهاب نفسه من أنه يتعرض الآن لنفس المشكلة مرة أخرى فى فيلم حول المنتج اسمه إلى «تجييبها كده.. تجييبها كده.. هى كده».. وهى مسائل لا يمكن أن يصدقها أحد فى سينما محترمة.. ولكنها تحدث ..

وأذا كان البعض يتصور أن العنوان فى ذاته يكفى لنجاح فيلم طبقا لموضة السوقية السائدة فى السينما الآن.. فلا أظن أن هذا الوهم نفسه سيتحقق حتى تجاريا.. لانه حتى «الجمهور السوقى» نفسه سكتيشف أن «مرسى» ليس فيلما سوقيا.. وهذا الجمهور يطلب أشياء أخرى من الأفلام غير مجرد العناوين.. و«مرسى» لا يقدم له هذه الأشياء.. بمعنى أنه لا يقدم الاغراءات التقليدية من رقص وغناء وجنس وكوميديا غليظة.. وإنما هو فيلم يحاول أن يكون جادا.. بل أنه فيلم «نظيف» بالفعل على حد التعبير الشائع.. ولكن مسألة «النظافة» هذه نفسها فيها نظر.. لان السؤال سبظل قائما: «حسنا.. لقد صنعتم فيلما نظيفا.. ولكن ما الذى تقولونه فيه؟» خاصة اذا كان السؤال موجها إلى أحمد عبد الوهاب فى مرحلة ما بعد «انتهبوا» ..

أنا نكتشف بعد نهاية العرض أن العنوان لا علاقة له بالفيلم.. فليس هناك لا مرسى فوق.. ولا مرسى تحت.. بل ان مرسى كان.. تحت باستمرار حتى بعد أن تزوج صاحبة المصنع وطالما استمرت فى اذلاله بهذا الشكل المهين وغير المنطقي.. بل وبالغت فى اذلاله أكثر بعد الزواج.. فضلا عن أن الفيلم حاول أن ينطلق من فكرة واهية جدا وبلا أساس قوى بما يكفى.. وهو أن تكتشف ارملة شابة بعد وفاة زوجها بعامين أنه كان يملك شقة مفروشة.. وهو اكتشاف لم يعد كارثة إلى هذا الحد بحيث نقيم عليه فيلما طوله ساعتان.. لا سيما أن اختيار الممثلين نفسه لم يساعد على تأكيد حجم هذه الكارثة.. فلا مظهر وسلوك ناهد شريف فى الفيلم كان يعطى نموذج الارملة المحبة والمخلصة جدا لزوجها الراحل إلى حد الصدمة عند اكتشاف خيانتة.. ولا مظهر محمود ياسين نفسه أو طريقة أدائه كان يحقق نموذج الموظف المطحون الذى يتحمل كل هذه الاعباء الهائلة بهذا التفانى المدهش.. ولا هو كان قادرا فى نفس الوقت على تجبير الكوميديا المفترضة.. وهذا الاختيار للممثلين فى ذاته هو دليل على أن اختيار الممثل المناسب هو عنصر هام جدا.. وقد كنت اتخيل عادل إمام دائماً فى هذا الدور.. وكنت أتصور أنه سيكون قادراً أكثر على تجبير الضحك من نفس المواقف.. لانها مواقف لا يمكن قبولها الا بالمنطق الكوميدي الذى لم نحس به

فى هذا الفيلم رغم محاولته ذلك ..

وكل الازمات فى بناء السيناريو أزمات واهية يمكن حلها بسهولة.. مثل أزمة
لواظ التي ضابطها اكرامى فى شقة الاسكندرية.. فلقد كان بوسع محمود ياسين
أن يعترف بها ببساطة لناهى شريف بون أن يخضع لابتزاز اكرامى.. ولكل المواقف
التي نشأت على ذلك.. وفى نفس الوقت لم يكن سهلا أن نقنع بأن ناهى شريف
يمكن أن تكون أما لشيرين.. ولا بأن زوجة يمكن أن تبعد زوجها عن فراشها كل
الوقت حتى لو تزوجته بدافع مصلحة وقتية زائفة.. ولا بأن الطفل يمكن أن يتبع
اكرامى من السينما إلى الشقة التي يقيم فيها حفلا ماجنا ولكي يشركوه معهم فى
السهرة بهذه البساطة.. ولا بأن الزوجة يمكن أن تكون شرسة إلى هذا الحد الذي
تحولت معه إلى شخصية شريرة لا يمكن التعاطف معها.. لا سيما أن هذه
الشخصية الشرسة تتحول فجأة وفى مشهد النهاية إلى قطة وديعة محبة لجرد أنها
اكتشفت براءة زوجها مرسى من سرقة الالف جنيه ..

ولقد أسهم الاخراج - وهو هنا تنفيذ ميكانيكى فى الواقع - فى بقاء الايقاع
وفقدان الحس الكوميدى.. وباختيار موسيقى فؤاد الظاهري التي أصبحت
لاستهلاكها وفقدانها لآى تعبير قادرة على قتل أى فيلم.. كما أسهم اختيار الاخ
اكرامى بدور هام فى اضعاف قدر هائل من البرود التلجى على مشاهد كان ممكنا أن
تصبح افضل.. واكرامى حارس مرمى عظيم ولكنه لم يزعم ابدا أنه ممثل مع انه
كان فى فيلم «رجل فقد عقله» ارحم من ذلك بكثير.. واذا كان البعض يتصورون أن
لاعبي الكرة يمكن أن يجذبوا جمهورا.. فهم ايضا يمكن أن ينسفوا فيلما كاملا..
ورغم ذلك فقد كان يمكن أن تكون المشكلة أبسط من ذلك بكثير لو لم يكن الفيلم
لأحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز.. وهما سينمائيان شابان ننتظر منهما ما هو
افضل.. وهذا هو قدرهما الذي يجب أن يحرصا عليه ..

فانتبهوا ايها السينمائيون الجادون !

فى «السلكانة» .. «سينما الباذنجان» مستمرة

وكل واحد «يعمل الشوية بتوعه»!

عندما قرأت رواية اسماعيل ولى الدين «السلكانة» مسلسل فى «روزاليوسف» منذ بضع سنوات تخيلتها على الفور صورا سينمائية خرافية.. وتصورت انها يمكن أن تصبح فيلما خطيرا يمكن أن يذكرنا بموجة «الواقعية الإيطالية الجديدة».. لو توفر لها المخرج القادر على ذلك بالطبع.. فالرواية تقتحم مجالا جديدا جريئا لا أدرى كيف لم يفكر أحد من سينمائيينا فى ارتياده من قبل.. حيث تمتزج العواطف والرغبات والصراعات المحمومة والغريزية فى جو دموى صاخب شديد العنف والخشونة.. يمكن ان تكمن فيه أرق المشاعر بقدر ما تتناحر أكثرها قسوة ووحشية.. وقرأنا بعد ذلك أن هشام ابو النصر ينوى أخراج «السلكانة» للسينما.. واعتقد انه بدأ فى اعدادها بالفعل مع كاتب السيناريو المخضرم الكبير السيد بدير.. ولا أدرى ما الذى حدث بعد ذلك.. ولكننا علمنا أن الرؤية انتهت بأن اشتراها سمير صبرى لينتجها ويلعب بطولتها بنفسه.. وتساءل البعض عن مدى ملاءمة سمير صبرى للسلكانة.. ولكن هذا ما حدث بالفعل فى فيلم يحمل اسم بشير الديك كاتب السيناريو والحوار عن اعداد السيد بدير ومن اخراج أحمد السبعوى.. وهى مفاجأة أخرى بددت كل اوهام الواقعية الإيطالية أو أى واقعية أخرى ..

وإذا كان هناك أقلام من الصعب الكتابة عنها لشدة عمقها وكثافة الافكار التى تحملها وتفوق عناصرها الفنية بحيث يحس الناقد أنها أكبر منه.. فأعتقد أن الحديث عن «السلكانة» سهل جدا.. حيث كل شىء واضح تماما والى أوله شرط آخره نور.. وإذا كنت داخلا هذا الفيلم من أجل أن تنبسط فسوف تنبسطك إلى اقصى حد وتأخذ

بفلوسك وزيادة وتخرج تمام التمام وحيث كل أنواع المتعة والمزاج متوفرة هنا وبالكيلو.. فالفيلم ٢٥ كيلو والحمد لله مثل الأفلام الهندية وتستطيع أن تنام وتقوم فيه ألف مرة لتجده «لسة شغال» !

وطوال المدة الزهية لعرض «السلكانة» وسط صخب وانسجام جمهور الصالة الهيستيري والتصفيق المتواصل الذي يتصاعد من صبية الصالة في لحظات الانسجام الشديد سواء من مواقف الضرب والجذعه أو من مواقف «المزاج» والفرقة التي حشدها الفيلم واحدا وراء الآخر بلا توقف. كنت اذكر دائماً «توليفة» اخرى - أو بمعنى الدق «تحبيشة» اخرى - مماثلة في فيلم «الباطنية».. وحيث كانت عبارة «سلم لي على البدنجان» كافية لسهلة الجمهور كوحش كاسر اطلقت غرائزه بحرقة كاملة إلى عنان السماء.. وكان «البدنجان» بالطبع تلخيصاً عبقرياً لكل ما حشده صانعو «الباطنية» من «مواد» يمكن أن يحظرها قانون المخدرات ولكن يسمح بها للاسلاف قانون السينما ..

في النصف ساعة الاول من الفيلم لاحظت أن كل ممثل يقف أمام الكاميرا ليؤدي مشهداً ويختفي مؤقتاً ليحل محله آخر فيما يسمى بتقديم الشخصيات أو «الفرقة» التمهيدية بلغة الصنعة.. وكان سهلاً أن ندرك أن سمير صبرى بذكائه المعروف أراد أن يستفيد بعلاقاته العديدة انتاجياً.. فحشد عدداً كبيراً من أصدقائه ليظهر كل منهم فيما لا يتعدى دقائق ليحقق أكبر قدر من الجذب الجماهيري ويرضى كل الامزجة والرغبات ..

وأتصور أن المفتاح لفهم هذا الفيلم انتاجياً هو أن سمير صبرى أحضر أصدقاءه الفنانين من كل الاتجاهات إلى الاستوديو وأوقف كلا منهم أمام الكاميرا قائلاً له : «قول الشوية بتوعك!»

الممثل الكبير يوسف وهبي مثلاً يمكن أن يكون عنصر اغراء لقطاع من الجمهور.. ولذلك فهو يظهر في عدة لقطات سريعة موزعة على مساحة الفيلم كلها باعتباره «الملق» أو «الضمير» الحكيم الذي ينطق بعبارات الفلسفية الساخرة المعروفة والتي لا بد أن يختمها بالطبع بهذا «الافيه» التاريخي: «ما الدين الا سلكانة كبيرة» .

وهكذا على التوالي يظهر عادل أدهم في دور «نجم» معلم الجزارة الشرير الطاغية «ليقول الشوية بتوعه».. ثم يظهر محمد رضا في دور منافسه في المديح المعلم «أبو حلقة» فيما أذكر الذي يمثل منافسه الذي لا بد أن يكون طيباً لانه والد

البطل.. والبطل بالمناسبة لابد أن يكون سمير صبرى ما دام هو المنتج!.. ثم يظهر سعيد عبد الغنى فى دور ابن المعلم رضا ووريثه فى الصنعة.. الشاب «المجدع» الجميل الذى تموت فيه كل فضاء الحى.. من مديحة كامل التى تدور حوله كالمجنونة دون ان يحس بها وانما يعاملها بالقسوة و«التقل» المناسبين لمعلم مجدع وسيم شديد الاناقة.. إلى نجوى فؤاد التى يتم توظيفها فى الفيلم توظيفاً جيداً لتحقيق غرضها أساسياً من أغراض الفيلم هو الاثارة الجنسية.. فهى ترقص أولاً بمناسبة ويلون مناسبة وتخرج لها الموسيقى المطلوبة من تحت الأرض أو من تحت السرير.. ولا يكلف الفيلم نفسه أى عناء فى توفير أو تفسير هذا العنصر السوقى جداً من عناصر الجذب.. وهى متزوجة من صلاح نظمى الجزار العجوز والاعرج والعاجز جنسياً - كل هذا مع بعضه - لكى تصبح هناك حجة لان تستدرك سعيد عبد الغنى إلى بيتها بعد العشاء لكى يحاسبها.. والحساب هنا له معنى لا يخفى على مظنة القارئ.. وهو مقابل «البدنجان» فى «الباطنية».. حيث السرير والضوء الاحمر الخافت وزجاجة الخمر والجوزة و«النفسين» وحيث تعود لتقول بعد انتهاء المشهد: «عايزة اتحاسب تانى».. ويضج جمهور غلمان الصالة المراهقين بالصراخ الحيوانى.. ويحقق الفيلم أكبر الايرادات ..

والخدترات موجودة أيضاً وبالطبع.. من خلال «غرزة» حشيش منصوبة دائماً يتزعمها سيد زيان الذى يوفر للفيلم عنصر الضحك بل ويكتشف فيه سمير صبرى مطرباً أيضاً فيغنى بالصوت الحيوانى.. ثم يقلبها دراما أيضاً حين يبكى حظه التعس الذى جعله هارباً من البوليس بعد تورطه فى جريمة اخفاء «الصنف» بحسن نية .. ولكن غناء سيد زيان لا يكفى بالطبع.. ولا بد من ضمان الا يفلت متفرج واحد من هذا الفيلم.. وهنا يجئ نور سيد الغناء فى مصر الآن بل وسيد السينما نفسها فيما يبدو بحيث لم يعد افيش واحد لفيلم واحد يخلو من اسمه كاحد الابطال الرئيسيين. أحمد عدوية.. الذى يلعب دور «صبى مديح» يخطب موالاً حزينا بصوته المشروخ بين الوقت والآخر معلقاً على احداث الفيلم.. بل ويمثل ويضرب الاشرار ايضاً فى خناقة النهاية.. بينما «القزم الثقيف الشعر» الذى بدأ يصبح نجماً سينمائياً هو الآخر.. يضع له «الجوزة» فى فمه لياخذ له نفسين بين كل «بونية» وأخرى.. والجمهور فى الصالة ميت من النشوة والسعادة ..

ثم هناك ميمى شكيب.. وحسن حسنى.. وليلى حمادة.. بل وحسين حسن الامام

أيضاً.. ولكن في فيلم لا يخرجة حسن الامام هذه المرة وانما تلميذه أحمد السبعوى.. فسمير صبرى بذلك ووفاء شديدين يرد جميل المخرج الذى أتاح له أكبر الفرص في حياته السينمائية ..

ويعد أن يظهر كل واحد من هؤلاء ويختفى قائلاً «الشوية بتوعه».. يظهر البطل المنتظر.. سمير صبرى الذى صنع فيلماً ليحقق فيه فرصة عمره.. وليصنع كل الاشياء «المختزنة» فى أعماقة فيما يبدو والتي لم يجد الفرصة «ليطلقها» فى كل أفلامه السابقة.. ويقولوسة هذه المرة.. والغريب انه لم يغن ويرقص فى فيلم من انتاجه وهو الذى اشبعنا رقصاً وغناء فى أفلام وبرايمج من انتاج الآخرين.. شوف يا اخى حكمة رينا ١٩!

والنصف الثانى من الفيلم قائم كله على أن سمير صبرى يقتحم السلخانة انتقاماً لآخيه سعيد عبد الغنى الذى قتله منافس أبيه المعلم نجم السفاح الريب.. وهو فى هذا النصف «يطيح» فى المديح كله ضرباً وصفعاً وركلاً وغرقاً فى الدم حتى الركب.. ولأن سمير صبرى ذكى بالطبع.. فقد أدرك أن الجمهور لن يتقبله بسهولة فى جو وبور كهذا.. وهنا وجد له كاتبو الفيلم «سكة» مقنعة.. جعلوه الابن المتعلم للجزار محمد رضا الذى سافر إلى الخارج وترك السلخانة وعاد مرشداً أو مهندساً بحرياً لا نعرف بالضبط.. المهم حاجة كده فى البحر تتيح له أن يركب مركب وأن يلبس الملابس الشيك التى يهواها ..

وفى بداية ظهوره يصنعون له مشهداً ضخماً جداً ولا مشهد ظهور عمر الشريف فى «لورانس».. يصبح فيه جيمس بوند وستيف أوستن والرجل الاخضر معاً.. فهناك باخرة ستصطدم ببخرة أو شيء من هذا القبيل لا نفهمه بالضبط لرداءة التنفيذ ولكن نفهم فقط أن سمير صبرى هو الذى انقذ الموقف والحمد لله بعد أن ظل يجرى هنا وهناك ويصرخ فى التلفون ..

والمشهد مصور فى قناة السويس بالطبع ويكل امكانياتها التى وضعت تحت تصرف فيلم سمير صبرى.. بل ان المهندس مشهور أحمد مشهور يظهر بنفسه وهو يضافه فخوراً جداً ..

ونفهم بعد ذلك أن سمير صبرى يحب ابنة غريم أبيه ليلي حمادة.. ولكن صراع العائلتين يمنع هذا الزواج.. فنصبح أمام روميو وجوليت شكسبير.. بينما سمير صبرى العاشق الشجاع يدعو لسيادة الحب والسلام بين ربوع العالم.. وكنت أتوقع

بين وقت وآخر أن يقول أيضاً أن «حرب أكتوبر هي آخر الحروب». ولا يكون كل هذا كافياً لكي يشبع هوايته للتمثيل.. فهو ممثل درامى خطير أيضاً وليس راقصاً ومغنياً فقط.. ولابد أن يبكي «ويعمل الشوية بتوعه» هو الآخر حين يكتشف أن أباه محمد رضا يجب أخاه سعيد عبد الغنى ولا يحبه هو بسبب مسألة عائلية قديمة متعلقة بالامهات.. وهنا يرجو سميع أباه أن يحبه بقدر ما يحبه هو.. فيبكي ويوجه أصبعه فى مواجهة الكاميرا فى تأثر شديد يثير الدموع فى الصالة.. وهنا نجد أنفسنا أمام جيمس دين فى «شرق عدن».. ولا يكون ناقصاً الا «هملت».. جأى وحياتك !

ان «أمير الدنمرك» المثقف النبيل سميع صبرى يعود إلى مملكته ليجد المسائل بايطة جداً فيقرر أن يخلع هدومه النظيفة ويلبس هدوم الشغل. ولكنه بدلاً من أن ينتقم من عم الذى قتل أباه وتزوج أمه.. ينتقم من المعلم وهبه الذى قتل أخاه.. وهات يا ضرب فى المديح كله !

وتصوروا مرشداً أو مهندساً بحرياً يدخل المديح لأول مرة فى نفس اللحظة التى يثور فيها ثور هائج يهدد الجميع ويفشل كل «المعلمين» فى الإمساك به.. فينزل هذا المهندس الانيق المهذب بدون سابق معرفة ليصارع الثور الهائج ويهزمه ويذبحه أيضاً بين دهشة الجميع وانتهارهم..! ويتجلى نداء سميع صبرى مرة أخرى حين يفهم أن هذه المسألة «واسعة شوية».. فيشرحها للناس فى محاضرة طويلة عن الانسان فى لحظة مواجهة الخطر !

ولا يكون باقياً بعد ذلك الا المعركة النهائية التى لابد أن تجهز تماماً على آخر الانفاس المتبقية لدى جمهور الترسو.. وحيث يتصاعد التصفيق من الصبية مع صراخهم الجنونى.. وحيث يضرب كل الناس بعضهم على النحو الذى نعرفه جميعاً فى هذا النوع من الافلام.. وحيث نسمع مع كل «يونية» ضربة لوح خشب طاخ.. طيخ.. كأن أيدى الناس ووجوههم من الصاج.. ويكون نصيب سميع بالطبع أن يضرب ٣٥ كومبارس على الأقل كان كل منهم طائراً فى الهواء بمجرد أن يلمسه.. ولم يكن أى أحد يستطيع أن يضرب «الشجيع» علاء بيه والا فلن يأخذ فلسه !

ماذا تبقى؟.. اه.. حنة سياسة !!..

ان سميع صبرى يتحول أيضاً إلى زعيم اشتراكى يعمل من أجل الجماهير الكادحة وضد احتكار الكبار واستغلالهم لعرق القاعدة العريضة.. ولذلك فهو يحمل ورقة يجمع فيها التوقعات لتكوين جمعية تعاونية لجماهير العاملين فى المديح..

يتساوى فيها الكبير مع الصغير.. وقد خافه نكاؤه فى هذه الحكاية لأنها تكاد تحوله إلى سان سيمون أو كارل ماركس، وهى مسألة تودى فى داهية كما يعلم ! وفى النهاية وبعد أن ضرب الجميع ثم انقذ الجميع يتהלل وجهه كقديس تاركا وصيته لجميع البشر «حبوا بعضكم.. حبوا بعضكم» وهو يقصد بالطبع: «ولكن حبونى أنا أولا وتعالوا شوفوا فيلمي!» ..

«حسن بيه الغلبان ..»

السينما.. والجمهور.. «وسينما السيكويس»!

تبدأ علاقتى بحسن بيه الغلبان منذ أن قابلت المخرج الكبير بركات لقاء عابرا، فسألته عن أحوال الفيلم فقال: «ماشى كويس الحمد لله.. والفيلم نفسه كويس.. حاول تشوفه..» وقلت له اننى قطعاً حشوفه.. ولكنى أرى اقواجا تسد عين الشمس أمام السينما التى تعرضه.. وسأنتظر حتى تهدأ الاحوال قليلا ويصبح ممكنا أن اقترب حتى من شبك التذاكر ..

ويوم الجمعة الذى كان الزمالك يلعب فيه ضد المحلة.. تصورت أن الحل العبقري جدا هو أن أنتهز الفرصة لاشاهد هذا الفيلم فى حفلة الثالثة.. فقد سمعت ان السينما تكون «مضروبة» ايام اذاعة مباريات الكرة.. لان الناس يفضلون البقاء أمام التليفزيون.. وان حسن بيه الغلبان لابد سيكون غلبانا جدا عند اذاعة الماتش لان أحدا لن يذهب ليشاهده.. وعندها فقط يصبح ممكنا أن «أتسلل» إلى السينما لامارس وظيفتى التى أكل منها عيشا ..

وأمام باب السينما.. رغم أننى ذهبت مبكرا.. فقد اكتشفت أن الغلبان الوحيد هو أنا ..

كانت الناس مازالت تسد عين الشمس.. وكانت أبواب السينما أغلقت من الخارج الا بابا واحدا.. والشباك عليه «كامل العدد».. ونماذج الناس الباحثة عن تذاكر غريبة جدا وغير مشجعة.. شبان صغار وعيال وصبيان مكوجية وميكانيكية واسطوات اصطحبوا زوجاتهم و«حبيبة» اصطحبوا فتياتهم وياعة سميطة وهرج ومرج ودوشة

صاخبة لا تحتمل ..

و«حسن بيه القلبان» من الافلام التى لا بد أن نتحدث عن «الطقوس الوثنية» التى تصاحب مشاهدتك له.. فانت هنا لست أمام مجرد فيلم مصرى آخر.. وانما أمام عملية سعار هيستيرى و«مولد» بالمعنى الكامل والحرفى وفى قلب عملية اجتماعية شاملة تفهم منها كثيرا عن نوع السينما الذى أصبحوا يصنعونه الآن وعن نوع الجمهور الذى يذهب لمشاهد هذه السينما.. ويمكنك أن تجرى بحثا اجتماعيا تخرج منه بكثير من الدراسات والدلالات ربما أفضل من ألف بحث يقوم بها ألف أخصائى اجتماعى لمركز دراسات متخصص فى تحليل البيئة والمجتمع والجغرافيا وعلم النفس.. لو كان عندنا بالفعل مراكز من هذا النوع !

وأنت مازلت فى الشارع يخرج اليك الهدير الجنونى الغريب للجمهور داخل القاعة لتفهم على الفور أنهم مهينون مقدما لحالة «سلطنة» كاملة.. وتخرج اليك فى نفس الوقت رائحة «صهد» وعرق غزير جدا تملأ ميدان الأوبرا كله فتفهم أن التكيف معطل أولا وأن المياه مقطوعة ثانيا من أحياء كثيرة فى القاهرة ومنذ عدة أسابيع.. والا فمن أين جاءت هذه الرائحة ؟..

ولكن بينما كانت لوحة «كامل العدد» معلقة على الشباك المغلق.. كانت التذاكر موجودة بوفرة فى أيدي عشرات من باعة السوق السوداء.. وبينهم عمال السينما أنفسهم.. وتفهم أن عاملات الشباك يعن التذاكر بالكامل لفتوات السوق السوداء وأغلقت الشباك واتكلن على الله والكل متفق ومبسوط وكله تمام والحمد لله ولا بوليس ولا مدير سينما ولا أى مشكلة ..

ولأن وظيفتى الاصلية هى مشاهدة الافلام.. فأننى كنت أحس دائما بامتهان شديد لان أحدا لا يحاول أن يوفر لنا طريقة متحضرة لمشاهدة الافلام فى جو صالح لنقاد السينما وبحد أدنى من الانسانية.. وحيث نفهم ما يحدث على الاقل ونسمع الصوت خاصة واننى أكتب بعض الملاحظات أحيانا اثناء مشاهدة الافلام.. فهل لا يكفى أن اشاهد الفيلم فى هذه الظروف البشعة ويتذكرو مدفوعة من حبيبى.. لكى اشتريها أيضا من السوق السوداء ؟

وفكرت فى العودة هربا من الصوت والرائحة و«الصهد» الذى يلفح وجهى قبل أن أدخل.. ثم لعنت اليوم الذى اخترت فيه هذه المهنة من بين كل المهن الأخرى.. فالعجالاتى يكسب أكثر.. وصبى الكوافير الذى يمر بالفرشاة على كفف الزبون

يكسب أكثر.. وبون أن يكونا مضطرين لمشاهدة أى فيلم عربى !
وتذكرت يوم أن كتبت استقالتي من مجلة الاذاعة بعد مشاهدة فيلمين مصريين
فى يوم واحد.. وقلت لرئيس التحرير الاستاذ أحمد بهجت اننى أصبحت عاجزا عن
الاستمرار الا اذا رفع مرتبى إلى ألف جنيه «بدل أصابة» وبعد أن ظهرت على
بوضوح مبادئ التخلف العقلى.. ولكن رئيس التحرير اعتبرها نكته.. والقراء
اعتبروها نكته.. وظللت أنا اشاهد الافلام المصرية لمجرد أن أبى مات قبل ان يعلمنى
صنعة ..

ولكن كان الوقت قد فات ولم يعد ممكنا أن أراجع.. فلا يصل أحد بقدمية إلى
باب الجحيم ويمكنه أن يقلت.. وتصوروا أن تصبح عملية دخول السينما فى حد
ذاتها جحيما بالمعنى الحقيقى.. دك من الفيلم نفسه.. فكيف أصبحت الامور
هكذا.. وما الذى أدى إلى هذا الانهيار؟ ولماذا لم يتصد أحد لا يقافه عاما بعد عام
وقد رأيناه جميعا وهو يحدث؟

واشترت تذكرة بجنيه وثمانها ٨٥ قرشا ومن فراش أعرفه جيدا من فراشى
السينما.. هكذا علنا وعينى عينك.. وتكفى خطوة واحدة بعد ذلك إلى الداخل لتدخل
عالم الجنون نفسه.. الزحام الرهيب والصخب والحر القاتل والرائحة وقرقرة اللب
وباعة الحاجة الساقعة الذين لا يتوقفون لحظة واحدة عن الضرب بالمفتاح على
الزجاجة والواقفون أمامك فى الطرقات يحجبون الرؤية والكراسى الزيادة التى تباع
بأجر إضافى والبلاسيورات الذين يجلسونك فى المكان الخطأ لكى تتخاقن مع زيون
آخر فاما أن تضربه أو يضربك والصيحات المدوية من كل مكان.. واد يامحمد يا
جمعة.. حسن ياتصويرة.. فين يا وله.. مش شايف.. خش على طول واقعد فى أى
حثة يا روح أمك.. ويبدأ الفيلم لتبدأ عملية خلق أخرى لكل ما يحدث على الشاشة
منعكسا على الجمهور.. التصفيق على أنغام الموسيقى السوقية التى يبدو أنها تصنع
خصيصا لكى تثير هذا النوع من الاستجابة الغريزية وحيث تصبح العملية
السينمائية كلها - الفيلم ومشاهدوه - نوعا من السعار الغريزى المحموم واطلاق
طاقة عنف وصخب وصهلة مجانية أو بجنيه واحد ثمن علبه سجانر .

كانت هذه بعض «طقوس» مشاهدة «حسن بيه الغلبان».. وكان لابد أن أكتبها
بالتفصيل ليس فقط لنرى كيف أصبحت الامور ولماذا لم يعد المواطن الذى يحترم
أدميته يذهب إلى السينما.. وإنما لتؤكد مرة أخرى من أن الفيلم - أى فيلم - هو

الذى يصنع جمهوره ..

وربما تعمدت أن أكتب عن الفيلم الذى يحدث فى الصلاة لانه أخطر من الفيلم الذى يعرض على الشاشة.. فمن العبث أن يكتب أحد مقالا جادا عن «حسن بيه الغلبان» الا اذا كان يضيع وقته ووقت قرائه ..

وصحيح أننا أمام فيلم لبركات.. ولقد كنت مبهورا دائما ببركات «أمير الانتقام» و«الحرام» و«دعاء الكروان».. وكنت أومن دائما بأننا لو خرجنا فقط بخمسة مخرجين من تاريخ السينما المصرية كله فلا بد أن يكون من بينهم بركات.. ولكن يبدو أن كل هذه كانت أساطير وانتهت.. وان بركات نفسه لم يعد يزعجه أن تنتهى.. وطوال عرض الفيلم لم يكن يدهشنى شيء سوى ما قاله لى هذا المخرج الكبير الذى أحبه واحترمه كثيرا.. من أن هذا «فيلم كويس».. فهل هو يعتقد ذلك حقا ؟

وتذكرت أن أحد الاصدقاء قال لى ونحن نتحدث عما أصبح يصنعه بركات.. انه يصور الآن فيلما آخر وصفه الصديق بأنه من أفلام «السيكوبيس».. ومعنى الكلمة واضح جدا رغم أنه لا معنى لها بالطبع.. فالفيلم القادم انن أسوأ من حسن بيه نفسه.. وحزنت حزنا حقيقيا لان يرتبط اسم بركات أيضاً «بالقلم السيكوبيس» ..

ولكننا نضع أنفسنا فى الواقع.. لاننا هنا لسنا أمام فيلم لبركات وانما لسمير عبد العظيم. أما كيف استطاع سمير عبد العظيم ان يتحول من ظاهرة اذاعية إلى ظاهرة سينمائية ويكل هذا الاكتساح والى حد أن «يفترس» مخرجا كبيرا مثل بركات ويعد أن افترس الجمهور نفسه.. فهذه قصة أخرى ..

ولا أعتقد أن هناك شيئا كثيرا يستحق أن يقال بعد ذلك.. ولانك لا تستطيع أن تناقش القصة ولا الاخراج ولا التمثيل اذا كان هناك شيء من ذلك ..

الفيلم اعلان عن جهاز تنظيم الاسرة كما هو واضح من اللقطة الأولى.. ولكنك يمكن أن تفهم لماذا فشل هذا الجهاز فى صنع أى شيء اذا كان يبذل أمواله على افلام كهذه ويون أن يحاسبه أحد.. كما يمكن أن تفهم أيضاً لماذا وصل الانفجار السكانى فى مصر إلى هذا الحد طالما أن سمير عبد العظيم ايضا هو الذى يقود حملاتنا القومية ..

فى البداية تكتشف أن هناك مكتب تنظم أسرة تديرة وداد حمدي ويعمل فيه سمير غانم الذى هو حسن بيه الغلبان ويونس شلبى.. ومطلوب من هذين أن يقوموا بتوعية الناس لتحديد نسلهم.. وتصوروا أن يصل «الهزار» فى قضية حاسمة كهذه

إلى مجرد تلميحات - بل تصريحات واضحة في الواقع - جنسية رخيصة.. مثل أن يحاول سمير غانم إن يشرح للسيدات كيف يستخدم اللوب أو الاقراص الموضعية وأين أيضاً.. فالسيدة تسأله هل تبتلع القرص الموضعي.. فيقول لها أن له مكانا آخر.. فتسأله أين.. والجمهور يتفجر بالضحك والصرخات المحمومة.. والرقابة موافقة ..

ويذهب يونس شلبى إلى سيدة أخرى ويطلب منها أن تحدد نسلها.. فتقول له ببساطة: «يعنى عايزنى أقول لجوزى يوم الخميس عايزين نحدد النسل؟».. والرقابة موافقة أيضاً ..

ولأن الفيلم قصة وسيناريو وحوار سمير عبد العظيم فهناك سعيد صالح ليكون صديقاً لسمير غانم.. وهناك أحمد عدوية ليغنى ويمثل أيضاً ولكى يشرب الثلاثة «الجوزة» فى مشهد طويل يتكرر كثيراً.. بركات يضع الكاميرا ثابتة والثلاثة يقولون أى كلام يخطر ببالهم.. سمير يقول «أفية».. فيردد عليه سعيد «بأفية».. وعدوية يناولهما الجوزة ونسمع عبارات كهذه: «طلع من نخاشيشك وانظر من الشكمانات» ثم نسمع عبارات «ابن كلب» و «ولاد كلب».. و«ياحمار» بلا مناسبة.. فالممثلون فى هذا الفيلم يشتمون بعضهم علناً وموافقة المخرج ..

ولأن سمير عبد العظيم يعالج دائماً مشاكل اجتماعية واشتراكية ويهاجم الفساد ويقدم «كوميديا هادفة» فهو يتحدث عن طواير الجمعية.. وأزمة التموين.. ويهاجم التجار الجشعين الذين يخفون السلع ليتاجروا فى السوق السوداء بينما الحكومة بتعمل اللى عليها من أجل توفير السلع للجماهير.. وحسن بيه الغلبان هنا هو المواطن الشريف الذى يتصدى لهذا الفساد كله ولكن من خلال الجوزة والجنس وأحمد عدوية الذى يغنى فى عيد ميلاد طفل لا يعرفه فيحضر معه الراقصة فيفى عبده لكى تسعد الطفل هى أيضاً ..

ثم هناك بعد ذلك تاجر شريف هو صلاح نظمى يقتله تاجر مش شريف هو توفيق الدقن.. لكى تكون هناك عصابة الحرامية أياها التى تخطف إسماعيل يونس بنت التاجر الشريف التى تحب سمير غانم.. ولكى يبحث سمير غانم عن حبيبته فى وكر العصابة.. فهو يصحب معه سعيد صالح الذى يتنكر فى زى امرأة.. بينما يغنى أحمد عدوية فى الشوارع بالصوت الحيائى.. و«الحلوة دى خوخة».. جت بعد بدوخة».. ولا أريد أن أتذكر المزيد حتى لا أفكر فى الانتحار هذه المرة وليس فى مجرد

اعتزال هذه المهنة ولكنى خرجت بعد ساعتين من حمام الساونا غارقا فى العرق وفى الخجل وفى الغضب مما يحدث لجمهور السينما فى بلدنا.. وكنت قد فهمت جيدا ما الذى يقصده صديقى «بافلام السيكيويس».. ولكن أدهشنى أننى لم أعد حتى حزينا من أجل المخرج الكبير الذى أحبة؟.

«قهوة المواردي» .. الحقيقة عن بعض ما حدث

تعمدت أن اعطى نفسي مهلة أسبوعاً كاملاً أفكر فيه على مهل.. قبل أن أكتب عن فيلم «قهوة المواردي» بعد أن رأيته فى عرض خاص.. فقد كنت متحمساً لمخرجه هشام أبو النصر منذ أن شاهدت فيلمه الأول والوحيد «الاقمر» ومنذ أن تابعته عن قرب بعد عودته من دراسة السينما فى أمريكا فرأيت فيه دماً جديداً جاداً ومثقفاً يمكن أن يصنع شيئاً مختلفاً فى السينما المصرية لو كان المخرجون يصنعون الافلام كما يتكلمون.. وكان «الاقمر» محاولة جادة بالفعل وتستحق الترحيب والاحترام فى ظل ظروف السينما المصرية التى تتردى باستمرار وتراجع إلى الوراء بانتظام لا يحاول أحد على أى مستوى أن يصنع شيئاً ليقف ما يحدث ..

وأنا أخشى الاندفاع عند الحديث عن اتحمس لهم.. لأن الناقد فى تقديرى يجب أن يفصل بحسم بين حماسه الشخصى وبين الكلمة التى لا بد أن يكتبها بموضوعية مجردة. وقد خرجت من فيلم «قهوة المواردي» متحمساً جداً.. وخشيت أن انفعّل لو أننى كتبت عنه فى غمره هذا الحماس.. ومنحت نفسى هذا الأسبوع لأفكر جيداً.. واعد التفكير ..

ومثل كل أفلام الدنيا - مع بعض الاستثناءات بالطبع - فإن فى فيلم «قهوة المواردي» أشياء جيدة وأشياء ليست بنفس الجودة.. ولكننى أعترف بأنه فيلم محير جداً.. بالنسبة لى على الأقل.. فلقد خرجت منه غير قادر على قياس حجم ما هو جيد بالنسبة لما هو غير جيد.. فإذا كانت هناك أفلام اما أن تقبلها على الفور واما ترفضها على الفور.. فإن «المواردي» هو بالتأكيد ليس كذلك ..

فالحماس لهذا الفيلم له أسبابه القوية الكامنة فيه وفى الكلمة الشريفة الجريئة،

الصارخة التي يقولها.. ولكن التحفظ - واعوذ بالله من هذه الكلمة التي من الافضل أن نجعلها «التردد»- له أسبابه القوية أيضاً.. ولعل أولها هو أن الكلمة «صارخة» حقاً.. وقد يكون الصراخ مطلوباً أحيانا في بعض الافلام وبالذات ما كان يعالج منها قضية سياسية أو إجتماعية خطيرة كالتي يعالجها «المواردى».. ولكن المشكلة هي في درجة ذلك الصراخ أو أسلوب صياغته.. فإذا كانت النغمة الهادئة أو حتى الخافتة يمكن أن تؤدي نفس وظيفة الصرخة.. تصبح هي الافضل والانسب بالتأكيد.. ولكن المشكلة أنه ليست في الفن فواصل حادة أو حاسمة بين ما هو مناسب أو غير مناسب.. ونحن لا نستطيع أن نقول لفنان أى فيلم «أنه كان من الافضل لو أنك فعلت كذا بدلا من كذا».. والا لكان علينا أن نصنع نحن الفيلم بدلا منه.. وإنما علينا فقط أن نحلل ما رأيناه بالفعل لنخرج منه بما يمكن أن يكون صحيحا وعادلا .

وما أتصوره شخصا هو أن النغمة في «المواردى» كانت زاعقة ومباشرة أحيانا وبأكثر مما يقتضى الامر.. وهذا ما أرجو أن اوضحه من خلال هذا العرض لما هو جيد وما هو ردىء في هذا الفيلم.. مؤكداً من البداية وبلا تردد أن كفة الجيد أرجح بكثير من الكفة الاخرى.. وأن «قهوة المواردى» هو فيلم يستحق الحماس بالفعل.. وأن هشام ابوالنصر هو مخرج يستحق التحية.. لانه حاول أن يماسك طوال سنوات ما بعد «الاقمر» فلا يستجيب لاغراءات العمل السريع المربح.. وفضل أن ينتظر ليصنع شيئا أفضل وليتجاوز نفسه وفيلمه الاول ليقدّم شيئا جادا ومحترما وشديد العلاقة بظروف مجتمعه.. ليسبح ضد تيار السينما الهابطة الذى يكتسح دور العرض والجمهور الان ويصنع فيلما محترما يستحق أن يذهب لمشاهد التلث الاخير من ٨٢ ليراه نون أن يخسر وقته أو عقله أو فلوينه !

عن رواية محمد جلال المعروفة ينسج كاتب السيناريو محسن زايد بانوراما سينمائية شديدة الاتساع والعمق والكثافة كعادته في أعماله السينمائية والتلفزيونية القليلة.. التى بدأ الجمهور يتعرف عليه من خلالها في السنوات القليلة الماضية.. كواحد من افضل العناصر الشابّة التى دخلت هذا المجال.. والى تصور انها يمكن أن تحدث تغييرا حقيقيا إلى الافضل بحيث تطرد العملة الجيدة العملة الرديئة.. لو اتاحت لها الفرصة المناسبة.. ولو تغيرت ظروف الانتاج فى السينما المصرية ككل إلى الافضل بالطبع .

وفى عمل محمد جلال ومحسن زايد وهشام ابو النصر معا نعرف شيئا عن

حقيقة ما حدث في مجتمعنا خلال السنوات الاخيرة وفي ظروف اقتصادية وسياسية نعرفها جميعا لاننا عشناها ورأيناها رأى العين وانعكست على حياة كل منا يوما بيوم في البيت والشارع والاسرة وعند الجيران وفي الشارع المجاور والحارة التي ورأنا ونحن نشترى القميص أو علبة السجائر.. أو حتى ونحن نذهب بالقميص إلى المكشوي أو نشرب الكازوزة !

وإذا كانت «قهوة المواردي» في الحى الشعبى المعروف هى مركز الحركة فى هذا الفيلم.. فلأن المهنى المصرى كان دائما مرآة للحياة المصرية كلها ولكل التحولات التى تحدث فيها.. ولأنها كانت دائما عند كتاب الرواية أو الدراما «المكان الرمز».. أى الذى يحشد فيه الفنان كل رؤيته لواقعه من خلال شخصيات تتحرك وتخرج وتجن وتتنصارع بحيث لا تظل «القهوة» هى مجرد قهوة وإنما بؤرة مجتمع كامل.. وهذا ما نجح فيه «المواردي» إلى أقصى حد ..

وابراهيم المواردي نفسه (فريد شوقى) هو الرجل الكبير التقليدى فى الحارة المصرية أو فى القرية أو الحى أو أى تجمع آخر.. تتجسد فيه كل قيمنا التاريخية وكل أصالة الاجيال المتعاقبة وحرصها على قيم وعلاقات وأصول للخير والشر والصحيح والخطيئ كما اصطلح عليها أجدادنا، ومازلنا نصارع لنحافظ عليها الان فى وجه أى تحول إلى الاسوأ.. ولذلك يشكو ابراهيم المواردي من أن الجميع يلجأون اليه عند أى مشكلة.. وليس ذلك ما يحزنه فى ذاته.. وإنما احساسه بالعجز وقلة الحيلة.. وهذه دلالة عميقة المفزى عما أصاب «الرجال الكبار» الحقيقيين فى حياتنا عندما وجبوا القيم الصغيرة التافهة والوافدة والمفروضة.. تحاول أن تنزعهم من جنورهم وتبقيهم عجة أمام الصعاليك الجدد الذين يملكون النقود ..

وفى المقابل هناك حسنين أبو سنه (يوسف شعبان) البلطجى صاحب البيت الجبار المستقل الذى لا يتورع عن أى خطيئة ولا يؤمن الا بالمال والذى يريد أن يطرد السكان الفقراء رافعا شعار: «الفقرا يهوا من بكره».. محاولا هدم البيوت فوق رؤس سكانها لتصبح العمارات أكبر والفلوس أكثر والحياة بمبى وليس مهما أين يذهب الفقراء مادامت الحياة «الجديدة» لم تعد تتسع لهم. وهو شعار يرفعه نظام جديد كامل وليس حسنين أبو سنة سوى رمز له .؟

ويقتل أبو سنة أحد سكانه ويدخل السجن ليخرج منه مصمما على أن يهدم الحى كله بتحويله إلى بوتيك.. لأنه وجد أن كل الظروف تغيرت وهو فى السجن وأصبحت

تسمح بذلك.. بل تشترطه اذا أردت أن تجد لك سقفا يأويك أو «هدمة تسترك»..
بشرف أو بدون شرف لم يعد أحد يسأل ..

ويحاول إبراهيم المواردي بكل القيم القديمة الباقية من الحى أن يتصدى لهذا
الويلد القادم من الجحيم ليهدم كل شىء.. ولكنه يفشل فى ذلك.. أو على الأقل يعجز
الفيلم عن تصعيد هذا الصراع إلى نهاية واضحة بعد مشهد طويل حشد فيه المخرج
طرفى المعركة فى مواجهة فر منها الجميع كالفران المنعورة أمام أبو سنة وكأنه
«كينج كونج» الرهيب الهابط من كوكب آخر وبشكل مبالغ فيه إلى حد أن تصورنا
أننا أمام فيلم «كاوبوى».. ثم أسفرت المعركة عن لاشىء.. لأن أبو سنة اختار فجأة
أسلوب الدعاء فى «أكل» الزوينة كلها مؤقتا، وهو مشهد كان يمكن أن يصبح أفضل
لولا المبالغة فى التنفيذ التى أدت إلى الاحباط ..

ولكن الصراع ظل قائماً بين الطرفين ومن خلال عدة شخصيات تقدم نسيجاً
متساعاً جداً - ربما أكثر مما يجب - لنماذج الحى الشعبى.. وهى ميزة واضحة فى
أعمال محسن زايد ككاتب سيناريو.. ولكن عيبها هنا أنها كانت أقرب إلى أسلوب
مسلسلات الفيديو منها للسينما.. ومن حيث تعقد الشخصيات الكثيرة وتشابك
صراعاتها.. ثم من حيث الايقاع المتمهل إلى حد «الرحرة» أحيانا بحيث بدأ
النصف الاول من الفيلم متماسكا ومتدفقا أكثر من النصف الثانى.. ثم من حيث
اللجوء إلى الحوار الطويل فى شرح كثير من المواقف والقضايا وحسمها ..

هناك أولا فراولة (نبيلة عبيد) ابنة المعلم المواردي الحسنة التى يحبها الصحفي
الشاب أحمد (فاروق الفيشاوى) الذى يرقب كل ما يحدث فى الحى ويسجله فى
مقالات يرفضها رئيس التحرير.. وهو «الضمير» الذى يسجل ما يحدث ويرفضه وأن
كان بشكل ساذج وسلبى ومباشر.. ففى ظروف كالتى رأيناها فى الفيلم.. لا يبقى
لاى صحفى أى دور.. وإنما هذه صورة رومانتيكية قديمة عن الصحافة ..

ثم هناك سفروت (عبد السلام محمد) صبرى المقهى الذى يشتهى فراولة بجنون
يقف المستحيل فى وجه تحقيق أمله فيترك المقهى فى لحظة تمرد على وضعه الذليل
ويختفى ليعود بعد قليل ثريا ينقم بماله مجهول المصدر من كل من أدله ويساهم مع
أبو سنة فى هدم كل قيم الحى وفى قتل الصحفي الذى خطف منه فتاته.. وليضرب
ابراهيم المواردي كفا بكف متعجبا من «الدنيا اللى بتخلى ابن الحرام اسطىا»..
وشعبان (ممنوح عبد العليم) طالب الطب المعقد المتلثم الذى يشتهى فراولة هو

الأخر إلى حد مرضى رغم علمه بحب صديقه الصحفى لها وهو الذى يعجب به اعجابا شديدا لا يتفق وهذا الاشتهاء.. والذى يرقب ما يحدث من انهيار فى قيم الحى بالعم عظيم يؤدى إلى انهياره.. والفنائة الفقيرة (مها عثمان) التى تطمح إلى حياة نظيفة ولكن زوج أمها السكير العاطل يبيعها بالزواج لعريس عربى يشتريها بقلوسه رغم حبها لشباب فى عمرها يحلم بأمريكا صانعة المعجزات والذى يرفض بؤس أبيه.. بالسفر فعلا إلى أمريكا ليعود بفتاة أمريكية يحاول أن يفرضها على حياته التعيسة... ثم هذا الاب نفسه عبد المنجد أفندى (حافظ أمين) الموظف المطحون الذى يظل طوال الفيلم يكتب الشكاوى طلبا لدرجة لا تجى الا بعد فوات الوقت .

واذا كان أبرع ما فى محسن زايد هو قدرته على رسم الشخصيات وتحليل أبعادها وطموحاتها فى نسيج العمل ككل.. فإن مالم يستطيع اقناعنا به منطقيا أو دراميا هى شخصية رباب (نادية زغلول) راقصة الموالد من طنطا التى كان المواردى على علاقة قديمة بها. ولكنها تلحق به فى القاهرة ليأويها فى بيته بلا أى مناسبة.. وبلا أى تبرير منطقى يتفق مع شخصية فى عمر ونضج المواردى بل والقيم التى يرمز إليها فى الفيلم.. بل أنه بعد كل المشاكل التى سببتها له ولابنته وكل علاقاتها المشبوهة مع غريمه أبو سنة نفسه.. يقبل بالزواج منها بما يهدم كثيرا من قيمة هذه الشخصية وتماسكها.. وإذا كان السيناريو أراد أن يشير إلى دور هذه الشخصية المنحلة رباب فى تدمير الحى.. فهو فضلا عن مبالغته فى مساحة دورها رغم أنها شخصية ثانوية.. فضلا عن عجزه عن تبرير سيطرتها على المواردى وابنته فإنه يتجاهل أن مسئولية تحويل الحى الشعبى الاصيل إلى «بوتيك» مستباح القيم لم تكن فى الواقع الحقيقى الذى يقترب منه الفيلم كثيرا.. هى مسئولية راقصة الا بالمنطق البالى والمبتذل للسينما الرديئة التى كانت تؤمن دائما بأن الحياة تحركها وتقودها الرقصات.. وهو نوع السينما التى يقف هذا الفيلم ضدها بلاشك.. وأخشى أن يكون التضخيم فى شخصية الراقصة ليس الا بهدف تحقيق عنصر الاغراء و«الفرقة» للجمهور فى موضوع جاد وشديد القسوة.. وهو أسلوب للترويج التجارى مرفوض فى فيلم كهذا ..

وتجى التحولات الهامة فى «المواردى» مثيرة للنقاش.. فالحى الذى كان مرغوبا من حسنين أبو سنة ورافضا له كل هذا الرفض الذى صورده لنا الفيلم ويبلغ فى

تضخيمه.. يعود فيقبله بلا مقاومة كبيرة حتى ينكمش نور المواردى نفسه وقيمه في الحى مجرد أن أبو سنة ضحك على الجميع بكلمتين عن الغفران وبدء صفحة جديدة.. وقد يكون معقولا في ذاته.. ولكن ما ليس معقولا هو هذا الاستسلام الغريب من المواردى والجميع لخطط أبو سنة وغزوه الكاسح للحى كله بحيث يقلبه رأسا على عقب بلا ذرة مقاومة واحدة.. وبون دراسة كافية للضغوط التى دفعتهم إلى هذا الاستسلام.. فجاء السقوط مباغتًا وشاملا وغير ممهد له بما يكفى ..

ومن هنا يجئ تحول الحارة الشعبية إلى «بوتيك» حتى على المستوى الشكلى سريعا ومفاجئا.. وبمجرد أن تغير الديكور من شكل إلى شكل ومن لافتة إلى لافتة .. ويجئ موقف هام جدا من مواقف الفيلم فى غير موضعه.. وهو انهيار شعبان طالب الطب بعد الاتفاق على زواج صديقه الصحفى من فراولة وقبل زواج الفتاة الفقيرة التى تحب «الامريكاني» من الثرى العربى.. حيث نراه يترنح فى حجرته وقد أصابته لومة وهو يمزق نفسه وأوراقه وكتبه صارخا بكلام كثير لم نسمع منه لرداءة الصوت سوى «حارة المواردى حنتباج يا رجاله!..» وهى عبارة مباشرة وساذجة من ناحية.. ثم هو انهيار غير مبرر من ناحية أخرى.. فرغم أن تعديلا طفيفا فى المونتاج يؤجل هذا الانهيار إلى ما بعد زواج الفتاة من الثرى العربى كان يمكن أن يضعه فى مكانة الصحيح.. الا أن علاقة الطالب الشاب نفسه بهذه الفتاة المباعة باسم الزواج.. لا تفسر صدمته الفظيعة هذه إلى حد الانهيار المحموم.. حيث رأيناه من البداية معجبا أعجابا جنسيا بفراولة وبلا أى اهتمام خاص بهذه الفتاة بالذات.. وكان كثير من التحولات الاخطر فى الحارة كافيا لاحداث هذا الانهيار لو تم توظيفه أفضل دراميا.. ويشترط التمهيد له جيدا فى تركيب شخصية هذا الطالب المعقد باكث من مجرد «التهتة» والحرمان الجنىسى...

ورغم أن الممثل الشاب ممدوح عبد العليم أدى هذا المشهد جيدا فى حدوده التى كتب ونفذ بها.. فان المشهد نفسه – كتابة وتنفيذا – كان زاعقا جدا ومباشرا.. فضلا عن أن التوفيق خانه من حيث التقطيع وزاوية الكاميرا وطوله الزائد على الشاشة بحيث أرهق الممثل والمشاهد معا ..

ثم تجئ النهاية زاعقة مباشرة أكثر.. رغم روعة فكرتها.. فالشرير الذى افسد الحى كله يغتال.. ولكن من بين كل العناصر الواضحة وصاحبة القضية والتى يمكن أن نتعاطف معها.. يختار الفيلم شابين غامضين ملتحيين ليقوما بهذه المهمة دون أن

نراهما من قبل أو نعرف شيئاً عن قضيتهما أو هدفهما.. وكأن الفيلم لكى يشير إلى الواقع الحقيقى القريب الذى عايشناه جميعاً - والذى أشار إليه بوضوح بلوحة مكتوبة بالتواريخ فى بداية الفيلم - يقول أن الخلاص الوحيد لحى المواردى وكل الاحياء المماثلة هو الارهاب باسم الدين.. وهو ما نرفضه جميعاً لأنه ليس حلاً فى الواقع لأى شىء !

ثم بعد هذه النهاية «السعيدة» حقاً رغم رفضنا لاسلوبها ورؤيتها السياسية.. تجئ نهاية أخرى أو «هامش» للنهاية.. حين ينطق شعبان الشاب المتلعثم المعقد جنسياً بفنهم أن موت الطاغية حل عقدة لسانه.. وهو رمز مباشر آخر.. ثم اذا به من بين عناصر الحى «الصميمة» الاخرى هو الذى يتقدم من فراولة التى مات عريسها الصحفي غداً لكى يعطيها وشاحاً اخضر رمزاً لعلم مصر قائلاً أن الحياة تبدأ من جديد.. وان علينا أن نفتح النوافذ.. واذا بنا نرى عدة نوافذ تفتح فعلاً لينطلق منها الحمام.. وعلى موسيقى «قوم يا مصرى» لسيد درويش التى استخدمها مؤلف الموسيقى على سعد فى أكثر من موضع مشيراً بها إلى معنى «القيام» الواضح.. وهنا نعود مرة أخرى إلى الرموز المباشرة التى لا تقتصر على التعبير بالكلمات وانما بترجمة الكلمات إلى صور أيضاً.. وهو أسلوب سينمائى قاصر وركيك بالطبع.. مثل الاشارات التى تتردد بين وقت وآخر إلى بعض حقائق المجتمع الذى تقع فيه احداث «المواردى» من خلال أرقام مكتوبة عن عدد المليونيرات ومتوسط دخل الاسرة.. وهو اسلوب مباشر آخر أقرب وانسب للفيلم التسجيلى ..

من حيث المستوى التكنيكى يتقدم هشام أبو النصر كمخرج عن فيلمه الاول والوحيد «الاقمر» تقدماً واضحاً ويسيطر أكثر على أدواته السينمائية واهمها التصوير الذى يحقق فيه عبد المنعم بهنسى أفضل مستوياته.. ومونتاج فتحى داود الذى يبدو متماسكاً وشديد الحيوية فى النصف الأول وينجح فى توفير عنصر «الدخول فى الحوتة والاندماج فيها» وهو أول وظائف المونتاج.. ولكنه يفتقر إلى التركيز فى النصف الثانى بحيث يهبط الايقاع إلى حد ما «يقطع» المشاهد من الفيلم فى بعض المواضع.. وهى ليست مسئولية المونتير وحده بالطبع

واذا كان هشام أبو النصر ينجح إلى اقصى حد فى خلق «الجو» الحى والحر والمتدفق للحس الشعبى وللشخصيات التى تتصارع فيه.. فقد كان سلاحه الاول فى هذا هو ديكور نهاد بهجت الذى يعود بعد اختفائه إلى أحد أعماله المدهشة.. وحيث

يصبح الديكور هو لحم الفيلم الحى.. فلا نكاد نصدق أحيانا الا أننا فى حى شعبى فعلا سواء فى المناظر الداخلية أو الخارجية - بمعنى المنظر الكبير جدا «التوتالة» للحى الضخم - تبدو لمسات الديكور واضحة فى البناء الدرامى نفسه حين يكون مطلوبيا تغيير نفس الدكاكين القديمة إلى بوتيكات تعكس القبح والجشع وروح الكسب الوحشية.. وهناك لمسة واحدة تعكس ذكاء الديكور وفهمه لروح العمل.. حين نرى صورة فريد شوقى الكبيرة المعلقة فى المقهى وقد اضيفت إلى يده علبة سجائر أمريكانى بعد التحول الذى حدث للحى كله ..

ولكن أقوى ما يقدمه هشام ابو النصر فى هذا الفيلم بلا جدال هو إدارته للممثل.. حيث قدم افضل مستوى اداء لأكبر مجموعة من الممثلين.. ولكن بطل الفيلم بلا منازع هو يوسف شعبان الذى لعب دور عمره بالتأكيد.. ولقد كنت اعتقد دائماً أن هذا الممثل يملك قدرات أكبر من كل ما قدمه الان.. ولكنه فى «المواردى» يطلق كل طاقاته.. حتى أخشى أن يجعل الشر شيئاً جميلاً لفرط براعته فى تقديمه.. ثم هناك العملاق عبد السلام محمد فى دور عمره فى السينما هو الآخر.. ونيلة عبيد التى تصبح ممثلة راسخة من فيلم إلى فيلم.. وحسن حسنى الذى يصنع مفاجأة كاملة تجعله مكسباً حقيقياً للسينما.. وحتى ابراهيم نصر الذى اشاع جوا كوميديا ظريفا بدوره الصغير.. وحتى نادية زغلول التى واجهت تحديا كبيرا فى مساحة كبيرة ولكنها شغلته ببراعة مناسبة لما كان مطلوباً منها.. ولكن بينما كانت بقية الوجوه الجديدة أضعف بكثير من الفرصة التى اتاحت لها.. فلا أظن أن فريد شوقى وفاروق الفيشاوى وجدا ما يخدمهما فى هذا الفيلم.. وهكذا.. اشياء جيدة.. واشياء ليست بنفس الجودة.. ولكن.. مرحباً «بالمواردى» ..

بعض ملامح يوسف وهبى .. فى فيلم قديم جداً..

لبلى بنت الريف التى تجيد الفرنسية.. تتزوج من يوسف بيه خريج كيمبردج !

ما الذى كان يوسف وهبى يمثل فى السينما؟

قد تكون الاجابة السهلة أنه كان يمثل فى كل فيلم الشخصية التى يلعبها .. فهو فى «بيومى افندى» غيره فى «رجل لا ينام» غيره فى «سيف الجلاء».. ولكنها فى تقديرى ليست اجابة دقيقة تماماً.. والاكثر دقة منها أن يوسف وهبى فى افلامه - ودعنا من مسرحياته فيجب أن يتحدث عنها احد آخر - كان يمثل يوسف وهبى نفسه.. بمعنى أنه كان قد رسم لنفسه شخصية محددة متكاملة.. كان يضع جزءا منها فى كل فيلم بحيث قد تختلف الملامح التفصيلية لكل شخصية يلعبها.. ولكن بحيث تصبح كل الشخصيات فى النهاية هى يوسف وهبى نفسه وكما كان يحب دائماً أن يقدم نفسه لجمهوره ..

وهناك فى تاريخ السينما المصرية عدد قليل من الممثلين الأقوياء جدا - قوة الشخصية التى يرسمونها لأنفسهم عند الناس وليس بالضرورة قوة الأداء - بحيث كانوا دائما أكبر من أى شخصية يلعبونها.. إما لأنهم يرسمون الادوار لانفسهم أو ترسم لهم فى حدود ما يطلبونه.. وإما لأنهم بحكم تأثيرهم الطاغى على الجمهور كانوا يبتلعون أى شخصية يلعبونها بحيث يظل «النجم» فى النهاية هو الباقي فى ذهن الناس وليس قلان أو علان الذى يمثلونه.. ومن هؤلاء الممثلين الذين أصبحوا هم الفيلم نفسه نجيب الريحانى ويوسف وهبى وأنور وجدى.. واسماعيل ياسين وعبد السلام النابلسى فى اتجاه آخر ..

وفى تقديرى أيضاً أنه يمكن معرفة الكثير - والكثير جدا - عن السينما المصرية

من خلال يوسف وهبى.. ليس فقط لان أفلامه تمثل نسبة هائلة من تراث السينما المصرية كله ربما لم يتفوق عليه أحد من حيث العدد.. وإنما لانها كانت مدرسة كاملة فى الموضوعات والأسلوب وطريقة الأداء.. وهى مدرسة تخرج منها الكثيرون فى مجالات التمثيل والكتابة والخراج.. بل وطبعت السينما المصرية - فى نسبة كبيرة منها على الاقل - بطابعها وتقاليدها حتى الآن.. وربما ولزمن بعيد قادم أيضاً لن يكون من السهل على السينما المصرية أن تنساها تماماً ..

وربما يكون أفضل من كلمات التابين والذكريات المحفوظة التى نكرها دائماً كلما رحل عنا فنان أن نعكف على مراجعة أعماله وتحليلها لنستخلص منها تاريخ الفن المصرى ومدارسه ومراحل تطوره.. وفى السينما تصبح المسألة أسهل.. لان التليفزيون لا يكف عن إعادة عرض الافلام القديمة حتى يحفظها الناس عن ظهر قلب.. ويفرقنا بها فى ذكرى كل فنان وكل عام بانتظام.. وهى مسألة أن كانت محل شكوى البعض.. يمكن أن تكون فرصة دراسة مجدية للبعض الآخر.. لو أن أحدا حاول ذلك ..

وفى فيلم «ليلى بنت الريف» الذى اذاعه التليفزيون بمجرد وفاة يوسف وهبى وجدت نفسى أجلس لاشاهد مآشاهده من قبل ألف مرة.. ولكن فى يدي ورقا وقلما هذه المرة لأحاول أن الاحظ ما أصبح ضروريا ملاحظته بعد موت الرجل الذى ولدنا على صوته مدويا وقامته مديدة ترهبنا بقدر ما تبهرنا.. ونثقف أو نختلف معها بعد أن كبرنا وبدانا نفهم.. ولكنها كانت دائماً إحدى الحقائق الاسياسية الراسخة فى حياتنا وتكويننا الفنى ..

ونلاحظ مثلاً أنه حتى عندما يكون «ليلى بنت الريف» من تأليف واخراج توجومزراحى فان الملامح الاساسية لشخصية يوسف وهبى تظل هى نفس الملامح التى يرسمها لنفسه فى الافلام العديدة التى كان يكتبها ويخرجها ويمثلها بنفسه.. باستثناء أن دور ليلى مراد التى كانت فى أوائل خطواتها فى مجال السينما يكاد يحتل نفس أهمية ومساحة دور يوسف وهبى نفسه.. ربما لاهتمام توجومزراحى الشخصى بهذه المطربة الجديدة التى تألفت بعد ذلك فى السينما المصرية كما لم تتألف مطربة أخرى فى تاريخ هذه السينما كله.. حتى أم كلثوم التى لم تستمر تجربتها السينمائية نفس استمرار تجربتها كمطربة وحتى آخر سنوات حياتها .. ونلاحظ فى عناوين الفيلم الأولى أنهم كتبوا «رئيس التصوير: عبد الطليم نصر»..

وهو لقب غريب لم نسمعه قبل ذلك.. وأن الماكيبير كان حلمى رفلة.. والمحن رياض السنباطى.. وفى لوحة واحدة تضم أسماء كل الممثلين الثانويين على صفين - وكان هذا تقليداً جيداً فى السينما القديمة - نلمح بسرعة أسماء أنور وجدى الذى يلعب دور الشرير ويساعده عبد السلام النابلسى الذى كان شريراً هو الآخر قبل أن تفجر طاقته الكوميديّة النادرة.. وتحية كاريوكا التى تظهر فى لقطات معدودة.. وفردوس محمد التى تلعب أم يوسف وهبى وهى مسألة صعبة التصديق لانه لابد كان فى مثل عمرها إن لم يكن أكبر.. ولكن يبدو أن فردوس محمد ولدت لتلعب دور الأم من أول لحظة.. تماماً مثل عبد الوارث عسر الذى ولدنا لنراه عجوزاً من أول يوم !

ثم هناك بعد ذلك بشارة واكيم فى نفس النور الذى لا نعرفه بالضبط.. ولكنه الرجل الذى يلزم البطل باستمرار دون أن تعرف السبب سوى أن يضحك ويضحكنا بين وقت وآخر.. ولكى نكتشف فى ثلث الفيلم الأخير فقط أن يوسف وهبى نفسه الذى لا نعرف مهنته هو طبيب جراح وأن بشارة واكيم ليس «مضحك الملك» فقط.. ولكنه «المرجى» أيضاً.. لكيلا يكون هناك فرصة لان يتركه بقيقة واحدة ..

ويبدأ «ليلى بنت الريف» أجراً بداية فى الدنيا.. فصحيح أن البطلة هى ليلى مراد لهذا السبب لابد أن تغنى عندما تفرح وتغنى عندما تحزن.. المخرجين عادة ينتظرون قليلاً فى حين أن «يدبروا» مناسبة تغنى فيها البطلة. ولكن توجو مزارحى كان مستعجلاً جداً فيما يبدو للمطربة التى يتحمس لها كثيراً.. فقد فتح الفيلم مباشرة ومن أول لقطة ويلا أى تبرير على ليلى الفلاحة الجميلة النحيفة جداً وهى تغنى وهى سائرة على جسر ما فى ريف ما: «يا سلام ع الحب».. دون أن يكون هناك أى حب بعد فى فيلم لم يبدأ حتى تلك اللحظة ..

ونفهم بعد ذلك أن ليلى مراد هى بنت أخت فردوس محمد التى تبدو سيدة ثرية تسكن قصراً وتملك أطيافاً ونفوذاً كبيراً فى البلد.. وتقول فردوس انها مشتاقة لابنها فتحنى الذى يعيش فى القاهرة والذى لم يزرها من زمن بعيد.. فتدبر مكيدة لحضاره إلى القرية بأن ترسل له خطاباً بأثما مريضة .

ويقطع الفيلم على القاهرة لنكتشف أن فتحنى الابن الشاب العايب هو يوسف وهبى العائد من سهرة صاخبة مع صديقه رشوان (بشارة واكيم).. ونفهم منه أنه لا يمارس عملاً معروفاً ولكنه يعيش على مائة جنيه ترسلها له أمه كل شهر.. ويكون واضحاً من مظاهر البذخ الشديد أن المائة جنيه أيامها كانت تصنع المعجزات..

وإنها على الأقل كانت تساوى عشرة آلاف جنية من فلوسنا نحن الشحيحة هذه الأيام !

ويضطر فتحى للذهاب إلى القرية متأففاً من كل مظاهر الحياة فى الريف.. وحيث «تعتقله» أمه عشرة أيام تكشف له فى نهايتها عن غرضها: وهو تزويجه من بنت خالته ليلي التى تملك أرضاً وخمسين ألف جنيه.. ولكن الشاب القاهرى المدلل يرفض بشدة «أنا اتجوز الفلاحة دى لو اتعرضت على خدمة ماأرضاش» وهنا تكون الفرصة لكى تلقى الأم محاضرة عن مزايا الفلاحين.. وهى محاضرات كانت الافلام القديمة مولعة بحشرها بقاعاً عن «فئات الشعب الكابحة!».. وتتكرر كثيراً فى أفلام يوسف وهبى بالذات.. حتى نتصور أنه هو الذى كتب هذه العبارات وليس توجرمزراحى «وإن كنت كبرت ويقالك ريش ماتتساش أن قيمتك وسيمتك من عرق الفلاح!».. كلام كبير أوى كما نرى !

ولكن ليلي مراد الفلاحة نفسها تكون قد وقعت بالطبع فى حب ابن خالتها يوسف وهبى وبون أن تعلم بهذا الرقص.. ولذلك فهى تغنى اغنيتها الثانية بعد عشر دقائق بالضبط من بدء الفيلم.. تنادى صديقتها سلوى لتغنى لها بسعادة فائقة: «يا سلوى فين انتى تعالى.. يا سلوى أنا زمنى صفالى.. قلبى صبح بين الاطيار.. بلبل سكران.. بين النجوم وبين الاغصان.. هايم وفرحان.. من السعادة والتمنى عاوزه أبكى عاوزه أغنى !»

وهى كلمات شديدة الرقة والجمال والعذوبة ونموذج لما كانت عليه أغانيها قبل عدوية بعشرات السنين.. وعندما كان بديع خيرى لا يزال فى الساحة قبل هجوم الهكسوس !

ويضطر فتحى للزواج من ليلي بالطبع بعد أن هددته أمه بحرمانه من الميراث.. ويقع هذا الخبر وقع الصاعقة على شلته من أولاد النوات «والصبيع» الذين ينفق عليهم فى القاهرة.. وعلى رأسهم بشارة وأكيم وأنور وجدى والنابلسى.. ويقول أنور وجدى أنه انفق «سته صاغ ونص» على التليفونات باحثاً عنه فى كل مكان.. وكان واضحاً أنه مبلغ ضخم.. ولابد أن المكالمات كانت بتعريفه!..

ويتسأل بشارة وأكيم غير مصدق: «فتحى بتاع كيمبريدج.. يتجوز من الارياف؟».. وهنا فقط نعرف أن يوسف وهبى - مثل معظم أفلامه - تلقى تعليمه فى أرقى جامعات العالم.. وهى مسألة كان حريصاً على أن يكررها باستمرار.. وهو

يصحب زوجته الاجبارية إلى قصره الفخم فى القاهرة.. لكن ليهملها ويستمر فى حياة اللهو والسهر مع أصدقائه.. ويعد سخرية الجميع منها يهمس أنور وجدى فى أذن النابلسى الخدامة دى عندها خمسين الف جنيه.. غير الفراخ والحمام والارانب..! ويقرر على الفور وضع خطة للايقاع بينها وبين زوجها صديقه يوسف وهبى لكى تتزوجه هو فيفوز بكل هذه الثروة .

وعلى المستوى الدرامى لاتخرج القصة بعد ذلك عن الخطوط الواهية للزوجة الفلاحة المهملة فى بيتها.. والتي يتركها زوجها ليوصل حياة العبث.. وعندما تحاول الاعتراض يرفع يوسف وهبى حاجب الازدراء الايسر الشهير قائلاً بعجرفة أنه حر فى حياته يفعل بها ما يشاء.. وانها حرة هى أيضاً طالما الخدم والحشم والعربية تحت أمرها.. بل أنها تضبطه عائداً فى الرابعة صباحاً مع صديقه توحة (تحية كاريوكا) بل وتسمعه يقول لها أنه يحبها هى وأنه لم يتزوج هذه الفلاحة التى يعتبرها «خدامة» الا من أجل ثروتها.. وهنا تصدم لىلى مراد جداً بالطبع.. ويصبح لا بد أن تغنى أغنية تندب فيها حظها رغم أننا الساعة ٤ الصبح.. وفعلنا تبدأ الموسيقى الحزينة.. ولكننا لا نسمع الاغنية حيث من الواضح أنها حذفت من هذه النسخة ..

كل هذا وأنور وجدى يرمى بشباكه على الزوجة التعيسة التى لسبب غامض جداً تعطيه خطايا ليسلمه لزوجها تعترف له فيه بأنها لم تحب غيره فى العالم ولكنها مضطرة للانفصال والعودة إلى القرية طالما أنه لا يريدھا..

ولكن على طريقة «الانقاز على آخر لحظة» تظهر زوزو شكيب فجأة وبلا أى تمهيد لتقلب سير الاحداث رأسا على عقب.. يتضح أن زوزو صديقة قديمة لىلى وانهما كانتا زميلتين فى المدرسة.. امتى وازاى متقهمش.. والاغرب انها مدرسة فرنسية أيضاً.. حيث تسألها زوزو بالفرنسية: هل نسييتى الميردى ديبى؟ فتقول لىلى بفرنسية فصيحة: «لا.. اطلاقا..» وهنا تنصحها زوزو بأن تخلع عنها ثياب الريف هذه وتصبح سيدة انيقة عصرية لتحارب زوجها بنفس الاسلوب.. وفى مشهد مونتاج واحد تشتترى لىلى مع زوزو كل فساتين البلد وتصبح سيدة مجتمعات راقية يتهاافت عليها كل الرجال.. فى احدى الحفلات تغنى فجأة تحت الحاح الجماهير أغنيتها الرابعة: «أوجى يكون فات الاوان.. قلبى الى فاض شوق وانغام.. وطار بحبك مع الايام.. وتاه بطيفك فى الاحلام..» والكلام موجه لزوجها الموجود فى نفس الحفلة

والمندهش من هذا الانقلاب المفاجئ لزوجه الفلاحة السانجة .

ونرى بعد ذلك لقطات تاريخية نادرة لجروبي زمان عندما كانت الدنيا دنيا وسباق الخيول.. ويبدأ الزوج يتودد لزوجه محاولا كبح جماح انطلاقها هذا فى الحفلات والنوادي.. ولكنها تردد عليه نفس ما قاله لها من قبل عن حرية كل منهما فى التصرف.. ثم تلقى عليه درسا اخلاقيا بليغاً عن ضرورة أن يتوقف عن حياة اللهو والعبث والبطالة ويعود لعمله كطبيب: «انتو عليكم واجب نحو الانسانية لازم تأنوه.. كل واحد فى الدنيا دى عليه واجب لازم يؤديه.. وبعد كده يرتاح ويحس بلذة الحياة».. ونحس أن هذه الموعظة هى حكمة الفيلم الاخلاقية.. أو «المورال».. وأن يوسف وهبى أيضاً هو الذى كتبها لانها تتفق مع اسلوبه الاخلاقى فى افلامه ..

ويستمر أنور وجدى فى ملاحظاته الليلى بهدف الاستيلاء عليها وعلى ثروتها.. وفى مشهد خرافى فى «الكلوب» الفخم الذى قد يكون نادى الجزيرة مثلاً.. نراه جالسا مع صديقه عبد السلام النابلسى مفلسين.. ويقول لهما الجرسون أن حسابهما «ثلاثة صاغ ونص».. تصوروا!! ومع ذلك يقولان له: قيدهم ع الحساب!!

والزوجة الشريفة المحبة لزوجها رغم كل شىء تصفع صديقه الخائن أنور وجدى وتوفقه عند حده وتلقنه درسا أخلاقيا آخر: «هى دى الصداقة عندكم؟.. صداقة المدن؟.. تسرقوا حياة صديقكم.. تسرقوا راحته وشرفه ومراته..؟»

وينتقم أنور وجدى بتلفيق خطاب ليلى مراد بحيث يتصور يوسف وهبى أنها تخونه.. فتجئ الفرصة لمشهد خطابى من مشاهدته المشهورة: «يا للسفالة.. أنتى عايزة اسمى يصبح مضغة فى الافواه.. كنت اعتقد انك زى كل بنات الريف اللى يقدسوا الشرف.. لكن.. كلمة واحدة تطهرنى منك.. أنتى طالق!!»

وتعود ليلى المطلقة المظلومة إلى القرية.. ويضع يوسف وهبى كل همه فى عمله وإيحائه العالمية بعد أن تذكر فجأة أنه جراح خطير خريج كيمبرج.. ولا ينسى أن يقول كلمتين انجليزي: «نتيجة تجاربى كانت فىرى ساتيسفا كنورى!!» ويجرى جراحة نادرة لطفلة هى وحيدة أمها.. وبعد عشرة أشهر تكاد ليلى تتزوج ابن عمها فاخر فاخر.. ولكن القدر وحكمة ربنا تسوق أنور وجدى العايب الشرير مصابا فى حادث سيارة.. ليقع تحت رحمة يوسف وهبى بالذات الذى يجرى له جراحة نادرة بالطبع.. فيتوب ويعترف له بمؤامرتة ضد زوجته ليلى البريئة الطاهرة.. وهنا يحدث المشهد التاريخى فى السينما المصرية.. يهرع يوسف وهبى بسيارته فى نص الليل

ليلحق ليلي قبل فرحها من ابن عمها.. وتسمع: ليلي.. فتحي.. ويحتضنها بملابسها
الريفية قائلا في ندم: «سامحيني.. أنا ما كنتش فاهم.. أنا دلوقت بس عرفت قيمة
الهدوم دي!!»
الم يكن عالما ظريفا جدا لناس طيبين جدا وإلى حد التخلف العقلي أحيانا؟..
ولكنهم أيامها كانوا الالهة الذين يبهروننا ويفسلون ادماغنا بكل ما زلنا نعيش عليه
الآن من أوهام؟!

الافلام المصرية فى مهرجان القاهرة :

«فقراء لا يدخلون الجنة»

إذا كان فيلم مدحت السباعى الأول «قيدت ضد مجهول» ينطلق من فكرة «فانتازى» جريئة ولكن قائمة على احتمالات الواقع وتفترض أن تستيقظ القاهرة ذات صباح لتجد أن هرم خوفوق قد سرق وتم تهريبه إلى الخارج واحتمال أن تستيقظ ذات صباح لتكتشف اختفاء نهر النيل.. وهى لم تكن تهويمات خرافية تماما لمن حاولوا أن يربطوا الفيلم بالفترة التى تم صنعه فيها.. فهو فى فيلمه الثانى «فقراء لا يدخلون الجنة» ينطلق من الواقع وحده ويلا أى خيال أو محاولة للهروب إلى أية ابحاث أو دلالات يمكن استخراجها منه.. لان الواقع هنا مباشر وحاد وصارخ بما لا يحتاج إلى أية اضافات من خارجه.. ولا يحتمل الا المواجهة المستقيمة وعينا فى عين ..

ولقد كان لابد من الترحيب بعمل مدحت السباعى الأول كعمل جريء بكل المقاييس لخرج وكاتب سيناريو شاب يكسر كل أطر السينما المصرية ومنطقها التقليدى فى رواية كل ماهو معقول وممكن فقط.. فاذا كانت هذه السينما تفتقد المنطق وهى تدعى انها تتحدث عن «الممكن» و«المعقول».. فلماذا لا يصبح من حق سينمائى جدي أن يقتحم مرة عالم ما هو خارج الممكن والمعقول فلعله يعثر على منطق الخاص الذى يجعله معقولا وممكنا جدا ؟

وهذا هو ما حدث بالفعل مع «قيدت ضد مجهول» الذى كان قدر الواقع فيه أكبر من أى خيال.. وأكثر منطقا.. وهذا هو ما أثار الاهتمام إلى أقصى حد بهذا الفيلم

الذى كان مغامرة جريئة بلا جدال وقدرة على التحليق فى الخيال خاصة حين تأتى من إسم جديد يقدم تجربته الأولى.. ومع التغاضى عن هذه الثغرة أو تلك فى أسلوب أو حرفية تنفيذ هذه التجربة .

وفى الفيلم الثانى لأى مخرج تختلف المقاييس بالتأكيد لتصبح أكثر دقة وتحديدا لنكتشف الجراءة هذه المرة أيضاً فى مجرد اختيار العنوان: «فقراء لا يدخلون الجنة» الذى افترض افتراضاً شخصياً أنه كان يمكن أن يكون «الفقراء» ولكن تم حذف «أل» التعريف لعدم التعميم وربما لأسباب رقابية بحيث يصبح «فقراء» هذا الفيلم فقط هم الذين لا يدخلون الجنة ولكن يظل العنوان جريئاً ومختلفاً على أى حال عن كل العناوين السطحية السهلة التى يلجأ إليها تجار «المطبوعات السينمائية» للبيع من مجرد «الافيش».. وهو فضلاً عن ذلك عنوان يوحى بالقسوة والمرارة فى فيلم مشحون بالفعل بالقسوة والمرارة.

وإذا كان يحسب لدحت السباعى فى فيلمه الأول جرأته فى اختيار الفكرة المفترضة ورسم خطوط الواقع من حولها يحسب له فى فيلمه الثانى أنه اختار موضوعاً من واقع مشاكل الناس الحقيقية معاناتهم الرهيبة لمجرد التشبث بالحياة كل يوم.. وهو واقع يوحى مرير يزداد أختناقاً كل صباح ويتعلق بكل الفقراء وليس فقط بفقراء هذا الفيلم.. وبغض النظر حتى ما إذا كانوا سيدخلون الجنة أم لن يدخلوها.. فلعلهم مشغولون حتى عن هذا السؤال باعتباره قضية مؤجلة إلى ما بعد الموت.. بينما كل ما فى هذا الفيلم متعلق بالحياة ..

ويبدأ الفيلم بمشهد قبل العناوين للطفل أحمد (محمود عبد العزيز) الذى يضبط أبوه أمه متلبسه بالخيانة فيقتلها أمام عينيه فى حلم مربع بالنسبة لأى طفل يظل يطارده بعد ذلك طوال حياته.. وبعد أن يموت الأب أيضاً يلتحق الطفل بأحد الملاجئ إلى أن نراه شاباً فقيراً يعيش ظروفًا بالغة القسوة والوحشية فى مجتمع لا مكان فيه فى الواقع للفقراء.. فحتى حجرة السطح الحقيبة التى يسكنها هذا الشاب لا يملك إيجارها ويهدده صاحب البيت الجشع بطرده منها.. رغم أننا نرى هذا الشاب يقتل نفسه فى الأعمال الحقيبة ليكسب عيشه ويكمل دراسته للحقوق التى أوشكت على الانتهاء فى نفس الوقت .

وهنا يثور سؤال أولى عن تناقض تلك الأعمال التى يلجأ إليها هذا الشاب بين وقت وآخر.. فبينما نراه يعمل فى «كافيتريا» نكتشف أنه ينظف دورات المياه مع أن

مظهره ودراسته الجامعية تؤهله للعمل «جرسونا» على الأقل وبنون ايه حاجة لهذه المبالغة فى الامتحان.. ثم نحن نراه فى نفس الوقت يعمل (ميكانيكيا) فى ورشة سيارات إلى حد إصلاح محركاتها وهى مهنة ليست سهلة إلى هذا الحد بحيث يمارسها كل من يبعث عن عمل.. ثم هى مهنة نعرف جميعا أنها أصبحت - اذا كان الفيلم يتحدث عن أيامنا الحالية - تدر ذهابا بحيث لا نفهم كيف يتركها بهذه السهولة شاب فى مثل هذه الظروف ولجرد خلاف طارئ مع صاحب الورشة على الانصراف ريع ساعة مبكراً ..

ثم نحن نرى هذا الشاب الذى لم تبق سوى شهور على انتهاء دراسته للحقوق.. نراه مرة ثالثة يذهب للتمرين فى مكتب أحد المحامين وهو عمل منطقي جدا بالنسبة لدراسته ومستقبله ويمكن أن يدر بعض المال.. ولكننا لا نعرف ما الذى فعله فى هذا المكتب الا عندما نسمعه يقول بالصدفة لصديقة أحمد بدير أنه تركه فجأة وبنون أن يقدم مبررا مفهوما الا أن يكون هذا الشاب نفسه راغبا عن عمد فى هذا التشرد وفى هذا البؤس.. هذا لو تجاوزنا اصلا عن سر هذه المواهب الجماعية الغريبة التى تجعل شابا قادرا على اصلاح «موتورات» السيارات يقبل بتنظيف دورات المياه يترك التمرين على الحماية بلا سبب واضح ..

هذه التناقضات ليست مجرد تساؤلات على هامش الشخصية.. بل أنها ضرورية جدا لفهم تركيب الشخصية الاساسي.. خاصة وأن السيناريو لم يحاول الاستفادة من «قلب المهن» هذه فى تغذية أو توضيح تناقضات الشخصية واهتزازاتها على النحو المأساوى الذى سارت إليه الاحداث بعد ذلك .

وعلى مستوى آخر موازن يتعرف على سلوى (آثار الحكيم) الفتاة الجميلة الرقيقة التى تعمل فى شركة ما بمرتب ٤٥ جنيه تعول بها أسرة فقيرة بحيث يصبح نصيب الفرد ٣٥ قرشا فى اليوم للمسكن والماكل والملبس وكل الاحتياجات الاخرى وهى حسبه فاجعة بالطبع.. خاصة لو عرفنا أن هذه الاسرة تعاني هى ايضا من مشكلة تراكم ايجار الشقة إلى رقم أصبحت عاجزة عن سداده ..

وهنا نتعرف على الشخصية الثالثة: المعلم باقوت (محمد رضا) صاحب البيت وصاحب المخبز وصاحب الحى كله الذى يمثل النمط التقليدى للمعلم الجشع مالك كل شيء والطاغية الفاسد اخلاقيا ايضا.. فبينما يأمر بطرد الشاب من حجرته ما لم يدفع الايجار المتأخر.. يساوم الفتاة الصغيرة على شرفها لأنه يشتريها.. وعندما

ترفض بعنف يرفع قضية لطردها من الشقة لنفس السبب ..
ونكتشف أن أحمد وسلوى تربطهما علاقة حب وحلم بالزواج والبيت والغد الذي
لايد أن يكون جميلا ما دام الامس كان شبحا إلى هذا الحد.. ويتعرض الشابان معا
للقهر والاذلال الهائل ثمنا للفقير.. ومن عدو مشترك واحد هو صاحب البيت الذي
يهدهما معا بالطرد .

وهنا يضع الفيلم ايدينا ويوضح على إحدى المشاكل الاجتماعية الخطيرة في
مصر اليوم وهى مشكلة الاسكان.. ويضع بطلينه الشابين باستمرار في مواجهة أو
أسفل العمارات التى تلو كل يوم ولكنها ليست للفقراء.. وإن كان الفيلم قد اختار
زاوية غريبة نوعا ما من زوايا مشكلة الاسكان كما نحسها جميعا ونعانى منها..
فكما اختار لنفسه بطلا ذا ظروف خاصة.. إذ حدث بالصدفة أن ضبط ابوه أمه
وهى تخونه فقتلها وبخل الطفل الملجأ.. وهى مسألة لا تحدث بالتأكيد كل يوم ولكل
اطفال مصر.. بدلا من أن يختار شابا عاديا يواجه ظروفا صعبة دون أية خيانات أو
ملجئ فهو يختار للحديث عن مشكلة الاسكان نموذجا غريبا جدا.. وبدلا من أن
يهاجم الملاك الجشعين الذين يتاجرون بمصائر الناس ويتركونهم فى الشارع..
يهاجم مالكا لبيت قديم كسيح لمجرد أنه يطالب بالإيجار المتأخر ..

واعترف بأننى لم أستطيع أن امنع نفسى طول الوقت عن التساؤل عن الخطأ
الحقيقى فى موقف المعلم ياقوت صاحب البيت.. فبغض النظر عن مسائل فساد
الاخلاقى وأشتهاهه لفتاة فى عمر ابنته.. فمن الذى يتوقع منه أن يكون ملاكا بحيث
يصبر على الايجار المتأخر لدى الشاب أو لدى الاسرة.. وايا كانت دوافعه الحقيقية
وراء موافقته على تأخير ايجار الاسرة كل هذه الشهور إلى أن تضخم إلى هذا الحد
فلماذا وافقت الاسرة نفسها خاصة اذا كان الرجل طامعا إلى هذا الحد فى ابنتهم
الجميلة.. وكيف لم تبدر منه بادرة واحدة لهذا الطمع طوال هذه الشهور قبل أن يبدأ
الفيلم ؟.

ليست هذه هى المواجهة الحقيقية اذن لمشكلة الاسكان.. أو ليس هذا هو
النموذج..

ما يحدث بعد ذلك هو «مضاعفات» أجاد مدحت السباعى رسمها جيدا حرفيا
ككاتب للسييناريو.. ولكن تفتقد المنطق.. فصحيح أن مشهد اقناع محمد رضا لأثار
الحكيم بدخول شقته ليوقع لها على الايصالات المتأخرة تمهيدا لشطب قضية الطرد

كعربون الصلح بينهما .. تم تنفيذه بشكل مقنع كتابة وتمثيلا .. ولكن ليس منطقيا أن توافق فتاة عصرية ذكية على دخول شقة رجل بهذه السذاجة وايا كان السبب .. وهو الذى هاجمها من قبل بهدف واضح جدا هو اغتصابها حتى أنها صفعته صفعه مدوية .. فكيف تقتنع فى مشهد واحد من بقيقتين بأنه تحول فجأة إلى ملاك بحيث تدخل معه شقته بمفردها وهى لابد تعلم أنه يعيش بمفرده تماما .. وهى مسألة أخرى غريبة فى ذاتها .. فكيف يعيش رجل كهذا بمفرده تماما بلا زوجة ولا أولاد ولا أقارب ولا خدم ؟ ..

ويغض النظر عن مسألة سكن رجل بمفرده .. فمن الذى يمكن أن يقتنع بأنه ما زال ممكنا هذه الايام اغتصاب فتاة عنوة اذا لم تكن تريد ذلك حقا .. خاصة فى بيت شعبى فى حى شعبى يعج بالناس يتردد فيه أى صوت الف مرة عبر الجدران ؟ .
يلقى هذا الموقف نفسه كثيرا من الغموض حول حقيقة تركيب شخصية الفتاة سلوى نفسها .. ما الذى تريده بالضبط وما الذى لا تريده .. هل هى شريفة حقا أم تحمل مقدما بنور استعدادها للانحراف ؟ .. وإذا كانت شريفة حقا وتم اغتصابها عنوة فكيف قبلت المبلغ الكبير الذى القاه المعلم على جسدها بعد « العملية » ؟ أو ماذا كان موقفها من هذا المبلغ على الأقل ؟

قد يقال أنها اضطرت لقبوله تحت ظروف الفقر والحاجة والتهديد بالطرد من المسكن .. ولكن كلها مبررات واهية فى أى اختيار حقيقى للشرف .. لا سيما أن سلوك الفتاة مع عرفان بك (حسين الشربيني) صاحب العمل الذى التحقت به بعد ذلك يؤكد استعدادها للانحراف .. وهو ما لم يعالجه الفيلم بوضوح أو بعمق ومن هنا لم ينجح تماما فى اقناعنا بتعاطفه معها كضحية الفقر والظروف الصعبة .. فلا كل الفتيات يلجأن لنفس التنازلات حتى أمام ضغوط أبشع من هذه .. ولا الفيلم أقنعنا بمقاومتهن الحقيقية لهذه الضغوط بحيث يصبح سقوطهن بعد ذلك مبرراً ..

وما يضاعف من فداحة سقوط سلوى غير المقنع فى فراش المعلم ياقوت السفاح الطاغية .. هو أنه لم يكن سقوطا قديرا أو حتميا كما يبدو .. وانما لم يستطع الفيلم أن ينجو فيه من « مصيدة الصدفة » التى تحكم السينما المصرية التقليدية .. فلقد استطاع جبيبها أحمد أن يعثر على المبلغ المطلوب لدفع الايجار المتأخر .. ولكنه لم يستطع أن يجد (تاكسى) .. فوصل متأخرا .. وصعدت هى إلى حجرته لتبحث عنه فلم تجده .. وبينما هى تهبط السلم قابلها المعلم واستدرجها وحدث ما حدث .. فماذا لو

أن أحمد كان قد لحق بها؟ وكيف كان يمكن أن تمضى دراما الفيلم بعد ذلك ؟
ولست شخصيا من انصار حل مشاكل المجتمع المصرى فى السينما بالجريمة
دائماً وكأنه ليس هناك حل آخر.. فكل شخصياتنا تخرج من أزمتها بأن يقتل هذا
الشخص ذلك الشخص.. والمسدسات والسكاكين متوفرة فى السينما المصرية بشكل
مرعب.. وصحيح ان هذا يحدث أحيانا فى واقعنا والا ما وجدت صفحات الحوادث
مادتها.. ولكن ليست هذه هى الدراسة الحقيقية للواقع المصرى ومحاولة تحليله
والبحث - ولا أقول العثور - عن حلول لمشاكله والا بقينا إلى الأبد فى اطار منظور
يوسف وهبى للواقع كفاجة دموية مستمرة ..

ولو أننا سلمنا بأن «شهير» هذا الفيلم هو المعلم ياقوت رمز الاستغلال والجشع
واستغلال معاناة الناس - مع أن الرجل ليس كذلك فى الواقع حتى وهو يشتهى فتاة
فى عمر ابنته وهى مسألة متعلقة بالأخلاق وليس بالاستغلال - فانه بالتأكيد لم يكن
العدو الحقيقى الذى ينتقم أحمد فى شخصه من كل عذابات فى الحياة.. حتى لو
كان قد عرف بإغتصابه لحبيبته.. فلا بد أن يضع فى اعتباره نصيب فتاته نفسها فى
هذا السقوط وهو الذى رآها يعينيه تتسلل من شقة المعلم.. وهو ما حدث بالفعل
عندما قاطعها بعد ذلك ولم يكشفها حتى بمعرفته السر الا قرب نهاية الفيلم والسبب
غير مفهوم.. فلماذا يصب غضبة اذن على ياقوت وحده إلى حد قتله.. وصحيح أن
السيناريو ربط بذكاء بين ياقوت وكابوس خيانة الأم وقتلها الذى يعذبه من طفولته..
ولكننى لا أعتقد أن هذا كان مبرراً كافياً لأقدام شاب بهذا التكوين الرومانتيكى على
القتل بهذه السهولة.. وكنت أتصور أن يوجه غضبه إلى فتاته أكثر .

ورغم ذلك فإذا كان النصف الأول من الفيلم متماسكا إلى حد ما.. يقع النصف
الثانى وفيما بعد جريمة القتل فى عدم التماسك والثروة والرغبة فى قول كل الاشياء
فى فيلم واحد ..

فنحن أمام التحقيقات البوليسية التقليدية مع أن أكتشاف غياب الشاب بعد
الجريمة فضلا عن أكتشاف بصماته كان كفيلا بحل اللغز فى دقيقة واحدة.. ولكننا
ندخل فى لعبة «القط والفأر» بين المحقق الذكى يوسف شعبان والمجرم الذكى محمود
عبد العزيز.. وهى لعبة غريبة جدا تسمح للطرفين باللقاء «والدرشة» كل يوم سواء
فى مكتب المحقق أو حتى بيته.. وهو محقق غريب جدا مشغول جدا طول الوقت
باصلاح جهاز تسجيل.. يتلذذ بشكل غامض بتعذيب قاتل واستنزافه ومطاردته

بالاشباح والمخبرين لكى يدفعه للتهاوى والاعتراف ..

ثم نحن أمام ظلال من « الجريمة والعقاب » حيث المجرم المثقف النبيل الذى يحوم حول الجريمة ويدخل مباراة مع المحقق ثم يشفق على متهم برئ فيتقدم هو للاعتراف... بل أننا حتى أمام « هملت » الذى يظهر له شبح أبيه... ولكن مع بعض اىحاءات معاصرة للشركات التى تستاجر الفتيات الجميلات بمبالغ مغرية.. « البيه المدير » الذى يغرى سكرتيرته لهدف واضح من أول لحظة.. ولكن الفتاة تخطب دائماً عن الشرف ثم توافق دائماً أيضاً فى النهاية وإلى حد الذهاب إلى شقة المدير « ليفتصبها » هو الآخر.. وهو اغتصاب « ظريف جداً » لا ندري فيه من يفتصب من.. ولا نضع أيدينا على النوافع الاجتماعية الحقيقية وليست « هوامشها ».. كما لا نستطيع أن نتبين الحدود بين الجلادين والضحايا.. وهل الجلادون هنا هم جلادون حقاً مثل المعلم ياقوت أم مجرد « أذيال جلادين ».. وهل الضحايا هم ضحايا ظروف قاهرة أم ضحايا بارادتهم ؟

أن حديثي يتركز هنا حول السيناريو باعتبار خبرة مدحت السباعى السابقة فى السيناريو.. ولكن وكما فى فيلمه الأول تبقى آثار واضحة من أسلوب الكتابة (الفيديو) من حيث كم الحوار الهائل والمشاهد المجانية التى يمكن حذفها وفقدان التركيز على قضية واضحة وهدف واحد بعيداً عن التشعب والقفز من نقطة إلى أخرى ..

ولكننا فى النهاية أمام موضوع جيد تبدأ جودته من لحظة اختياره واختيار نوع الشخصيات التى يقرر أى فنان التعامل معها وعرض معاناتها.. أياً كان أسلوب هذا العرض والتناول.. وأياً كان الرأى فى هذه النقطة أو تلك.. فنحن أمام موقف اجتماعى صحيح.. ولكن ينقصه فقط النضج على نار التجربة والخبرة فيلما بعد فيلم.. وهى مسألة ستتحقق قطعاً !

«العار ..» غريبة: السينما الجيدة تكسب أيضاً !

غريب جدا أن يحذرك صانعو فيلم ما من أن تذهب لمشاهدته في دار السينما .. بدلا من أن يشجعوك على أن تذهب .. ولكن هذا هو ما حدث بالضبط .. فعندما سالني أحد العاملين في فيلم «العار» لماذا لم أكتب عنه حتى الآن .. قلت له: لأنني ببساطة لم اشاهده بعد ولأن مغامرة الذهاب إلى دار سينما لمشاهدة فيلم مصري مع الجمهور - خاصة إذا كان الاقبال عليه شديدا كما اسمع عن هذا الفيلم - أصبحت تجربة أليمة جدا ورهيبة جدا تدعو إلى التردد وأحيانا إلى الخوف وإلى أن تصبح لدينا ظروف مشاهدة إنسانية ومتحضرة لا للنقاد فقط ولكن للمشاهد العادي الذي من حقه أن يذهب إلى السينما ليرى أولا ويسمع ثانيا ثم يفهم ثالثا .. لا الذي يذهب ليطلق طاقاته الوحشية المحبوسة على مدى ساعتين في الظلام ..

وقال الصديق المشترك في فيلم «العار»: عندك حق .. ولكنني انصطك بعدم مشاهدة هذا الفيلم في السينما لسبب آخر أيضاً .. وهو أنك لن تسمع شيئا على الإطلاق والحوار مهم جدا .. فماكينه العرض سيئة .. والجمهور يحدث ضجة أسوأ .. ولذلك ادعوك لمشاهدته على «فيديو» عندي على الأقل لتسمع الصوت ..

وقبل أن أفتح فمي بالاعتراض قال: عارف حتقول ايه .. تعال ولن أقدم لك غير كوب شاى تشربه أو لا تشربه أنت حر .. وأعدك بأن أضعلك في غرفة وحدك وأغلقها عليك ولا أناقشك في الفيلم بكلمة واحدة .. وأكتب عنه بعد ذلك كما تريد أو لا تكتب عنه على الإطلاق .. ولكن من حقنا ألا نرى الفيلم في دار السينما والا سيضيع مجهودنا كله .. فمن حقنا أن نسمع شريط الصوت على الأقل !

وفعلا ذهبت ورأيت هذا الفيلم على شريط «فيديو» .. وفعلنا رأيت وسمعت وفهمت .. ولكنني خرجت من كل هذه المقدمة بعدة اكتشافات غريبة جدا ..

أولا .. أنه أصبح على الناقد الآن أن يصبح عنده «فيديو» بالفى جنيه إذا أراد أن



العار - إخراج علي عبد الخالق - ١٩٨٢

يحترم نفسه بل اذا اراد حتى أن يمارس عمله ..
وثانيا .. أن مستوى الماكينات فى السينما المصرية أصبح على هذا الحال من
الرداءة سواء من عمليات التسجيل والاستوديوهات والمعامل وإلى عملية العرض ..
وان احدا لا يتحرك ..
وثالثا .. أن أصحاب الافلام انفسهم يعرفون هذه المسألة جيدا ولكنهم يتركون
أفلامهم تعرض بهذا الشكل لانه ليس أمامهم حل آخر .. وكل ما يستطيعونه هو أن
«يلحقوا» النقاد وليس مهما ابدا أن «يلحقوا» الجمهور ..
والمذهل أن كل الاطراف راضية .. صاحب الفيلم وصاحب دار العرض والجمهور
نفسه .. والعمليه «ماشية» .. فالافلام تصنع كل يوم بهذا الشكل وتعرض بهذا الشكل
ولا أحد يشكو .. ولا شىء يتوقف ..
وصحيح أنني شربت الشاي .. ولكن لا علاقة لهذا بكون «العار» فيلما جيدا حقا ..
بل وجيدا جدا حتى يمكن أن أقول «مفاجأة» ..
وللمفاجأة أكثر من مصدر فى الواقع .. منها مثلا أن مخرجه على عبد الخالق
الذى تحمسننا كثيرا لفيلمه الاول «أغنية على المر» منذ سنوات تبدو سحيقة جدا

لهول التحولات والتغيرات التي حدثت منذ ذلك الحين.. لم يصنع بعد ذلك فيلماً لافتاً للنظر بل بدأ مستسلماً ولأسباب عديدة متعلقة بالسينما المصرية كلها.. لنوع من الأفلام لا لون لها ولا طعم ولا رائحة.. ولم يكن يبدو أنه مستعداً لمقاومة ذلك .. والمصدر الثانى للمفاجأة أن كاتب السيناريو محمود أبو زيد قدم بعض المحاولات التى لم تكن تدل على شيء إطلاقاً ثم توقف لبعض الوقت.. فما الذى يمكن أن يعود به يعنى إذا ما قرر أن يعود ؟

ولكنى أعترف بأننى دهشت أولاً للضجة التى أثارها الفيلم ليس على المستوى التجارى.. فهذه مسألة قد تكون ضد الفيلم وليست معه فى ظروف السينما الحالية.. وإنما على المستوى النقدى.. وحتى على مستوى المتفرج العادى ولكن المثقف.. وإلى حد أن بعضهم قال لى انه مستعد لمشاهدة الفيلم مرة ثانية .. ويمكن أن يكون هذا مدخلاً مناسباً للكلام عن فيلم «العار» ..

فأهم ما نجح فيه أنه حقق المعادلة الصعبة.. أو التى كان البعض يزعم انها صعبة.. وهى كيف نصنع فيلماً جيداً ومحترماً وجماهيرياً فى نفس الوقت.. بحيث يرضى الجمهور العادى - حتى فى ظروف تدهوره الحالية - نون أن يجد فيه حتى أكثر النقاد تشدداً ما يمكن أن يرفضه.. وإنما على العكس يجد فيه الكثير مما يتحمس له ..

ولقد كنت أتذكر طوال الوقت شيئاً مدهشاً.. فنحن هنا فى قلب عالم المخدرات أيضاً.. والدخان الأزرق يملأ أسماء الفيلم و«الجوزة» تتصدر «الافيش» نفسه.. فلماذا لم نحس بالاشمئزاز الذى تثيره فينا الأفلام الأخرى ؟

الجواب بسيط جداً وأبى طفل حسن النية يعرفه.. وهو أن أحداً ليس ضد المخدرات وليس ضد الجنس نفسه ما دامت هذه الأشياء جزءاً من حقائق حياتنا.. ولكن ما يجعل فيلماً فيه جنس ومخدرات ومحترماً وفيلماً آخر رخيصاً هو كيفية استخدامه وتوظيفه لهذه الحقائق وما الذى يقوله من خلالها إذا كان يريد أن يقول شيئاً من أصله.. وبحيث لا يزعم فيلم ما انه يهاجم تاجر مخدرات فيصعب منتجته نفسه اسوأ وأشد ضرراً من تاجر المخدرات !

وهذه كلها بديهيات طبعاً.. ولكن يبدو أنه كان لا بد أن يجئ فيلم مثل «العار» ليصبح دليلاً حياً وقوياً على هذه البديهيات ..

والجديد والجريء فى هذا الفيلم أنه يقتحم أيضاً منطقة محرمة مزروعة بالالغام

حول مفهوم الاخلاق والدين والتقوى الزائفة عند بعض الذين فسروا هذه القيم العليا تفسيرهم الخاص الذى يتفق مع مصالحهم الدنيا المتناقضة تماما مع الدين والاخلاق والتقوى كما شرعها الله.. ونحن جميعا نعرف فى حياتنا بالتأكيد نماذج عديدة من الذين رفعوا شعار «هذه نقرة.. وهذه نقرة» المشهور.. ليبرروا لانفسهم ارتكاب أبشع الجرائم ما داموا يضعون على وجوههم قناعهم الدينى.. وأعتقد أن محمود أبو زيد كان ذكيا جدا حينما اختار قضية المخدرات بالذات موضوعا لهذا التناقض.. فهى أكثر القضايا ارتباطا بهذا المفهوم الخادع.. فكثير من تجارها ومروجيها ومدمنيها يوهمون أنفسهم وغيرهم بأنها ليست حراما طالما لم ينزل نص واضح بتحريمها كما حرمت الخمر مثلا.. ومتجاهلين بالطبع كل الجوانب الاجرامية الاخرى للمشكلة..

ومن هنا يصبح الحاج عبد التواب (عبد البديع العربى) ليس نموذجا لهذه الفئة فقط وانما من أقوى نماذج السينما المصرية كلها وأكثرها جرأة وعمقا.. لانه لا يظل دالة على عالم المخدرات فقط وانما على نماذج اجرامية أخرى فى مجالات البيع والشراء والمقاولات والعمارات وكل الاشياء الاخرى والتي لا ترى أى تناقض بين الدين والمفهوم الخاطى للحلال والحرام عموما وبين الكسب غير المشروع .. ويركز السيناريو كل رؤيته الكلية ومحتواه بقوة فى شخصية الحاج عبد التواب رغم أنها تمر سريعا فى بضع دقائق فى بداية الفيلم.. فهو رجل يمثل فلسفة كاملة: تجارته العلنية العطارة.. يبيع بالفسادة أحيانا لوجه الله ..

يرفض ٣٠ ألف جنيه فوائد أمواله فى البنك لانها فوائد ربا.. «واحل الله البيع وحرم الربا».. ويرفض حتى أخذها وتوزيعها زكاة للفقراء لأن الزكاة لا تجوز من المال الحرام.. يبيع كل ممتلكاته فجأة بنصف مليون ويقترض من البنك ربع مليون آخر بضمنان تجارته لكى يدفع صفقة مخدرات بمليون جنيه أرباحها ٤٠٠٪ أى أن المليون سيعود خمسة ملايين.. ويكمل له «الرجل الكبير» الذى يدير عمليات المخدرات الربع مليون الباقي إلى أن تصل «البضاعة» بعد أسبوعين.. ولكنه يموت فجأة هو ورجاله فى حادث سيارة وهو عائد من الاسكندرية.. فيصبح على ابنه الاكبر كمال (نور الشريف) أن يكمل الصفقة والاضاع «شقا العمر كله».. وهنا تبدأ أول خطوط الصراع الرهيب على امتداد الفيلم بعد ذلك ..

هذا الابن الاكبر الذى أخرجه الأب من دراسته الثانوية ليعاونه فى تجارته العلنية

والسرية هو الامتداد الطبيعي للأب.. وهو الوحيد الذى يعلم سر أبيه.. وإن النعيم الكبير الذى تعيش فيه أسرة رجل «البر والتقوى» هى من تجارة المخدرات وليست من العطارة فقط.. والرجل ربى أولاده جيداً.. أبنة شكرى (حسين فهمى) ترقى منذ أيام فقط إلى رئيس نيابة وظيفته أن يحقق مع المجرمين ومنهم تجار المخدرات.. وأبنة الآخر عادل (محمود عبد العزيز) طبيب أعصاب وظيفته أن يعالج المهزوزين نفسياً.. ومن هنا ذكاء اختيار الوظائف تأكيداً للتناقضات الوهمية فى «السطح الاجتماعى».. والأبنة الصغرى (إلهام شاهين) طالبة فى بكالوريوس زراعة ومخطوبة لضابط بوليس شاب.. والأم أمينة رزق سيدة مصرية فاضلة حجت ست مرات وكان المرحوم قد وعدّها «بالحجة السابعة» بعد اتمام الصفة ..!

الجميع حتى وفاة المرحوم كانوا يتصورون أنه ملاك التقوى والفضيلة لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.. وعندما يبدأ الخلاف على التركة يضطر الأخ الأكبر تحت ضغوط نفسية هائلة وفى موقف درامى من أفضل ما قدمته السينما المصرية.. لأن يصارح العائلة «الشريفة» بالحقيقة الفاجعة.. أن المرحوم ببساطة كان تاجر مخدرات ..

ويجيد السيناريو ببراعة رسم ردود الافعال على كل شخصية على حدة وحسب تكوينها وألماعها الحقيقية.. الانهيارات والتمزقات والضباع الكامل.. الأخ طبيب الاعصاب يبدو مهزوزاً رومانتيكياً هزته الصدمة تماماً لا يعرف ماذا يريد لأن مشكلته أنه لا يريد شيئاً على الاطلاق الا النجاة بأى ثمن من هذا العار.. الأخت أكثرهم استقامة مع نفسها تفسخ زواجها من ضابط البوليس لأنها ترى أن من النفاق استمرار هذا الزواج وهو لا يعرف حقيقة أبيها.. الأخ الأكبر الذى تحيطه المشاكل من كل جانب لا يرى الا ضرورة استمرار الصفة واستلام البضاعة والا خسرت هذه الأسرة كل شيء.. ولكن مشكلته أنه لا يجد رجالاً قادرين على معاونته فى انتشارال مخدرات من البحر بعد موت أعوان أبيه.. الأخ رئيس النيابة هو أعمق شخصيات الفيلم على الاطلاق واغناها درامياً.. فهو أكثر الجميع رفضاً واشمئزازاً من تجارة أبيه وأكثرهم تشنجاً ودفاعاً عن الفضيلة والحلال والحرام.. ولكنه أكثرهم طمعاً فى نفس الوقت فى الثروة القادمة لأنه حريص على تكوينه العائلى ومظهره الاجتماعى ويرفض التنازل عن أى مكسب والعودة إلى الفقر ويريد أن يجمع كل شيء معاً: الفضيلة والثروة أياً كان مصدرها.. وهو يبحث لنفسه عن مبررات منافقة

ومخادعة لكى يوهم نفسه بأن سلوكه سليم أخلاقيا .. ويكتفى بالاستقالة من عمله فى النيابة متصورا أن هذه هى التضحية الوحيدة المطلوبة منه من أجل تحقيق الاستقامة الاخلاقية والتواءم مع النفس! وقد ادى حسن فهمى هذه الشخصية الصعبة بامتياز حقيقى يجعله افضل انواره على الاطلاق ..

وهكذا نجد انفسنا أمام سيناريو محكم الصنع إلى أقصى حد.. يتحدث عن الواقع تماما.. فيلتقط مشكلته الاسياسية من هذا الواقع الذى يمكن أن نراه حولنا فى أى مكان حتى لو كانت شريحة هذا الواقع هى المخدرات.. وطالما أن المخدرات هى حقيقة موجودة وقوية فى التركيب الاجتماعى ..

ثم هو سيناريو يتعامل مع المنطق وليس مع الوهم.. فهناك منطق فى اختيار الشخصيات والاحداث والافعال وربود الافعال.. وتكوين كل شخصية ودوافعها وأطماعها وصراعاتها المتنوعة والمتناقضة مع غيرها.. ويحيث تظل الشخصيات بشرا حقيقيين وليست كليشيهات مكررة وسطحية خالية من أى معنى أو تكوين انسانى الا تكوين نجم السينما فلان أو علان .

يبدأ بعد ذلك صراع أساسى آخر هو بحث الاخ الاكبر عن معاونين له فى عملية انتشار المخدرات من البحر.. وهنا لم أستطيع أن أقتنع تماما بأن تاجر مخدرات مجرب مثل كمال (نور الشريف) ورث كل خبرة أبيه يمكن أن يعجز إلى هذا الحد فعلا عن مجرد العثور على رجلين يمكن أن يشتركا معه فى هذه العملية التى تتطلب مجرد الفوص تحت الماء رغم كل الصعوبات التى حاول أن يؤكداه الفيلم.. بحيث لا يصبح أمامه بديل الا أن يستخدم شقيقه اذا كانا يريدان نصيبهما فى الثروة.. ولو أن هذه الثغرة نفسها اعطت الفيلم مادة صراع درامية هائلة فى حيرة الشقيقتين وتردهم بين قبول المغامرة أو رفض الثروة الحرام.. وهنا تثار عدة تساؤلات أخرى...

فاذا كانت العملية خطيرة إلى هذا الحد بحيث لا يصلح لها الا «العيال المخلصة» – بتشديد اللام – فكيف يصلح لها شابان (بهوات) أحدهما رئيس نيابة والثانى طبيب أعصاب بحيث يتحولان فجأة إلى مغامرين يلبسان «بدل الفوص» لانتشار مخدرات ؟

واذا كان الاخ الطبيب مهزوزا مترددا كما رأيناه ورافضا للثروة فى نفس الوقت وراغبا فى ترك العملية كلها كما سمعناه أكثر من مرة فكيف واصل التورط فى

العملية الخطيرة حتى النهاية رغم عدم وجود دافع قوى حتى لو كان التوفيق بين شقيقيه.. وهل الرغبة فى هذا التوفيق تمنعه من الانسحاب من البداية وإلى حد المشاركة فى مغامرة اجرامية متناقضة مع تكوينه كله خصوصاً وهو الوحيد الذى بلا أية أطماع ؟

كيف يمكن لزوج بالتركيب «البلدى» هو نور الشريف فى الفيلم أن يصحب زوجته (نورا) أصلاً إلى الاسكندرية لمشاركته فى مغامرة خطيرة كهذه حتى لو كانت تعلم بتجارته فى المخدرات؟.. بل كيف يمكن أن يتطور الامر بعد ذلك إلى موافقته على أن تحل محل أخيه حسين فهى الذى جبن فجأة عن النزول إلى البحر.. وكيف نكتشف فجأة أيضاً أن فتاة بسيطة كهذه يمكن أن تفوض فى البحر لانتشال مخدرات.. وكيف يمكن أن يسمح التركيب الاخلاقى لزوج «بلدى» بأن يخاطر بزوجه إلى هذا الحد رغم حبه الكبير لها ؟

كل هذا تمهيداً لأن تغرق الزوجة بعد ذلك لإحداث موقف مليودرامى لم يكن الفيلم فى حاجة إليه حتى يهدف الإعجاب الجماهيرى.. فالفيلم ملئ بأسباب الإعجاب الجماهيرى.. والواقع أن شخصية الزوجة كلها هى أضعف شخصيات الفيلم ولم تكن لها وظيفة درامية ضرورية سوى مجرد رغبة الفيلم فى وجود شخصية نسائية.. ورغم أنه أيضاً لم يكن فى حاجة إلى شخصية نسائية لأنه كان فيلماً قوياً بما يكفى.. ولكن يبدو أن كتابنا ومخرجينا ما زالوا أقل ثقة بأفلامهم وبجمهورهم من أن يستغنوا عن الشخصيات النسائية حتى فى فيلم «رجال» بالكامل !

وينتهى الفيلم بالنهاية الاخلاقية التى لا بد أن نتوقعها.. تضيق المخدرات تحت الماء وينتهى هذا الصراع كله إلى لا شئ.. لنفاجأ بأية قرآنية تؤكد على ضياع جهود المفسدين بما لم يكن فى حاجة إلى التأكيد وبما يذكرنا بصوت حسين رياض حين كان «يبرز» المغزى الاخلاقى فى أفلام الخمسينات! وهو دليل آخر على فقدان الثقة !..

ولكن «العار» مفاجأة حقيقية تعيد الثقة رغم ذلك فى قدرة السينمائيين المصريين على صنع افلام جيدة وسط كل مظاهر الانهيار والابتذال.. فيلم يحترم نفسه وجمهوره ويثير التفكير فى أشياء حقيقية من عالمنا.. وهو ليس فقط أفضل أعمال محمود أبو زيد الذى قدم كل العناصر الجماهيرية فى فيلم جيد بلا ذرة افتعال واحدة.. وإنما أفضل افلام مخرجه على عبد الخالق منذ «أغنية على المر» بحيث

نرجو أن يصبح ميلادا جديدا لهذا المخرج الجاد والموهوب حقيقة بحيث لا يتنازل ولا يتساهل بعده وان كنت أخذ عليه هزال مشهد انتشار المخدرات من البحر الذى يبدو أنه صور فى «بيسين» وبممثلين لا يعرفون العوم.. وإذا كنا نرحب بمونتاج حسين عفيفى الذى حافظ على تدفق ووحدة وتوتر كل لحظات الفيلم. ويموسيقى حسن أبو السعود الذى اسمعه لأول مرة.. فلست استطيع الحكم على تصوير سعيد شيمى من نسخة (فيديو).. أما مباراة التمثيل الهائلة بين ثلاثة نجوم فإذا كان مستوى نور الشريف لا يفاجئنى فإن المفاجأة الحقيقية هى مستوى حسين فهمى ومحمود عبد العزيز. فهذان ممثلان فى القمة.. وليس مجرد شابين وسيمين.. وبالمقاييس الدقيقة من الصعب تفضيل أحدهما عن الآخر.. وواضح أن كلا منهما فى هذا الفيلم هو فى نقطة تحول.. عليه أن يختار بعدها: إلى الامام، أو إلى الخلف !

أفلام من مهرجان القاهرة:

«السراب» والسينما التونسية

لم يكن غريبا في إطار مهرجان القاهرة السينمائي السادس الذى انتهى هذا الشهر.. أن يكشف للمشاهد المصرى الواعى عن مدرس متقدمة فى السينما الفرنسية أو الايطالية أو حتى السينما اليوغسلافية.. فهذا المتفرج الواعى لابد يعرف بعض الشيء عن السينما فى هذه البلاد حتى لو لم يكن قد شاهد بعض نماذجها.. بل أنه لابد شاهد بعض هذه النماذج عندما «تفلت» بين وقت وآخر من حصار السينما التجارية والمكررة المفروضة عليه ...

ولكن الغريب حقا أن يكشف المشاهد المصرى من خلال مهرجان كهذا.. السينما العربية.. وهى التى كان مفروضا أن تكون أقرب سينما إلينا.. بحكم وحدة التاريخ والثقافة والمزاج وحتى وحدة المشاكل.. ولكن أسباب غريبة أقرب فى الواقع الى الألفاظ.. فرضت نوعا من القطيعة شبه الكاملة بين السينما العربية وجمهورها الأول وهو بالطبع الجمهور العربى ..

فباستثناء السينما المصرية التى كانت الاعرق والأكثر خبرة وجاهزية فى مختلف البلدان العربية وتاريخيا.. لم يكن المشاهد المصرى نفسه يعرف شيئا.. ربما حتى اليوم.. عن سينما المغرب أو المشرق العربى.. بل لم يكن أى بلد عربى فى الواقع يعرف شيئا عن سينما أى بلد عربى آخر.. لضعف إمكانيات سينما هذه البلاد الفنية والتسويقية من ناحية باعتبارها سينما وليدة من ناحية.. ولسيطرة الفكرة التجارية على محترفى توزيع الأفلام وتبادلها فى السوق العربى من ناحية أخرى ..

وهكذا يصبح لابد أن يقام مهرجان نولى فى القاهرة لكى يكتشف المشاهد المصرى من خلاله أن هناك سينما عربية... ومن خلال النماذج القليلة التى شاركت على استحياء فى مهرجان هذا العام من خلال ثلاثة أفلام تونسية وفيلم لبنانى وفيلم سودانى.. كان أفضلها على الإطلاق الفيلم التونسيان «أنشودة مملوك» و«عجور».. اللذان يمثلان ميلاداً جديداً للسينما التونسية بعد عدة تجارب محدودة بدأت هناك منذ نحو عشر سنوات فحسب.. ولكن أنضجها تكتيكياً وصلاحيه للمشاركة فى المهرجانات هما هذان الفيلمان ..

ولعلها ليست صدقه أن الفيلمين هما انتاج مشترك بين مؤسسة السينما التونسية الحكومية المعروفة باسم «ساتبيك» ودول أخرى «فأنشودة مملوك» هو انتاج مشترك مع تشيكوسلوفاكيا التى درس السينما فيها مخرجه الشاب عبد الحفيظ بوعصيدة والذى يقول أنه حاول فى البداية ان يلجأ إلى الانتاج المشترك مع بلد عربى ولكن التكاثر وبيروقراطية الاتصال واتخاذ القرار جعلته لا يتلقى رداً على عرضه الا بعد أن انتهى من التصوير بالفعل!.. ويعد أن أستخدم علاقاته فى الدولة التى درس فيها فوافقت على الاشتراك فى التمويل والبحث عن مصادر خارجية للتمويل هو السبب الرئيسى - فى رأى بوعصيدة - هو الدافع الأول للجوء إلى الانتاج المشترك.. حيث تفتقر السينما فى بلد كتونس - وفى بلاد الشمال الافريقى كلها - إلى الإمكانيات البشرية والتكنيكية.. فالانتاج المشترك هو الذى يقف وراء تجربة مماثلة للسينما الجزائرية حينما لفتت أنظار العالم وبقوة منذ أكثر من عشر سنوات أيضاً وإلى حد الفوز بجوائز المهرجانات العالمية ..

وقصة عبد الحفيظ بوعصيدة مع فيلمه «أنشودة مملوك» أو «السراب».. هى نفس قصة محمود بن محمود المخرج التونسى الشاب الآخر مع فيلمه الأول «عجور» الذى أخرجه من خلال أنتاج مشترك مع بلجيكا حيث درس السينما هناك أيضاً .. وبوعصيدة - ٣٥ سنة - هو واحد من جيل المخرجين الذين تعلموا السينما فى «نوادي السينما» التى تضم أكبر تجمع لسينما الهواة فى تونس.. وهى حركة قوية ونشطة جداً هناك استطاعت أن تملأ بعض الفراغ فى غياب معهد السينما فى تونس.. حتى أنه يقام لهذه الحركة مهرجان لسينما الهواة من كل العالم فى مدينة «قليبية» سبق أن أشتركت فيه مصر ببعض أفلام «جمعية الفيلم».. وفى هذا المهرجان فاز بوعصيدة بالجائزة عن أول أفلامه كهو «تجربة» عام ١٩٦٧ وحصل

على منحة دراسات عليا في السينما والتلفزيون من أكاديمية الفنون ببراغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا.. ثم عمل مساعداً للإخراج في بعض الأفلام منها «السقامات» لصلاح أبو سيف ثم فيلم «هولوكست ١٠٠٠» للإيطالي البرتو دي مارتينو.. قبل أن ينفرد بإخراج عدد من الأفلام القصيرة منذ عام ١٩٧٧ وبعضها انتاج مشترك تونسى - تشيكى أيضاً ..

وفي فيلمه الروائى الطويل الأول «أنشودة مملوك» أو «السراب» يلجأ بوعصيدة إلى الاسلوب الذى يرى أنه ضرورى للسينما العربية لكى تصل تدريجيا إلى الاسواق العالمية وكما حدث بالفعل فى التجربة الجزائرية.. وهو استخدام بعض الأسماء العالمية من النجوم إلى جانب النجوم المحليين.. فهو يعطى الدور الرئيسى للمملوك للممثل اليونانى يورغو فواياجيس الذى أسند اليه المخرج الجزائرى الأخضر حامينا منذ يضع سنوات بطولة فيلم «سنوات الجمر» الحائز على الجائزة الكبرى لمهرجان كان.. إلى جانب الممثلة اليونانية المعروفة ايرين باباس فى دور أم المملوك.. بينما أسند دور الملك للممثل اليوغسلافى بيكيم فهيميو الذى قد يذكره جمهور القاهرة بطلا لفيلم الكسندر بتروفتش اليوغسلافى «قابلت غجرا سعدا».. إلى جانب الممثل التشيكى ميروسلاف ماشاسلك فى دور الوزير وبعض الممثلين التونسين بالطبع وعلى رأسهم عبد اللطيف حمرونى ومنى نور الدين..

وفى النواحي الفنية الأخرى يستعين المخرج التونسى أيضاً بعناصر عالمية.. فمدير التصوير هو جيرى ماساك والمونتير هو ألواس فيشاراك التشيكيان.. بينما مؤلف الموسيقى هو ارماندو ترافاجولى الإيطالى ..

ويعود «السراب» إلى الاسطورة المعروفة فى التراث الفولكلورى العربى عن الفلاح الذى أنقذ الملك من خطر ما.. فكافأه بمنحة قد تصبح نعيما أو جحيما حسب المقامع الشخصية لكل انسان.. هى أن تصبح كل الأرض التى يستطيع أن يصلها ملكا له اذا جرى من شروق الشمس ويشترط أن يعود إلى نقطة البدء قبل غروب الشمس ..

وتكمن حكمة الاسطورة فى أن طمع الفلاح - أو أى انسان فى نفس الموقف - يدفعه بالطبع إلى الجرى بأقصى سرعة إلى أبعد نقطة يمكنه الوصول اليها لكى يحصل على أكبر مساحة من الأرض لتصبح ملكا خالصا له.. ولكنه قد ينسى أن عليه أن يقطع نفس الطريق لكى يعود فى الموعد المحدد والا فقد كل شىء.. وهنا

نقطة الصراع الاساسى بين الطمع والقناعة.. وبين الحكمة والاندفاع ..
ويحافظ بو عسيده على هذه الفكرة الاساسية ولكن مع تعميق الاسطورة
وأعطائها أبعادا اجتماعية لها علاقة بعالمنا الواقعى.. وبحيث لا يسلبها تجريدها من
الزمان والمكان المحددين أياها..اتها للمجتمعات العربية.. وخاصة فيما يتعلق بعلاقة
السلطة بالفرد.. ثم السلطة الأمرة الناهية بأوضاع الناس الذين يبحثون عن العدالة
وينتظرون من يلتفون حوله لكى يخلصهم من معاناتهم ..

وهنا يصبح الفلاح أو «الملوك» ليس مجرد الفرد فى مواجهة الاختيار الحاسم
فى حياته بين ما يمكن أن يحصل عليه بمفرده وما يمكن أن يقنع به.. وإنما هو
«الرمز» الذى يلخص عذابات الناس بحيث يطالبه الجميع بأن يتبنى مطالبهم.. أى
يصبح الفرد ولكن من خلال المجموع ..

وفى بداية الفيلم يخرج الملك للصيد بصقره فى الصحراء.. فيقع بحصانه فى
حفرة لا يتقذه منها سوى الملوك الفلاح المعدم الذى يعيش مع أمه على هامش
القرية حيث لا يملك أرضا.. ويستدعيه الملك إلى قصره الفخم حيث يغرق عليه بشيء
من النعيم ثم يسأله عما يطلب مكافأة له.. فيطلب قطعة من الأرض يزرعها كأي
فلاح.. ولكن لأن الملك يملك الأرض ومن عليها فإنه يبالغ فى كرمه فيأمر له بكل
الأرض التى يمكنه أن يصل إليها منذ الفجر.. ويشترط أن يعود قبل الغروب.. ويشيع
الخبر فى الأسواق ومن خلال شخصية «الحاكي الشعبى» الذى يروى القصص
والاخبار فى كل مكان.. وبالأذات فى السجن حيث يحتشد المعتقلون لهذا السبب أو
ذاك ويتعرضون لكل صور القهر والتعذيب.. ويعلن المنادى فى المدينة أن الرحلة
ستبدأ فجر الغد أمام الباب الكبير للمدينة حيث أن «مملوك بن النعمان توصل إلى
تخليص الملك فى وقت الشدة فقرّر منحه جميع الأراضى التى يستطيع حفظها من
طلوع الفجر إلى غروب الشمس» ويعلق الحاكي الشعبى وكما يفعل فى كل اللحظات
الهامة من الفيلم «بأن الفقر والأمل وجهان لعملة واحدة».. يعنى أن فقر المملوك
المدقع هو الدافع وراء أمله فى الملكية.. ثم يهتف الراوى ساخرا: يحيا الملك.. عاش
الملك.. وتبدأ رحلة مملوك وسط أراضى الفلاحين وحقولهم وبيوتهم التسعة.. ويتعرف
- بعين الفيلم بالطبع وليس بعينه هو فقط على أحوالهم وشكاواهم من الفقر والظلم..
فالكل يحمله همومه ويعتبره منبويا للملك مادام قد أصبح قريبا منه إلى هذا الحد
ومادام قد نال منه هذه الخطوة.. وواضح أن الفلاحين لم يكونوا حتى هذه اللحظة قد

جاءهم من يسمعهم سوى جنود الملك الذين يبطشون بهم.. بينما الوزير يختال فوق حصانه ووسط حرسه يرقب رحلة الفلاح فى الارض وما يمكن أن ينشأ عنها ليبلغ الملك بما يحدث بين وقت وآخر.. أما الفلاح فهو منهم أولا وأخيرا رغم وضعه المتميز وقد يكون أقرب إلى فهمهم.. ولكنه بهذه المنحة الملكية تكون قد بدأت أول بذرة لانسلاخه عنهم وتحوله إلى طبقة الملاك.. أي تحوله هو الآخر إلى «سيد» وليس «مملوك» - وقد تكون هذه دلالة اختيار الاسم - وتكون بالتالى قد بدأت تتولد عنده غريزة التملك.. ولذلك فهو يدخل فى صراع مع أحد الفلاحين الذى يحاول اقناعه بان قطعة الارض التى يحاول ضمها إلى ملكيته هى أرضه هو.. وهنا يزرع الفيلم عنصرا دراميا ذكيا لمواجهة الفلاح الذى يملك للفلاح الذى لا يملك ولكن تولدت لديه نزعة التملك.. ويأخذ الفيلم شكل «الرحلة».. وهو شكل كلاسيكى شائع فى السينما.. من أفلام الغرب الأمريكى إلى أفلام الأساطير.. وهو أسلوب يمكن فنان الفيلم من أن يكتفى بحدود المغامرة أو أن يحقق نوعا من «المسح الاجتماعى» وحسب رؤية كل منهم لفيلمه وما يريد أن يقوله من خلاله.. ويو عصيدة هنا يحول الأسطورة بلاشك إلى رؤية معاصرة وتحليلية بقدر الامكان ورغم رمزية التناول لمجتمعه.. ولذلك فهو كما يجعل مملوكاً يبحث عن فتاته «فاتنة» التى يبدو أنه قد اغتصبها منه رجل آخر. فانه يصل إلى نزوة تحليله لمجتمعه حين يصل الفلاح مملوك إلى ما يشبه «مولد» سيدى غالى الولى الذى يحتفل به الفلاحون البسطاء وهو حى.. فهو شيخ القرية التقليدى الذى يتبرك به الناس ويصدقونه ويطلبون منه الوعى أيا كانت قيمته الدينية الحقيقية.. فهذا «الولى» يشغل الناس بأسئلة مثل: «هل كانوا خمسة وسادسهم كلبهم؟» فإذا كان السؤال هنا عن «أهل الكهف» فان إشارة الفيلم الواضحة هى أن هؤلاء الفلاحين المغيبين عن الواقع هم أنفسهم أهل الكهف.. وبينما يحمل الولى «سيدى غالى» كتابا ضخما قديما بالى الأوراق باعتباره مكنم الحكمة كلها.. ويشير إلى أتباعه بأن «كل شئ مكتوب هنا».. فان المملوك الذى يصبح «سندباد» الذى يستكشف العوالم المجهولة يتبين على الفور أنه دجال مجنوب فيخطف منه الكتاب الذى تتبعر أوراقه فى الهواء لتتضح المفاجأة: أن أوراق الكتاب بيضاء لا تحمل أى حكمة على الإطلاق !

ويجنح بوعصيدة فى بعض مواضع الفيلم ومثل كثيرين من المخرجين العرب خاصة فى أفلامهم الأولى إلى الجانب الفولكلورى.. ربما لتأثيره القوى على تشكيل

وجدان الناس فى اللول المتخلفة.. وربما لأنه الجانب الجذاب المبهى الذى يلتفت أنظار المشاهد الأوروبى الذى يسعى سينمائىو العالم الثالث فى أغلبهم للوصول اليه قبل أن يصلوا إلى جمهورهم المحلى أولا.. ولذلك فنحن نرى فى «السراب» بعض مشاهد الأسواق والحواة والتعاين.. وأن كانت هذه الصور جزءا لا شك فيه من النسيج الاجتماعى فى تونس ..

وخلال رحلة الملوك عبر الأرض التى يريد الحصول عليها.. تتكشف أمامه مشاكل الناس فيتفتح وعيه الجماعى ولا يظل مقصورا على وعيه الشخصى بمشكلته.. ويحتشد الناس من حوله لينقذهم ويساعدهم ويمنحهم قطعة من الأرض التى سيحصل عليها.. لقد حوله الناس أو طالبوه على الأقل بأن يصيغ زعيما.. فهنا فقط يمكن أن تصبح للمنحة الملكية قيمة جماعية.. ولكنه يدرك عجزه الشديد كفرد عن أن يحل مشكلة المجموع.. فيكتفى بأن يمنحهم الأمل فى الغد: «غداة غدا» فيسأله أحدهم: ولماذا ليس الآن؟ ثم ينقلبون عليه ويرجمونه بالطوب عندما يحسون بأنه أصبح جزءا من السلطة هو الآخر فلا يملك الا منح الوعود والاحلام فى الغد وليس اليوم.. بينما حرس الملك بالاقنعة السوداء يرقبون الرحلة فوق جيادهم دون أن يتدخلوا فى «صراعات الرعية» ..

ويصل الملوك إلى نقطة الاختيار عند اقتراب النهاية.. فالى أى مدى يمكن أن يسير ليستحوذ على أكبر مساحة من الأرض محتفظا فى نفس الوقت بفرصة العودة قبل الغروب؟.. أنه يصل إلى سراب فى قلب الصحراء وهو منهك بالجوع والعطش.. وهنا تكن حكمة الفيلم فى «أن السراب هو أقصر الطرق للعودة».. أى أن حاصل الرحلة كلها بعد كل هذا العناء هو لا شىء.. أنه يبحث عن قطرة ماء فى بحيرة الملح.. ويغلق الفيلم الدائرة بايقاع الفلاح هذه المرة فى الحفرة التى وقع فيها الملك.. فيصبح من عمق الحفرة: «ساعدونى وخذوا كل ما أملك» لقد أكتشف أن وعد الملك له كان مجرد سراب.. وأنه كان مجرد خدعة يمتحنه بها الملك.. ولذلك فإن الملك يجئ بنفسه ليتشفى وليرى نتيجة الدرس الذى لقنه لهذا الفلاح الذى أراد أن يتجاوز قدره بمفرده ويمجرد حلمه.. ويقول له الملك: «هل عرفت الآن أن سعادة الانسان هى فى أن يعيش بما فى حوزته.. لقد طمعت وأردت أن تملك الدنيا كلها.. مجنون..! ما الذى تتمناه الآن وأنت تنتظر الموت؟»

ويصرخ الملوك وقد اكتشف الخدعة ولم يعد يخشى الملك ولا ضياع الثروة وهو

عاجز عن تخليص نفسه من قاع الحفرة: «أتمنى أن أراك مرة أخرى في قلب الحفرة وأنت تخشى الموت..» فيصيح الملك بفطرسية: «مملوك حقير».. وتكون هذه خلاصة رأى السلطة فيمن أراد أن يتجاوز حجمه أو قدراته ..
وتجئ المفارقة الدرامية حين تتقدم الأم لانقاذ ابنها من الحفرة ولكي تقع هي فيها وكأنه خسر أمه في مقابل الأرض التي حصل عليها.. ولكنه لا يفوز بشيء لأنه نسي في طريق الذهاب أن يحسب طريق العودة.. فيموت وحيدا مشردا على الرمال.. ويلخص الفيلم حكمته في تساؤل الراوي الذي يمثل ضمير الشعب: «هل أراد أن يغير الواقع؟.. لا.. الواقع هو نفسه لازم يتغير!» .

« عبور »

المخرج التونسي محمود بن محمود - ٣٤ سنة - في فيلمه الروائي الطويل الأول ويعد عدة أفلام قصيرة بالسينما (الفيديو) ولا نعرف عنه سوى أنه مخرج من جامعة بروكسل الحرة حيث أحرز شهادتين في الصحافة وتاريخ الفنون.. وأن سيناريو «عبور» الذي كتبه المخرج نفسه بالاشتراك مع فيليب ايجوست فاز بجائزتين: «الأولى لوزارة الثقافة الفرنسية ببلجيكا والثانية لوكالة التعاون الثقافي والتقني بباريس» ..

ولأن فيلمه الأول «عبور» مثل فيلم زميله بو عصيد هو إنتاج مشترك بين تونس وبلجيكا فهو يستعين مثله أيضاً ببعض العناصر الأجنبية في فروع الفيلم المختلفة حيث يسند إدارة التصوير إلى جليبرتو أنفيو والموسيقى إلى فرانشيسكو أكو..
وحيث يقوم بأداء إحدى الشخصيتين الرئيسيتين الممثل الروماني جوليان نيجليسكو الذي يقوم بدور الشاب القادم من إحدى الدول الاشتراكية ويشبه الممثل الإيطالي المعروف جان ماريا فولونتي شكلا وأسلوب أداء وينجح في لفت الأنظار بقوة بأدائه الرائع إلى جانب الممثل التونسي الفاضل الجزيري الذي يلعب دور الشاب العربي أداء قويا هو الآخر ولكن في حدود الشخصية المرسومة له .

و«عبور» ليست ترجمة دقيقة لعنوان الفيلم بالفرنسية وهو بصيغة الجمع.. لأن عبور السفينة التي تنور عليها أحداث الفيلم من الشاطئ البلجيكي إلى الشاطئ الانجليزي يتكرر أكثر من مرة والشابان حبيسان على ظهرها لا يستطيعان الهبوط هنا أو هناك.. وهذه هي «المصيدة» القدرية الغريبة التي وجد الشابان نفسيهما

واقعين فى إيسارها وحيث تكمن فكرة الفيلم العبقريّة .

ويبدأ الفيلم بسفينة متوسطة تعبر البحر بين بلجيكا وإنجلترا وهى تدخل ميناء دوفر الانجليزى ليلة رأس السنة لعام ١٩٨٠.. ولكن بينما ينتهى رجال الجوازات الانجليز اجراءات دخول كل ركاب السفينة بسهولة.. يستوقفان شابين لا علاقة لأحدهما بالآخر.. فهناك مشكلة ما فى أوراقهما.. مشكلة غير محددة ولا مفهومة حتى بالنسبة للشابين اللذين يسألان رجال البوليس عن سبب منعهما من دخول إنجلترا فلا يجدان جوابا شافيا.. فالبوليس نفسه لا يملك سببا محددا للاعتراض سوى رفض دخول الشابين بسبب الجنسية التى يحملها كل منهما.. فأحدهما جاء من بلد عربى والآخر من بلد فى الكتلة الشرقية.. وهذا الانتماء فى ذاته يمثل خطرا على المجتمع الانجليزى كما سيمثل بعد قليل خطرا على المجتمع البلجيكي.. أى أن الحكم هنا «على الهوية» أى على لون جواز السفر ويغض النظر عن الشخص نفسه ومدى ما يمثلته من خير أو شر.. وحيث يضع كيان الفرد فى صراع الأنظمة ..

ويجيد المخرج محمود بن محمود رسم صورة ساخرة لتعنّت وصف البوليس الانجليزى ورجال الجوازات البيروقراطيين ولكن بذكاء يرسم صورة أكبر لغاشية «حراس الحدود» فى أى مكان وحيث لا تقتصر هذه النظرة الغبية بل والعنصرية على البوليس الانجليزى أو البلجيكي أو غيرهما ..

عندما يحجز الشابان الغريبان وحدهما بعد انصراف كل الركاب يحاول الشاب الشرقى التقرب من العربى الذى يبدو جامدا لا يبادلّه نفس الرغبة.. وإنما يفرق فى مآزقه الغامض.. ويقول الشرقى أنه جاء ليزور عمته فى لندن ليأخذ منها شيئا من المال ليواصل رحلته إلى كندا باحثا عن عمل هناك.. ويقول العربى أنه جاء ليقضى بضعة أيام فى لندن «من أجل إمتاع نفسه».. ووسط الملفات والأضابير يعترض رجال الجوازات الانجليز هذين الشابين فى الأسئلة المتلاحقة عما جاء بهما إلى لندن فى محاولة للبحث عن أى جريمة يمكن أن يرتكباها.. وتفشل تأكيدات الشابين بأنهما لم يجيئا لندن بهدف البقاء فيها وإنما كمجرد معبر إلى مكان آخر.. فسلطات الميناء مصرة على الاشتباه فيهما ورفض دخولهما.. وتأمر بعودتهما إلى نفس المركب التى جاءا عليها.. لكى تعود بهما إلى بلجيكا ..

ويقوم طاقم المركب احتفالا صاخبا برأس السنة.. ويدعون الشابين للمشاركة فيه بالرقص والشرب لبعض الوقت.. وتكون محنة الشاب الشرقى بوجدان ميروفتش أنه

لا يملك مليما واحدا ويستعير السجاير نفسها من هنا وهناك.. وهو يقول لبحارة السفينة: «ليست غلطتى أُننى هنا.. فلم أرتكب أى شىء سوى أُننى جئت من الشرق.. والشرق هنا مرفوض» ويسرى عنه البحارة: «متع نفسك.. فكلنا أسرة واحدة» وينوب الجليد بين بوجدان القلق المتوتر دائما ويوسف القريشى الهادئ المنكفى على همومه الذاتية حين يطلب منه سيجارة فيعطيه مبلغا من المال ليشتري ما يريد.. فتَهز هذه البادرة الكريمة بوجدان ويشكر يوسف: - أنت أخ حقيقى.. أعطنى عنوانك وسأردها لك..

ونرى مجلة «تايم» وعلى غلافها صورة ليش فاليسا وعنوان «تصفية الشيوعيين» إشارة إلى الظروف التى يريد بوجدان ميروفتش الهرب منها.. وتصل السفينة إلى الميناء البلجيكي ليواجه الشابان نفس الموقف.. فرجال الجوازات يرفضون دخولهما بعد أن ينهالوا عليهما بنفس الاستجابات.. ولا يصبح أمامهما سوى العودة إلى نفس السفينة حيث يضطر بوجدان للعمل فى غسل الأطباق فى مطبخها ليحصل على قوته.. ثم يطلب من يوسف أن يعيره صابون حلاقتة فيسأله: «ولماذا تريد أن تحلق نذقت؟» ويجيب: «لأنى أريد أن أقاوم.. أن أستمّر.. أخلق لأنى أحترم نفسى!» ويحكى له أنه هرب من بلد شيوعى فى عربة ثلاجية.. أعطى أجره عن شهر لسائقها صديقه مقابل تهريبه وسط الطعام المجمد.. ويقول يوسف أنه هارب هو الآخر من الفاشيين فى بلده: «أنهم نفس الشىء مثل الذين فى بلدك.. يبدو أن القهر هو هوايتهم» ..

ويعلق بوجدان: «أن أسوأ شىء فى العالم هو سلب حرية الرجل.. ولكننا نستطيع أن نساعد بعضنا» ويعتذر يوسف فى احساس كامل بالعجز وعدم الحماس: «لا أستطيع أن أقدم لك أى مساعدة.. فالمشكلة أكبر منى.. وأنا هارب منها».. ويقول بوجدان وإحساس التمرد والرغبة فى الخلاص يكاد يقتله: «ولكن هل سنقضى حياتنا هنا كالكلاب.. إننى أكره البحر ولن أبقى حبيسا فيه هكذا.. عندى أشياء أصنعها فى أماكن أخرى.. إننى أفضل القفز فى الماء عن البقاء هنا».. ويخلص يوسف فلسفته العدمية اليائسة من جنوى أى شىء: «أن خلاصك هو فى الثورة الاجتماعية الكبرى.. ولقد فاتك القارب.. وكل مشاكلك وهمية.. ليست هناك بلاد ولا هويات وإنما كتل من البشر ومصالح وأماكن للقهر كهذه السفينة».. إسمع يا بوجدان ميروفتش.. «أنت وأنا لا ننتمى إلى نفس العالم»..

وتكون السفينة قد وصلت إلى دوفر حيث يرفضون نزولهما.. وتعود إلى بلجيكا حيث يرفضون نزولهما.. وكأنما لم يبق أمامهما سوى البقاء في هذه المصيدة الجهنمية وإلى الأبد.. «فالعرب والشيوعيون هم أوغاد في هذه البلاد..» وبينما يبدو يوسف بهنوئه «العربي» وقدرته الفائقة على الامتصاص مستسلما لصيرته.. يزداد جنون بوجوده كل يوم.. فهو غير قادر على الاستمرار ولابد من الخروج من المصيدة.. ويتسللان معا إلى الشاطئ لقضاء ليلة في أحد الملاهي حيث يدخلان معركة مفتعلة مع بعض الشبان السكارى دفاعا عن امرأة.. وهو أضعف مواقف الفيلم ومفروض فرضا في تقديري من أجل شيء من الاثارة ولكي يهربا من البوليس ويعودا إلى السفينة حيث يكون بوجوده قد قرر أمرا.. أنه يستحم ويلبس ثيابه الأنيقة ويرقب من سور السفينة جنديا أنجليزيا من جنود الحراسة على رصيف الميناء.. فيهبط ويلا أي سبب ولا مقدمات يضربه حتى يقتله.. ثم يبقى إلى جوار جثته ولا يحاول الهرب إلى أن يقبضوا عليه.. لقد قرر أن يبحث عن خلاصه الخاص من هذا «السجن الحر» الذي وضعوه فيه رائحا غاديا من هذا الميناء إلى ذاك.. لا يريد أحد هنا أو هناك.. ولا يريدون له حتى أن يكمل حلمه بالذهاب إلى كندا لبدأ حياة جديدة.. وما دام أحد لا يريد أن يقول له ما هي جريمته.. فليرتكب لهم جريمة عبثية لكي يصبح هناك مبرر واضح للعقاب على الأقل.. لأن السجن الواضح المعلن هو أخف وطأة بالتأكيد من السجن الاختياري غير المعلن وتحت دعوى الحرية التي ليست بحرية!

وعلى السفينة يبقى يوسف حبيسا دون أن يعرف إلى متى ولون أن يعرف كيف تنتهي قصته هو الآخر.. بل ولون حتى أن يبدو مهتما بأن يعرف.. إن ملامحه الهادئة القوية التي توحى بأنه لم يفقد الكثير بفقد رفيقه الذي لم يعرفه الا منذ أيام.. تعكس في نفس الوقت احساسا دفيناً بالهم هائل.. فهو بالتأكيد فقد في بوجوده أحبا يشاركه نفس المحنة.. أو فقد جزءا من نفسه.. وعلى الطريقة «العربية» فيما يبدو.. يلتقط بعينيه فتاة على مائدة مجاورة وهو يتناول العشاء في مطعم السفينة.. أنها تنظر اليه.. ويبادلها النظرات.. وفي الفراش تصبح لحظة خلاصه أو هربه المؤقت.. وعلى الطريقة «العربية» أيضا يحملق في سقف الغرفة المظلمة ويهرب إلى المناجاة.. مناجاة شيء مجهول.. ويقول كلمات بالعربية من المؤكد أن رفيقته لم تفهمها ولا يكون مهما أن تفهمها فهو يوجهها لنفسه: «لقد غادرتنا الأرض وركبتنا

البحر.. ولكن الجسور تحطمت خلفنا.. فانتبه الآن أيها الزورق الصغير.. فالبحر
يزمجر من حوله.. وما زال أمامك مزيد من البحار والمحيطات لتعبرها.. ويبدو أنك
لن تطفأ الأرض مرة أخرى!» ..

وينتهي فيلم من أفضل الأفلام العربية على المستوى الحرفي المتقدم جدا وعلى
المستوى الموضوعي حيث يلخص كثيرا من معاناة الانسان العربي وحتى الغربي
الهاربين معا من أنظمة القمع في بلادهما.. وحيث يفقد الانسان حريته وكيانه كله
تحت هذا الشعار أو ذلك.. فلا هو مقبول في بلده حيث القهر والتخلف.. ولا هو
مقبول في الغرب حيث ادعاء الديمقراطية والتقدم.. ولا حتى يملك حق الهرب إلى
مكان آخر بحيث لا يزعج أحدا ..

أن «عبور» في تقديري لون جديد تماما من السينما العربية يتجاوز كل الألوان
الموجودة حتى يوسف شاهين.. لأنه يتصاعد بالإنسان العربي ومعاناته وإحساسه
بالقهر والاحباط فيما يتجاوز الاحساس الذاتي المحدود وبما يصل حقا حتى إلى
العقل الغربي إذا كان هذا هدفا عند البعض.. ولكن السؤال الآن هو: هل تبقى هذه
التجارب العربية الجديدة في حدود المغامرة الفردية.. أو يمكن أن تشكل في تونس
وفي مصر وفي الجزائر وغيرها تيارا يمكن أن يستمر ؟

السينما العربية فى مهرجان القاهرة

«بيروت اللقاء»

إذا كان المخرج اللبناني الشاب برهان علوية قد لفت الأنظار بقوة فيلمه الروائى الأول «كفر قاسم» فلا أظنه فعل نفس الشئ بآخر افلامه «بيروت اللقاء» ولا أظنه خطوة إلى الأمام.. رغم أنه يعود مرة أخرى ليلتقط موضوعاً شديداً الأهمية والسخونة ونابعا أيضاً من صلب الأوضاع المتدهورة يوماً بعد يوم فى الوطن العربى الذى يدخل بالكامل فى محنة مخيفة .

والمخرج اللبناني يعيش مأساة بلاده وكما هو مفترض بالفعل فى أي سينمائى واع لا يريد أن يدخل هو الآخر دائرة سينما الفراغ والتخدير التى تسود معظم الانتاج العربى.. وهو فى «بيروت اللقاء» يقتحم بقوة فجيعته وفجيرة العرب جميعا فى لبنان التى تحالف عليها كل قوى التدمير التى تريد تمزيقها وتمزيق المنطقة كلها تحقيقاً لمصالح وحسابات عليا شديدة الشراسة.. زرعت فى لبنان كل الاسباب الموضوعية لحرب أهلية ضارية يبدو من ظاهرها «العبثى» - الذى ليس عبثاً على الإطلاق فى التحليل السياسى - ان كل لبنانى يريد اعادة كل لبنانى ..

ولا يدخل برهان علوية فى تفاصيل الحرب اللبنانية وأن كان يحاول عكس مظاهرها الخارجية على الشوارع والبيوت المهدامة بل والعلاقات المهدامة ايضاً ومن خلال حكمة شديدة الذكاء عن استحالة قيام واستمرار العلاقات الإنسانية فى لبنان العالية التى انقسم فيها الناس جانباً ضد جانب.. وحيث تنحصر الانقسامات الطائفية والمذهبية حتى على العواطف والقصص القديمة.. حيث يحب حيدر المسلم

المنتمى إلى القوى الوطنية زينة المسيحية المنتمية - ولو عائليا وطبقيا - إلى الكتاب.. ورغم أنه لا حيدر ولا زينة مسئولان عما حدث لبلدهما فإنهما - مثل كل الآخرين - هما اللذان يدفعان الثمن.. لا فقط من حيث تمزق قصة الحب.. بل حتى من حيث استحالة لقاء الدواع بينهما كئى عاشقين.. فهنا تصبح «بيروت اللقاء» هي بيروت استحالة اللقاء .

وأتصور أن هذه الفكرة التى حاول تجسيدها فى فيلمه برهان علوية - وهى فكرة شديدة الذكاء كما قلت ويمكن أن تعطى إمكانات درامية وسينمائية هائلة فى فيلم جيد.. أستطاع أن يعبر عنها حرقيا تعبير مخرج متمكن بلا شك وفى ظروف صعبة بالنسبة لصنع فيلم سينمائى.. ولكن الخلاف فقط حول رؤيته «للقاء» ووسائله للتعبير عن استحالة اللقاء.. وهى وسائل سطحية تماما تركت تقدير الامور للصدفة وافقدت الصراع فى لبنان كثيرا من عمقه .

يعيش حيدر بالطبع فى بيروت الغربية حى القوى الوطنية وفى بيت بائس وظروف اجتماعية قاسية.. بينما تعيش زينة فى بيروت الشرقية حى القوى اليمينية وفى بيت عائلتها الموسرة وفى ظروف يغلب عليها الطابع الأوربى ولا يقلقها سوى الرغبة الجامحة فى قتل «الآخرين» .

وتبلغ العداوة بين الجانبين إلى حد قطع الاتصال التليفونى بين الجانبين كما يحدث فى كل الصراعات الهمجية المتخلفة.. ولكن حيدر يسعد حين يسمع بعودة هذا الاتصال الذى يمكنه من مخابرة زينة التى تواعده على اللقاء فى أحد مطاعم المدينة.. وبعد كثير من التردد المجانية وتسكع حيدر فى الشوارع بلا هدف واضح سوى أن يعرض المخرج بعض ملامح المدينة فيما يشبه الأسلوب التسجيلى.. يذهب الفتى إلى مواعده مع حبيبته فى سيارة «سرفيس» نكتشف منها أن بعض شوارع بيروت تضج بالحركة ويكتأف سيارات رهيبة تؤدى إلى الزحام الذى يسمونه هناك «عجقة سير».. بينما بعض الشوارع الأخرى مهدمة بالكامل وخالية تماما من البشر كمدن الأشباح الخرافية ..

ويقطع المخرج على بعض مظاهر «صراع الشوارع».. وهو صراع عبثى حقا فى شكله الخارجى.. ولكنه لا يضيف شيئا عندما يجعل شابا مسلحا يرش رجلا عجوزا بالماء بلا سبب حتى يقول له الرجل فى دهشة: اننى فى سن أبليك.. وهو مشهد مجناتى لا يعمق الظاهرة ولا يحللها.. بل أن نموذج رش الماء بلا سبب ليس هو

التجسيد الصحيح لصراع تسيل فيه أنهار الدماء ويتعذر وجود الماء حتى لشرب الأطفال ..

ويريد الفيلم أن يقنعنا أن أزمة المرور في بيروت الغربية هي التي عطلت حيدر عن الوصول في الموعد للقاء زينة في المطعم أو المقهى الذي عاكسها فيه بعض الشبان «الزعران» فنهضت منصرفة.. وهو أغرب تعبير في العالم عن استحالة اللقاء.. لأننا في القاهرة وبلا أية حرب أهلية أو انفصامات تواجه صعوبات لقاء مشابهة ولنفس السبب وهو زحمة المرور.. ثم ماذا لو أن سيارة حيدر لم تتعطل كل هذا الوقت واستطاع أن يصل في الموعد؟.. هل تختفى إذن مشكلة استحالة اللقاء والتواصل في بيروت الحرب الأهلية ؟

وتعود زينة إلى بيتها لتعالج أحباطها بالرقص.. انها تطلب من أخيها الشاب الكتائبى الغاشى المنخرط في عمليات القتل بالسلح أن يراقصها: «إذا لم أرقص اليوم.. سأموت».. ولكننا نفهم من جدل الفتاة مع أخيها أنها لا توافقها تماما على أفكاره الفاشية التي تبدو جزءا من تراث الفتى العائلى الذى رضعه بلا فهم ولا مراجعة ولكنها حولته مع ذلك إلى ترس في عجلة الكتائب العسكرية التي تضع الرشاشات في ايدي الأطفال ليقتلوا الآخرين باسم لبنان والأرز ..

ولكن كل هذا يجىء في خلفية الصورة أو هامشها. البعيد جدا.. فنحن لا نتعمق كثيرا لا في منطلقات حيدر الوطنى فنفهم لماذا هو وطنى وما هي قضايا هذا الجانب الذى ينتمى إليه.. ولا في منطلقات زينة لنفهم ما الذى تمثله عائلتها.. وإنما نحن أمام جانبين متناقضين ومتحاربين فقط وان كان فتى من هنا يحب فتاة من هناك ويريد أن يلقاها فتفسد لقاءهما حركة المرور.. ولذلك فان حيدر يتصل بزينة تليفونيا ليعتذر ولتخبره هي بأنها ذاهبة غدا إلى أمريكا بعد أن تخلت عن رسالة الماجستير التى كانت تعدها.. وحيث نرى في «فلاش باك» مشهدا لمشادة بينها وبين أستاذها الذى تخالفه الرأى وبن أن نفهم أيضاً شيئا كثيرا عن طبيعة هذا الخلاف ..

وتقترح الفتاة أن يسجل لها حيدر حديثا طويلا على شريط ويسلمه لها غدا في المطار.. على أن تصنع هي نفس الشيء.. فلعل تبادل الشرائط يحقق هذا اللقاء المستحيل.. ويذهب حيدر ليشترى الشريط بالفعل ومعه زجاجة ويسكى لا نعرف ضرورتها الحقيقية بالنسبة لشاب في هذه الظروف الخائفة يريد أن يبور لحبيبتة بحديث الوداع.. وتقيم هي حفلة لأصدقائها الذين جاؤا لوداعها.. لكي يستغرق

الفيلم معظم مساحته الباقية فى عملية تسجيل كل من الطرفين لشريطه.. وحيث تختفى بيروت تماما فى كل هذا الجزء الضخم من الفيلم لتحتجزنا الكاميرا فى حجرتين: حجرة الشاب وحجرة الفتاة.. وكل منهما فى مواجهة جهاز التسجيل .. ولا اعتراض بالطبع على لجوء الشابين لمسألة التسجيل هذه.. ففنان الفيلم حر فى اختيار وسائله الدرامية - لا سيما أن برهان علوية هو نفسه كاتب السيناريو.. ولكن ما يمكن أن نحاسبه عليه هو وسيلته السينمائية فى التعبير عن هذا الموقف.. وفى تصورى أن برهان علوية يدد كل رصيده السينمائى السابق فى مشهد التسجيل هذا الذى تحول فيه من مخرج سينمائى إلى مخرج اذاعى وبالمعنى الحرفى.. فمن بين كل الوسائل السينمائية لترجمة التسجيل الطويل إلى صورة.. لا يجد سوى لقطات متفاوتة الأحجام لكل من الفتى والفتاة بالتوازي وكل منهما «يذيع» خواطره للطرف الآخر أمام الجهاز.. من اللقطة العامة إلى «الكوز» الكبير جدا لفم الفتى أو الفتاة.. ولكي نسمع كلاما «أديبا» لا يقول شيئا فى الواقع عن حقيقة المسألة مثل: «الكلام من ثلاث سنين اتغير معناه.. الكلام اللي قيل أمس أصبح معناه ٦٠ ألف قتيل.. فيه ربع مليون سيارة فى بيروت ومليون كلمة على الحيطان»... ويحكى هو عن صديقه عزوز.. وتحكى هى عن رجل وجدته مقتولا «مقسوما نصفين وكائنا مقطوع بالسيف .. نصفه على الرصيف ونصفه على الحائط» .

ولا يقطع المخرج هذا المونولوج الثانى الطويل جدا والذي يخرج على كل القواعد السينمائية الا لى يعرض مواقف هامشية لا تضيف أضافة حقيقية لبناء الفيلم الأساسى.. اذا كان هناك بناء أصلا.. فالفتاة تسأل أخاها جورج: لماذا تتكون بجثث قتلاكم؟ فيقول: أنا لا أفعل هذا.. وتقول هى: ولكنك تحارب مع الذين يفعلونه!.. ويعد أن نسمع من الراديو أغنية عبد الوهاب القديمة: «أين من عيني هاتيك المجالى.. يا عروس البحر يا حلم الخيال» دون أن نفهم بأية دلالة تم توظيفها.. يحاول الفيلم أن يؤصل فكرة الكتائب من خلال يوسف بك كرم الذى وضع فيه بنور الفلسفة الكتائبية.. ثم ويسداجة تعبيرية هائلة يجعل الفتاة ترى يوسف كرم نفسه فى كابوس يطعن فيه أمها بالسيف ..

وفى الصباح المنتظر حيث تسافر الفتاة إلى أمريكا يذهب حيدر الى المطار حاملا الشريط فى سيارة تذيع أغنية تركية لا نفهم بأية دلالة توظيفها. أيضا.. وبوصوله الى المطار يصل الفيلم الى أفضل مراحل وأعمقها.. حيث يقف حيدر أمام الباب

الخارجى فى انتظار وصول فتاته فيتعرف عليه أحد حراس المطار الشبان الذى كان جيدر تلميذاً له سنة ٧٠.. ويتذكر حيدر تلك الأيام القديمة البرئية.. ويتعرف على نموذج غريب لرجل يحوم حول باب المطار الخارجى سائلاً كل من يقابله عن الساعة.. ويقول الحارس لتلميذه السابق أن سرحان هذا يجرى كل يوم إلى المطار ليقنع المسافرين والمهاجرين بالبقاء.. ويتعجب حيدر من أنه جاء مبكراً خوفاً من تأخره مرة أخرى فى زحام المرور: «عملت حساب العجقة.. طلع ما فى عجقة!» وهو تأكيد آخر على عبثية الصدف التى تحكم اللقاء أو عدم اللقاء والتى تحكم بالتالى رؤية الفيلم كله.. ففى اللقاء الأول الذى يصل فيه حيدر متأخراً لا يجد فتاته.. وفى اللقاء الثانى الذى يصل فيه مبكراً قبل وصول الفتاة.. يكون هو قد قرر شيئاً آخر.. فهو فجأة يوقف تاكسياً يركبه منصرفاً وقد اكتشف عدم جدوى حتى هذا اللقاء الأخير.. وبينما هو فى طريق العودة إلى المدينة يخرج الشريط الذى قضى ليلة كاملة فى تسجيله لأعطائه كآخر تذكارات وداع أو محاولة لقاء بحبيبته.. فيمزقه ويقذف به من نافذة السيارة لتتطاير عواطفه وذكرياته كلها على أرض الشارع وتطوها السيارات.. وتصل زينة إلى المطار فلا تجده بالطبع فتتهار إلى جانب الحائط باكية.. ويتقدم أخوها جورج لينهض بها.. وتلقى نظرة أخيرة إلى السيارات القادمة إلى المطار قبل أن تقلع بها الطائرة !

نهاية جيدة لموقف عاطفى لو أننا فقط وضعنا هذا الموقف فى إطار العلاقة نفسها.. ثم وضعنا هذه العلاقة فى إطار القضية التى «يقول» الفيلم أنه يتحدث عنها.. فهل كانت قضية الحرب الأهلية اللبنانية هى حقاً قضية «عجقة سير» ؟

كشاف بأسماء الأفلام المصرية والعربية الواردة في هذا الجزء واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

ابتسامة واحدة لا تكفى / محمد بسيونى / ١٩٧٨	١٧٣
أبى فوق الشجرة/ حسين كمال/ ١٩٦٩	١٨
احنا بتوع الأتوبيس / حسين كمال/ ١٩٧٩	٢٤٠ ، ٢٣٢ ، ٢٢٥
الاختيار/ يوسف شاهين/ ١٩٧١	٢٠٨ ، ٢٠٥
اخوات البنات/ بركات/ ١٩٧٦	٣٦
الإخوة الأعداء/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤	١١٤
الارض/ يوسف شاهين/ ١٩٧٠	٢٧١
اسكندرية ليه/ يوسف شاهين/ ١٩٧٩	٢٩٨ ، ٢١٤ ، ٢١٠ ، ٢٠٨ ، ٢٠٣
أشياء ضد القانون/ أحمد ياسين/ ١٩٨٢	٣٧٩
الاعتراف الأخير/ أنور الشناوى/ ١٩٧٨	١٧٥
أعظم طفل فى العالم/ جلال الشرقاوى/ لبنان/ مصر/ ١٩٧٣	٤١
أغنية على المر/ على عبد الخالق/ ١٩٧٢	٤٦٥
افواه وارانب/ بركات/ ١٩٧٧	١٠٦
الأقمر/ هشام أبو النصر/ ١٩٧٨	٤٤٢ ، ١٦٥ ، ١٠٥
الاقوياء/ أشرف فهمى/ ١٩٨٢	٤٢٠
امراة من زجاج/ نادر جلال/ ١٩٧٧	٨٥
أمير الانتقام/ بركات/ ١٩٥٠	٤٢٩ ، ٦٠
امير الدهاء/ بركات/ ١٩٦٤	٦٠
أنا لا عاقلة ولا مجنونة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦	٢٢
انتبهوا أيها السادة/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٠	٤٣٦ ، ٢٧٣ ، ٢٥٨
الانسان يعيش مرة واحدة/ سيمون صالح/ ١٩٨١	٣٣٤
أنياب/ محمد شبل/ ١٩٨١	٣٦٩
أهل القمة/ على بدرخان/ ١٩٨١	٣٦٢ ، ٣٢٨
اونكل زيزو حبيبي/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٧	١٥٠
الأيدي القذرة/ أحمد يحيى/ ١٩٧٩	٢٩٥

الباطنية/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٨٠.....	٣٠٣
بداية ونهاية/ صلاح أبو سيف/ ١٩٦٠.....	١٣٢
البووية العاشقة/ نيازى مصطفى/ مصر/ لبنان/ ١٩٦٣.....	١٣٩
بديعة/ حسن الإمام / ١٩٧٥.....	٩
بس يا بحر/ خالد الصديق/ الكويت/ ١٩٧٦.....	٩١
بمبه كشر/ حسن الإمام/ ١٩٧٤.....	٩ ، ٤٣
البنات والمرسيدس/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٣.....	٧٤
البوسطجي/ حسين كمال/ ١٩٦٨.....	٢٣٨ ، ٢٣٥
بيروت اللقاء/ برهان علوية/ لبنان/ ١٩٨٢.....	٤٨٣
بين القصرين/ حسن الإمام/ ١٩٦٤.....	١٢٦
توحيده/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦.....	٦٥
ثروة فوق النيل/ حسين كمال/ ١٩٧١.....	٥٢
الجبان والحب/ حسن يوسف/ ١٩٧٥.....	٨٣
الجحيم/ محمد راضى/ ١٩٨٠.....	٢٣٥
جنس ناعم/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٧.....	٧٨
الحب الذى كان/ على بدرخان/ ١٩٧٣.....	١٥
حب لا يرى الشمس/ أحمد يحيى/ ١٩٨٠.....	٢٩٤
حب من نار/ حسن الإمام/ ١٩٥٨.....	١٢٣ ، ١٢٦
حبيبة غبرى/ أحمد مظهر/ ١٩٧٦.....	٣١
حبيبي دائماً/ حسين كمال/ ١٩٨٠.....	٢٩٢ ، ٢٨٤
حدوته مصرية/ يوسف شاهين/ ١٩٨٢.....	٣٩٦
الحرام/ بركات/ ١٩٦٥.....	٤٣٩
حسن بيه القلبان/ بركات/ ١٩٨٢.....	٤٣٦
حكمتك يارب/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦.....	٧١ ، ٣٢٤
الحل الأخير/ عبد الفتاح حسن/ ١٩٣٧.....	١٣٩
حياة أو موت/ كمال الشيخ/ ١٩٥٤.....	٢٦٥
خائفة من شيء ما/ يحيى العلمي/ ١٩٧٩.....	٢٤٦
خللى بالك من جيرائك/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٩.....	٢٤٩

دائرة الانتقام/ سمير سيف/ ١٩٧٦.....	٥٩ ، ١١٢ ، ٣٦٥
دايماً فى قلبى/ صلاح أبو سيف/ ١٩٤٦.....	١٢٨
دعاء الكروان/ بركات/ ١٩٥٩.....	٤٣٩
دقة قلب/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٦.....	٢٤
رايحه/ نيازى مصطفى/ ١٩٤٣.....	١٤٤
رجب فوق صفيح ساخن/ أحمد فؤاد/ ١٩٧٩.....	٢٥٧
الرجل الآخر/ محمد بسيونى/ ١٩٧٣.....	١٧٣
رجل بمعنى الكلمة/ نادر جلال/ ١٩٨٣.....	٣٤٣
رجل فقد عقله/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٠.....	٤٢٩
رحلة النسيان/ أحمد يحيى/ ١٩٧٨.....	٢٩٤
رحلة داخل امرأة/ أشرف فهمى/ ١٩٧٨.....	١٠٥
الرحمة يا ناس/ كمال صلاح الدين/ ١٩٨١.....	٣٢٣
رصاصه فى القلب/ محمد كريم/ ١٩٤٤.....	٣٨٦
الرغبة/ محمد خان/ ١٩٨٠.....	٢٧٨
زائر الفجر/ ممنوح شكرى/ ١٩٧٥.....	٥٣ ، ٢٢٨
ساكتب اسمك على الرمال/ عبد الله المصباحى/ المغرب/ ١٩٨٠.....	٣٤٩
السراب/ بو عصيده/ المغرب/ ١٩٧٩.....	٢٨ ، ٤٧٢
السقامات/ صلاح أبو سيف/ ١٩٧٧.....	١٥٦ ، ١٢٩
سلامة فى خير/ نيازى مصطفى/ ١٩٣٧.....	١٢٩ ، ١٣٤ ، ١٣٩ ، ١٤١
السلخانة/ أحمد السبعوى/ ١٩٨٢.....	٤٣٠
سؤال فى الحب/ بركات/ ١٩٧٥.....	٢٥
سوزى بائنة الحب/ سيمون صالح/ ١٩٧٨.....	٩٨
سونيا والمجنون/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٧.....	٧٣ ، ١١٤ ، ١٩٣
سى عمر/ نيازى مصطفى/ ١٩٤١.....	١٢٤ ، ١٤٢
سيقان فى الوحل/ عاطف سالم/ ١٩٧٦.....	٢١
الشريدة/ أشرف فهمى/ ١٩٨٠.....	٣١٧
شفقة ومتولى/ على بدرخان/ ١٩٧٨.....	٢٢٤ ، ٢٢٤ ، ٣٦٢
شقة فى وسط البلد/ محمد فاضل/ ١٩٧٧.....	١٠١

شمس الضباغ/ رضا الباهي/ تونس/ ١٩٧٧.....	٩٠
شوق/ أشرف فهمي/ ١٩٧٦.....	٤٣
شيء من الخوف/ حسين كمال/ ١٩٦٩.....	٢٣٥ ، ٢٣٠
الشياطين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٧.....	١١٤
الشياطين الثلاثة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٦٤.....	٧٤
الشیطان والخريف/ أنور الشناوي/ ١٩٧٢.....	٢٨
صاحب السعادة كشكش بيه/ استيفان روستي/ ١٩٣١.....	١٣٩
صانع النجوم/ محمد راضي/ ١٩٧٧.....	١٥٢ ، ١٥١
صراع في الوادي/ يوسف شاهين/ ١٩٥٤.....	٤٩
الصعود إلى الهاوية/ كمال الشيخ/ ١٩٧٨.....	٢٢٤ ، ١٧٨
ضربة شمس/ محمد خان/ ١٩٨٠.....	٢٨٠ ، ٢٧٨ ، ٢٦٣
طائر على الطريق/ محمد خان/ ١٩٨١.....	٤١٢
طاقية الإخفاء/ نيازى مصطفى/ ١٩٤٤.....	١٤٦ ، ١٤٥
الظلال على الجانب الآخر/ غالب شعث/ ١٩٧٥.....	٢٩٠
العار/ على عبد الخالق/ ١٩٨٢.....	٤٦٤
عالم عيال عيال/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٦.....	٥٥
عبور/ محمود بن محمود/ تونس/ بلجيكا/ ١٩٨٢.....	٤٧٨ ، ٤٧٣
عذاب الحب/ على عبد الخالق/ ١٩٨٠.....	٢٨٩
العذاب امرأة/ أحمد يحيى/ ١٩٧٧.....	٢٩٤
عذراء ولكن/ سيمون صالح/ ١٩٧٧.....	٩٨
العرافة/ عاطف سالم/ ١٩٨١.....	٣٣٨ ، ٣٠٩
عرس الزين/ خالد الصديق/ الكويت/ ١٩٧٧.....	٩٠
العزيمة/ كمال سليم/ ١٩٣٩.....	٣٨٧ ، ١٤١ ، ١٢٩
عصابة حمادة وتوتو/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢.....	٤١٦
المصفور/ يوسف شاهين/ ١٩٧٤.....	٢١٠ ، ٤٩
على باب الوزير/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢.....	٤١٨
على من نطلق الرصاص/ كمال الشيخ/ ١٩٧٥.....	٢٢٨ ، ١١١ ، ٥٣
عمر قتلتة الرجولة/ مرزاق علواش/ الجزائر/ ١٩٧٧.....	٩٠

عندما يسقط الجسد / نادر جلال / ١٩٧٧	٨١ ، ٨٥
العوامة ٧٠ / خيرى بشارة / ١٩٨٢	٤٠٩
عودة الابن الضال / يوسف شاهين / ١٩٧٦	٢١٠ ، ٢١٢ ، ٤٧
عيب يا لولو.. يا لولو عيب / سيد طنطاوى / ١٩٧٨	١٨٢
غرام فى الكرنك / على رضا / ١٩٧٦	٢٨٢
غريب فى بيتى / سمير سيف / ١٩٨٢	٤٠٣
غزل البنات / أنور وجدى / ١٩٤٩	٣٨٧
الغضب / أنور الشناوى / ١٩٧٢	٢٨
الفاتنة والصلوك / حسين عمارة / ١٩٧٦	٣٣
فتاة تبحث عن الحب / نادر جلال / ١٩٧٧	٨٥
فتوات بولاق / يحيى العلمى / ١٩٨١	٢٥٣
الفتوة / صلاح أبو سيف / ١٩٥٧	١٣١
فقراء لا يدخلون الجنة / مدحت السباعى / ١٩٨٤	٤٥٧
قاهر الظلام / عاطف سالم / ١٩٧٩	١٩٩ ، ٣٤٥
الأقدار الدامية / خيرى بشارة / ١٩٨٢	٤٠٩ ، ٤١٠
قطعة على نار / سمير سيف / ١٩٧٧	١١١
قمر الزمان / حسن الإمام / ١٩٧٦	٩٤
قهوة المواردى / هشام أبو النصر / ١٩٨٢	٤٤٢
الكرنك / على بدرخان / ١٩٧٥	١٣ ، ٨٤ ، ٢٣٠ ، ٢٣٨
الكروان له شفايف / حسن الامام / ١٩٧٦	٦٧
كفانى يا قلب / حسن يوسف / ١٩٧٧	٨٣ ، ٩٠
كفر قاسم / برهان علوية / سوريا / لبنان / ١٩٧٤	٤٨٣
لا أنام / صلاح أبو سيف / ١٩٥٧	١٣١
لا تبك يا حبيب العمر / أحمد يحيى / ١٩٧٩	٢٩٤
لاشين / فريتز كرامب / ١٩٣٩	١٣٩
لبنان لماذا / جورج شمشوم	٩٠
لست شيطاناً ولا ملاكاً / بركات / ١٩٨٠	٣٦٨
لك يوم يا ظالم / صلاح أبو سيف / ١٩٥١	١٣١

ليتني ما عرفت الحب/ أنور الشناوي/ ١٩٧٦.....	٢٨
ليل وقضبان/ أشرف فهمي/ ١٩٧٣.....	٢٩٩ ، ١٩١ ، ٤٣
ليلى بنت الريف/ توجو مزراحي/ ١٩٤١.....	٤٥٠
المتوحشة/ سمير سيف/ ١٩٧٩.....	٣٦١
المحفظة معايا/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٨.....	٤٢٧ ، ١٩٥
المنذوبون/ سعيد مرزوق/ ١٩٧٦.....	١٠٦ ، ٥١
مرسى فوق مرسى تحت/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢.....	٤٢٦
الزيكا في خطر/ محمود فريد/ ١٩٧٦.....	٦٢
المشبهه/ سمير سيف/ ١٩٨١.....	٤٠٨ ، ٤٠٤ ، ٣٦٠
مع سبق الإصرار/ أشرف فهمي/ ١٩٧٩.....	٣١٧ ، ٢٩٩ ، ١٩١
ملك التاكسي/ يحيى العلمي/ ١٩٧٦.....	٣٩
موعد على العشاء/ محمد خان/ ١٩٨١.....	٣٦٢
مولد يا دنيا/ حسين كمال/ ١٩٧٥.....	١٧
ميرامار/ كمال الشيخ/ ١٩٦٩.....	٢٣٠ ، ٥٢
ميريام الخاطئة/ سيمون صالح.....	٩٨
نغم في حياتي/ بركات/ مصر/ لبنان/ ١٩٧٥.....	٦٥
وثلاثهم الشيطان/ كمال الشيخ/ ١٩٧٨.....	١١٠
وداد/ فريتز كرايب/ ١٩٣٦.....	١٣٩
وسقطت في بحر العسل/ صلاح أبو سيف/ ١٩٧٧.....	١٣٢
وعادت الحياة/ نادر جلال/ ١٩٧٦.....	٤٥
وقيدت ضد مجهول/ ملحت السباعي/ ١٩٨١.....	٤٥٧ ، ٣٥٣
ولا يزال التحقيق مستمرا/ أشرف فهمي/ ١٩٧٩.....	٣١٧ ، ٢٩٩
ولد وينت والشيطان/ حسن يوسف/ ١٩٧١.....	٨٣
يارب توبه/ علي رضا/ ١٩٧٥.....	٣٢٤ ، ٧١
ياقوت/ اميل روزييه/ ١٩٣٤.....	١٣٩
يوم سعيد/ محمد كريم/ ١٩٤٠.....	٣٨٨

إعداد : يعقوب وهبي

أفلاطون السينما

• صدر في هذه السلسلة •

- ١- قاموس السينمائيين المصريين..... منى البندارى - يعقوب وهبى
- ٢- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبى
- ٣- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة..... سمير فريد
- ٤- قراءة فى السينما العربية..... قصى صالح درويش
- ٥- أفلامى مع عاطف الطيب..... سعيد شيمى
- ٦- نجوم وشهب فى السينما المصرية..... أحمد يوسف
- ٧- من مهوم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمرى
- ٨- الواقعية فى السينما المصرية..... سعيد مراد
- ٩- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية..... سمير فريد
- ١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
- ١١- أطيايف وظلال..... عبد الحميد حواس
- ١٢- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية..... عبد الغنى داود
- ١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥..... إعداد : يعقوب وهبى
- ١٤- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما..... د. وليد سيف
- ١٥- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢..... إعداد : يعقوب وهبى

الكتاب القاسم :

- المهنة كاتب سيناريو..... سمير الجمل

رقم الایباع : ٢٠٠١/١٥٧٠٢



الفاقد سامي السلاموني

سامي السلاموني

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا في السيناريو والإخراج من المعهد العالي للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية في جريدة المساء ومجلات الطلبة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادى السينما .
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هي « كاميرا ٧٨ » ، « كاميرا ٧٩ » ، « كاميرا ٨٠ » .
- أهد كتاب « جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما » .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هي :
 - ١٩٧١ - « مدينة » المعهد العالي للسينما .
 - ١٩٧٢ - « ملل » جمعية الفيلم .
 - ١٩٧٣ - « كاويو » شركة نفطرتارى .
 - ١٩٨٢ - « الصباح » المركز القومي للسينما .
 - ١٩٨٩ - « القطار » المركز القومي للسينما .
 - ١٩٩١ - « اللحظة » التليفزيون المصرى .
- شارك في إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل :
 - « نجوم وأفلام » و « سينما الأمس واليوم » .
- حصل على عدد من الجوائز منها :
 - جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم « مدينة » .
 - جائزتي النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلم « امرأة عاشقة » و « الرصاص لا تزال في جيبى »
 - جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكي المصرى للسينما
 - جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم « الصباح » .
 - وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .
 - جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم « الصباح » .
 - الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم « الصبر »
- توفي يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

Bibliothèque Alexandrina



0394094



الأمم المتحدة

التمه ثلاثة جنيهاً

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاموني



إعداد: يعقوب وهبي

الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨

اهداءات ٢٠٠٣

المدينة العامة لقصور الثقافة

القاهرة

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاّموني

الجزء الثالث ١٩٨٣-١٩٨٨

إعداد: يعقوب وهبي



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

محمد غنيم

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

أخلاق المينما

رئيس التحرير

محمد السيد عيد

مدير التحرير

محمد عبد الفتاح

الإشراف العام

فكري النقاش

آخلاق السينما

د. جمال الكاملة للناقد السينمائي

تمامي السلاموني

الجزء الثالث ١٩٨٢-١٩٨٨

• إعداد: يعقوب وهبي

• نوفمبر ٢٠٠١ •

المراسلات: باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أش أمين سامي - قصر العيني
رقم بريدي: ١١٥٦١

الفهرس

٧	مقالات عام ١٩٨٣
١١٣	مقالات عام ١٩٨٤
٢١٠	مقالات عام ١٩٨٥
٢٦١	مقالات عام ١٩٨٦
٣٥٤	مقالات عام ١٩٨٧
٤٢٦	مقالات عام ١٩٨٨
٥٣٣	كشاف أسماء الأفلام

صورة الغلاف : بوسى ونور الشريف فى فيلم «زمن حاتم زهران» ١٩٨٨
إخراج : محمد النجار

مقالات عام: ۹۸۲

«وكالة البلح».. وسر النجاح فى سينما توفيق عبد الحى

منذ الانفجار الكاسح المدوى لفيلم «الباطنية» أصبحت نادبة الجندى حقيقة أساسية ثابتة من حقائق السينما المصرية.. وهى حقيقة يستطيع النقاد والجمهور أن يقولوا عنها ما يشاؤون دون أن تكثر نادبة الجندى شخصيا ما دامت قد أصبحت ظاهرة تجارية مكتسحة.. فافلامها تحطم الأرقام القياسية فى الإيرادات بحيث يصبح من حقها أن تطلق على نفسها لقب «نجمة الجماهير» وأن ترفع أجرها إلى ٢٥ ألف جنيه وهو أعلى أجر لمثلة مصرية باستثناء سعاد حسنى كما قرأت لأحد الزملاء ..

الخطر من مسألة الأرقام هذه أن أفلام نادبة الجندى أصبحت تثير لدى الجماهير لدى النقاد احساس خاصة. ودعنا الآن من احساس الجماهير لانه يمكن فهمها من مشاهد هذه الافلام أو مجرد الحديث عنها.. ولكن ما أصبحت تثيره لدى النقاد - وهذا شئ غريب جدا ولكنه حقيقى جدا - هو الاحساس بالخوف أولا ..

ولست شخصا أعرف السبب ولكن من الواضح أن نادبة الجندى سيدة قوية جدا.. وأنها لا تسمح بسهولة لأحد بأن ينتقد أفلامها رغم أنها بالتأكيد لا تقيم وزنا لأى ناقد مبدع. الجماهير تفعل بالضبط عكس ما يقوله النقاد وتجعل منها «نجمة الجماهير» بحق.. فلو أن فانت حماسة عادت للعمل الآن فلن تذهب إلى أفلامها «جماهير» مثل «جماهير» نادبة الجندى ..

ولعل أى قارئ عادى للنقد السينمائى فى صحفنا قد لاحظ أن أفلام نادبة الجندى الأخيرة بالذات هى أقل الأفلام تعرضا للنقد على الإطلاق.. وأن أكثر النقاد

شراسة وإدعاء لرفض السينما الرتيبة يخفت صوته كثيرا عند الحديث عن فيلم لنادية الجندى أو يصمت على الإطلاق وكأني لم يسمع بالفيلم.. ولا يمكن أن يكون هذا تجاهلا أو ترفعا عن الحديث عن الفيلم بسبب هبوط المستوى.. لأنهم يهاجمون ويضراوة أفلاما أخرى أكثر هبوطا من ناحية.. ولأن هذا التجاهل أو الترفع لن ينفي حقيقة أن أفلام نادية الجندى موجودة وتتزاحم عليها «الجماهير» باستماتة لتحديث فيها كل تأثيراتها من ناحية أخرى ..

هناك شيء أذن يخيف النقاد من التعرض لأفلام هذه السيدة.. ولست أدعى أنني أعرف اسباب أو دلائل هذا الخوف.. ولكنني إنكر أنني عندما تأخرت قليلا في الكتابة عن «الباطنية» ثم عن «وكالة البيع» بسبب الزحام الرهيب.. أن سألني بعض القراء لماذا لم أكتب عنهما.. وعما إذا كان الخوف هو السبب؟.. أى أن هذا الاحساس بالخوف حقيقى لدرجة أنه تسرب حتى للقراء العاديين .

أما الاحساس الثانى الذى تثيره أفلام نادية الجندى لدى النقاد فهو الملل. وقد يكون هو السبب فى الموقف الأول.. بمعنى أن يكون النقاد لا يكتبون عن هذه الافلام لانهم أدركوا أنه «مغيش فايدة» من أى كتابة.. مادامت هناك قوانين معينة تحكم السوق والجمهور.. وأرجو أن يكون هذا حقا هو السبب !

عندما خرجت شخصا من «وكالة البيع» احسست أنني ساكرن نفس الكلام الذى سبق أن قلته ببعض الجدية والحماس أكثر عن «الباطنية».. كل ما حدث أن المسألة دخلت هذه المرة فى دائرة العبث.. فهذه السيدة أقوى منا جميعا.. وهى تستحق الاعجاب بلا شك بسبب اصرارها على هذا النوع من السينما الذى تقدمه.. واستمرارها فيه من فيلم إلى فيلم وينجاح شديد جدا.. ليس فقط لأن الجماهير تؤيدها هى ولا تؤيدنا نحن وتغدق عليها المال والاقبال والصراخ الهستيرى وكما كانت تقول لام كلثوم: «كميان ياست!».. وإنما أيضا لأنها تجد من الفنانين من يوافقها على ذلك بل ومن يصنعه لها رغم كل ادعائهم ..

لقد لفت نظرى مثلا من مجرد العناوين وقبل أن يبدأ الفيلم أن معظم من اشتركوا فى «الباطنية» هم الذين عادوا للاشتراك فى «وكالة البيع».. مع أننا نذكر جميعا حجم الضجة التى أثارها كل هؤلاء الفنانين فى الصحف وفى خارجها حول خلافاتهم أثناء العمل فى «الباطنية» حتى تصورنا أن كلا منهم أن لم يقتل الآخر فى أقرب مناسبة فانه على الاقل لن يعمل معه فى فيلم واحد وربما إلى الأبد.. ولكننا

نعود فنرى نفس المجموعة تقريبا تعمل فى الفيلم التالى مباشرة «ولا كأن فيه حاجة»..

ولعل هذا المثال الواحد يدعونا إلى ألا نصدق «أهل السينما» لا فى أفلامهم ولا حتى فى مواقفهم الشخصية والفنية وما يفتعلونه من معارك ربما من باب الدعاية.. ولكن ما يعينى هنا بشكل خاص هو كاتب السيناريو مصطفى محرم ربما لأنه أكثرهم جدية فى عمله السينمائى والذى أعلاهم صوتا فى شكواه مما حدث لعمله فى «الباطنية» وإلى حد التتصل منه.. والمعركة الحامية المتبادلة بينه وبين المخرج حسام الدين مصطفى حول النظريات الفنية ومن منهما صاحب الرؤية الفنية والمنظور الكلاسيكى «الجوزة» و «البرطمان».. وإذا بالاثنتين يعملان معا «وآخر حلوة» فى «البانجان» التالى مباشرة.. فما الذى حدث؟ وعلى من يضحك هؤلاء الأخوة الأعداء؟

ومن السهل أن نختصر الحديث عن «وكالة البلع» بأن نقول أننا أمام نسخة أخرى وبالكربون من «الباطنية» من حيث الهدف العام لصانعى الفيلم.. وهو أن يقدموا وجهة أخرى ساخنة جدا و«حارقة» لنوعية «الجهامير» الجيدة التى أصبحت هى التى تملك ثمن الذهاب إلى السينما والتى تصنع هى مسار واتجاه ونوق السينما الهابطة طبقا لنوقها هى الخاص ..

فمطلوب أساسا خط ميلو لرامى زاعق لسيده قوية جدا وباطشة تحكم مجموعة من الرجال يتقاتلون جميعا فى حبها وتلعب هى بهم بطرف أصعب قدمها الصغير.. وبعد أن تفنك بالجميع تجئ الموعظة الاخلاقية بأن تنتهى نهاية سيئة !..

ومن الافضل هنا أيضا أن ننسى أن لنجيب محفوظ أى علاقة بما رأيناه على الشاشة سوى أنه كالعادة باع القصة وقبض ثمنها.. بل أننا لو صدقنا ما قاله مصطفى تحرم نفسه فى معركته السابقة حول «الباطنية».. قريبا لن تكون له هو ايضا أى علاقة «بوكالة البلع» الذى هو غالبا من صنع شريف المنيلاوى وحسب «التفصيل» المناسب بالضبط لما تريده نادية الجندى.. لأن نادية الجندى أقوى من نجيب محفوظ ومن شكسبير وديستوفسكى مجتمعين ..

ورغم أن عناوين الفيلم تقول أن شريف المنيلاوى هو مجرد كاتب الحوار.. ورغم أن الحوار ينبع أصلا من سيناريو مكتوب جاهز.. وأن السيناريو ينبع من قصة.. والقصة هنا لنجيب محفوظ فإن من الطينيعى ألا يكون هناك حوار فى العالم قادر

على قلب فيلم كامل رأسا على عقب الا فى حالة شريف المنباوى.. وبالأذات فى حالة أفلام نادية الجندى.. لأن حوارها «لنجمة الجماهير» يقتضى جواً كاملاً خاصاً بتأليفاته المعروفة.. وهذا الجو يفرض مواقف خاصة جداً ومميزة رغم أنف أعظم سيناريو وأجده «قصة «لا تخن» نجيب محفوظ ..

ورغم هذا التخصص العبقري.. فإن أكثر ما يصنعه شريف المنباوى عبقرية هو شيء يبدو بالغ البساطة.. ومع ذلك فهو لا بد أن يبذل مجهوداً جباراً فى الوصول إليه.. مجرد أن يجد عبارة واحدة فاقعة ترددها نادية الجندى طوال الفيلم.. فتريدها الجماهير وراعها.. وتخرج لتردها فى الشارع.. فتجئ جماهير أكثر من كل «حبيب وصوب».. وإن كنت شخصياً لا أعرف ما هو الحبيب.. وما هو الصوب على وجه الدقة.. ولكن لا بد أنهمما زقاقان ضيقان فى حارة سد يعرفهما جيداً عباقرة هذا النوع من الأفلام !

فى «الباطنية» مثلاً ردت جماهير مصر كلها «سلم لى ع البدنجان».. وفى «وكالة البلح» كانت الحكمة الخالدة هى العبارة الشعرية الرائعة: «ما احبكش وانت كده».. وهى عبارات منتزعة من أعماق ججور واوكار وغرز العالم السفلى للخدعات والدعارة والمعلمين الذين هم بلطجية فى الواقع وشبيحة وحولهم مجموعة من «الصعيح».. وهو العالم الذى يبدو واضحاً أن سلسلة هذه الأفلام تنوى الاستمرار فى الفوص فيه لاستخراج بقية كنوزه التى تتحول إلى ذهب سائل وأوراق بنكنوت فى شباك التذاكر لأنها تخاطب مباشرة أرخص غرائز النوعية الجديدة من متفرج السينما الذى قد يكون هو نفسه قادماً من هذا العالم السفلى ولكن يعد أن عمل فقط فى التهريب والتسليك والمقاولات والعمارات المضروية وفراخ توفيق عبد الحى وخلع الجلابية السكروته ولبس البدلة ووضع «سنة الافيون» تحت ضرسه وذهب إلى السينما.. فهذه بالضبط هى سينما توفيق عبد الحى.. ولكن نون أن يصاردها أحداً.. فى الفيلم مثلاً إعلانات مباشرة عن نوع سجاثر مستوردة ومعرض سيارات تتكرر طول الوقت.. وهى فضلاً عن كونها وسيلة تمويل مجانية فهى أيضاً إشارة واضحة على «عصر انتاج هذا الفيلم» ..

وفى الفيلم تضبط نادية الجندى الشاب «الصايغ الضايغ» الذى استأجرته للعمل فى «مخزن الخردة» لأنه «دخل مزاجها» تضبطه يداعب غسالة أمام طشت وتسبلة عنها فيقول أنها جاءت «لتلتخذ لها فمين».. فتقول وهى تهز يدها من اليمين إلى

اليسار: «غصميل ومكوة طبعاً!» وتضج الضالة بالصراخ المجنون.. وبينما لا تجد الرقابة في هذه العبارة شيئاً «مخالفاً للوائح» تبلغ الجراة بأصحاب الفيلم أن يرضعوا هذه العبارة بالذات في إعلان التلفزيون لتدخل كل البيوت.. ويوافق على اذاعة هذا الاعلان أكثر من مرة.. في الوقت الذي «يكشط» على زجاجة خمر في كبرارية يغنى فيه أحنظ عدوية في إعلان عن فيلم آخر.. لانه يبدو أن نادية الجندي أقوى أيضاً من عدوية!

ومن السخيف بعد ذلك مناقشة «وكالة البلح» فنيا وهو الذي يقوم بناؤه الأساسى على مجردة خلال كثيرة باهقة لفيلم آخر أكثر احترافاً هو «شباب امرأة» ومع الفارق الكبير.. فحين هنا أمام نفس الخط: المعلمة الفاتنة طافية الحى تحية كاريوكا صاحبة «السرجة» تصبح نادية الجندي تاجرة الخردة.. والزوج السابق الذى حطمت حياته وما زال يحوم حولها غارقاً في الخمر مانعاً عنها أى رجل آخر عبد الوارث غسر يصبح محمود عبد العزيز.. والشاب الجديد الذى يدخل الحى شكرى سرحان الذى يفتننها بجسده يصبح محمود ياسين.. وكما تلقى تحية كاريوكا مصيرها الضئى على يد زوجها القديم تلقى نادية الجندي نفس المصير ببيلة زوجها السابق محمود عبد العزيز ولكن فقط بتنفيذ ردى هذه المرة حيث يقف البوليس ليتفرج ويتركه حتى ينفذ جريمته.. وكما يعود شكرى سرحان لقصة الحب الصحيحة مع شادية.. يعود محمود ياسين لقصة الحب الصحيحة مع سمية الألفى ..

ولكن ما أضافه «وكالة البلح» بعد عشرين سنة إلى «شباب امرأة» هو القبح والسوقية والافتعال.. فحتى رقصة تحية كاريوكا لشكرى سرحان كانت مبررة ومنطقية أكثر من رقصة نادية الجندي لمحمود ياسين.. أما وكالة البلح نفسها كموقع وجو خاص فهى مجرد عنوان.. فحين لم نر شيئاً سوى مجرد تاجرين هما سيد زيان ووحيد سيف يتنافسان على حب تاجرة ثالثة وبلا سبب واضح.. وبينما يجلس الاثنان على المقهى طول الوقت ويشتتان بعضهما شتائم مقدعة ويسمى أحدهما الآخر «الجحش».. ولا تكف هى عن أن «تردح» طول الوقت: «جرى اية ياروح أمك.. دا أنا نعمت الله والاجر على الله».. وفى احد المشاهد يدخل «شبيب» على قعدة حشيش فيقدمه أحدهم هكذا بالحرف: «اخونا الرئيس الدباح.. لو مانجى وقرارى وسوابقه جنايات جيزة وبنى سويف.. فيكرر الحشاشون ضاحكين: «حصل لنا التلبس.. هع.. هع.. هع» فيعطى الرئيس الدباح القاتل المحترف قطعة حشيش

لاحدهم قائلا بالنص أيضاً: «كرس لنا من دى سبعين تمانين على بال ما الاغى عمك جيش» ..

وليس هذا كلاماً بالهيريوغليفية.. وإنما هو كلام بسيط جداً يفهمه الشبيحة والحشاشون وزبائن الغرز وهذا النوع من الاقلام ولكن الطريف أن الفيلم يحاول أيضاً أن يتصدى للنقد الاجتماعى ليصبح فيلماً هادفاً.. ففي حفل فخم في قصر المسئول المنحرف أدهم بك.. تدخل المعلمة نعمت الله والاجر على الله ملكة وكالة البلع وزعيمة المافيا لتهاجم هذه الطبقة من داخلها فتقول لاجد المسئولين: «ياترى خربت المؤسسة والا لسه».. ثم تقول لبيه كبير آخر: «أهلاً يا عريس.. يقولوا جوازتك الاخرانية مستريحة أوى.. ياترى ناسبت وزارة آيه» ويضحك هؤلاء البهوات الكبار بسعادة بالغة للمعلمة وهى تسمح بهم الأرض.. ربما لانها نعمت الله والاجر على الله..

ويتصور الفيلم أنه يمثل هذه العبارات يمكن أن يصبح فيلماً جاداً.. إذ يهاجم ظاهرة الفساد.. ناسياً أنه هو نفسه جزء من هذه الظاهرة وربما أشد خطراً.. وإذا كان حسام الدين مصطفى يتصدى بشراسة لمن «يتعرضون» لأفلامه فليست ادري ما الذى يقوله هذه المرة دفاعاً عن هذا الفيلم ويعد أن اعتزل السينما إلى الفيديو ليعمل فقط فى أفلام نادية الجندى.. ولكن أغلب الظن أنه سيبلغ السلطات أنه اكتشف اننى المدير الحقيقى لثورة ١٩ ..!

ولا جبرى فيما يبدو من العودة للتساؤل عن موقف الرقابة التى لم يزعجها شىء فى «وكالة البلع» كما سبق أن لم يزعجها شىء فى «الباطنية».. فواضح هنا أيضاً أن نادية الجندى أقوى من سانجام ..!

هذه «الليال» .. كانت زمان «جدا».. ياعم حسن

منذ سنوات لا اذكر عددها بالضبط قابلت المخرج الكبير حسن الإمام لأول مرة.. وفى مفارقة كنت اتصور وقتها أنها غريبة جدا.. عرض خاص ل أحد افلام يوسف شاهين.. أيامها كنت أكثر سذاجة بالطبع بحيث تخيلت أن هاتين مدرستان متناقضتان تماما فى السينما بحيث لا يمكن أن يلتقيا.. حتى اننى دهشت عندما علمت أن يوسف شاهين كان حريصا على دعوة حسن الامام لمشاهدة فيلمه ورأيتة يقابله بترحاب شديد يعكس مدى احترام كل منهما للآخر حتى أن حسن الإمام بدأ يتنقر مقدما على فيلم يوسف شاهين قبل أن يراه ثم بدأ الاثنان يتضحكان وهما يتبادلان «الهزار» بالفرنسية .

ويومها تعلمت درسا من هذين القطبين الكبيرين للسينما المصرية – كل منهما فى اتجاه – هو أن الخلاف فى المناهج أو الاساليب الفنية يجب الا ينسحب على العلاقات الانسانية.. وعندما واجهت حسن الامام وجهها لوجه بحيث لابد أن أحبيه احسست بشيء من التردد.. كنت اعتقد أن احدا لم ينتقد افلامه بقدر ما فعلت.. وأنه قد لا يكون راغبا فى رؤية وجهى فى هذه المناسبة السعيدة.. ومن يدري فربما أساء استقبالى فلا تصبح سعيدة على الاطلاق فلا افهم فيلم يوسف شاهين خاصة اذا كان «مفعدا» جاهزا.. ولكنى لم أشأ أن اخذع الرجل قبل أن يصافحنى.. فتشجعت وقلت وأنا أمد يدى مصافحا وأنا اتوقع كسرهما: مساء الخير يا استاذ حسن.. أنا فلان ..

وفوجئت تماما بكل ما حدث بعد ذلك.. تهلل وجه حسن الامام بترحيب حقيقى لا يعرفه الا «المناصرة» حين يقابلون بعضهم.. وكان جالسا فوقف ليصافح يدى

الملودة فى وجل صائحا بحرارة افزعتنى.. «أزيك يا سامى.. أنت يا واد صحيح من المنصورة».. ثم وضع نراعه على كتفى واجلسنى إلى جانبه وظل طوال الوقت المتبقى على عرض الفيلم يحدثنى عن المنصورة وذكريات المنصورة وشوارع وحواضر المنصورة .. حيث اكتشفت أن شارعنا هناك مجاور لشارعهم.. ولم يقل الرجل كلمة واحدة عن كل ما كتبت عن أفلامه !.

ومن تلك اللحظة أحببت حسن الإمام كإنسان.. بل واحترمته كفنان له رؤيه خاصة للحياة يعكسها فى أفلامه ويتمسك بها باصرار وبإخلاص ولا يدعى شيئا آخر ولا يرفض فى نفس الوقت من ينتقونه بإخلاص لان لهم أراء أخرى !.

ولم أتوقف بعدها عن أن اقول ما اعتقده فى أى فيلم جديد لحسن الامام.. وأشهد أن الرجل لم يغضب يوما ولم يغير من علاقته الراقية المتحضرة بى فى لقاءتنا النادرة التى تصنعها الصدفة.. أو حين افاجأ بصوته المميز ينادينى من سيارته ليحيينى فى زحام المرور ..

وانذكر عندما كنا نقدم - الزميل يوسف شريف رزق الله وأنا - البرنامج التليفزيونى «الراحل» «نجوم وأفلام» اننى صارحت حسن الامام مقدما بأننا ننوي أن نشير معه كل نقاط الاعتراض على أفلامه.. ورحب الرجل تماما بأى نقد يوجه له ولم يرفض شيئا على الإطلاق.. واعتقد أن كل من شاهد الحلقات الثلاث التى قدمها هذا البرنامج عن حسن الامام تشهد بروحه الرياضية المذهلة التى قابل بها كل ما واجهه من ملاحظات و«باسخن» مما كان مألوفاً فى برامج التليفزيون «الوديعة جدا» من ماركة «يا فندم» !!

لست أعرف لماذا استطردت فى هذه الذكريات «الشخصية» مع حسن الإمام .. ربما لاننى قابلت هذا الاسبوع مخرجاً شاباً كتبت احبب فيلماً جيداً له.. فقال لى من طرف انفه: مقاتلك كويسة قوى!.. وكاد يربت على كتفى مشجعاً حتى خشيت أن يمد يده فى جيبه ليعطينى قرشاً اشترى به «نفاغة».. وقابلت مخرجاً شاباً آخر عاتبنى بشدة لاننى لم امدح فيلمه «بوضوح وبشدة» كان هو ينتظرهما لسبب غامض.. وليؤكد مع ذلك ويحماس كبير أن فيلمه ناجح جدا رغم انف النقد !.

وربما لأننى أكتشف كل يوم أن هناك من الفنانين من تختلف مع أعمالهم ولكن تحترمهم شخصياً ومن قد تعجبك أعمالهم ولكنهم لا يجعلونك ابدا تعجب بهم كبشر.. لانه تنقصهم «اللمسة الانسانية» هذه كما ينقصهم الصديق والاخلاص



ديساله إخراج : حسن الإمام ١٩٨٢

الحقيقي لما يفعلون .

وربما لاننا افتقدنا حسن الإمام بما تثيره أفلامه من ضجة منذ بضع سنوات.. فقد قل انتاجه بوضوح.. ثم أصبح عندما يعرض له فيلم يمر بهدوء أقرب إلى «السكته القلبية». حتى انني لم اتحمس كثيرا لمشاهدة فيلميه الاخيرين «ابن مهن في المجتمع» و «دماء على الثوب الوردي» ولكني سمعت عن سقوطهما الملوي.. في الوقت الذي بدأت فيه نوعيات جديدة من الافلام تنجح وتكتسح دون أن يمكن أن يقال انها افضل بحال من الاحوال من نوع الافلام التي يصنعها حسن الإمام .. فما الذي حدث بالضبط؟ وما هو تفسير هذه الظاهرة؟ هل تغير حسن الامام.. أم تغيرت جماهير حسن الامام نفسها؟ أم تغيرت مقاييس السوق والجمهور والنجوم وقوالب الميلودراما والرقص والغناء التي كانت «مدرسة» خاصة بحسن الامام بحيث ظهرت مدارس أخرى تصنع نفس القوالب ولكن باساليب أكثر «عصرية» وفهما للسوق و «للزيون الجديد»؟

من أجل هذا كلة نهبت لارى فيلمه الثالث «ليال» ولاكتشف أن كل هذا صحيح.. فكل شيء تغير حقا بل ويتغير يوما بعد يوم.. وأن حسن الامام هو الوحيد الذي لم

بتغيير.. وقد تكون هذه هي مشكلته الحقيقية.. وعذرا يا عم حسن.. فأنا ما زلت أحبك.. ولكن ما زلت أرفض نوع السينما الذى قمته فى «ليال» !
فى البداية تدهشنا حكاية أن أول عنوان فى الفيلم هو «قصة رئيس تحرير مجلة الشبكة جورج ابراهيم الخورى» مكتوبة هكذا بفخر شديد جدا.. ومع احترامنا الشديد لمجلة «الشبكة» التى كنت اتابعها لسنوات طويلة وأعجب بالأسلوب الممتع الرشيق للأستاذ جورج ابراهيم الخورى إلا أننا لم نكن نعرفه أبدا ككاتب قصة.. ولو كان فهو بالتأكيد ليس تولىستوى.. لا سيما إذا لم تكن هناك قصة على الإطلاق.. بنت هربت من قسوة زوج أمها لتشتغل رقاصة كالعادة وتبناها راقصة معتزلة تملك كباريه.. تموت فتوصى لها بثروتها.. البنت تحب صحفيا شابا يتركها ليتزوج غيرها.. فتتزوج أول شاب آخر يقابلها وتكشف أنه استولى على كل ثروتها لانه بالصدفة شقيق الراقصة القديمة التى اوصت لها بهذه الثروة.. فتقتله وتجلس تنتظر البوليس !

أى والله.. أشياء كهذه مازالت تحدث فى السينما المصرية عام ١٩٨٢ ولجورد أن منتجا لبنانيا متحمس جدا لقصة صحفى لبنانى !

وهناك ملاحظة شكلية جدا ولكنها تغيظنى: فما هو معنى أن تكون هناك انسانة إسمها «ليال» بالذات وليس «ليالى» مثلا أى بدون الياء.. مع أن الكلمة واحدة ولكن تحذف الياء فى استخدامات لغوية خاصة وحسب وضع الكلمة فى التشكيل.. فما هو سر هذا التفرع اللغوى الغريب إذا كانت المسألة فى النهاية مجرد حياة راقصة أخرى ؟!

السيناريو كتبه فيصل ندا بحيث تصبح أى قصة فى العالم جزءا من عالم حسن الإمام الذى يقدمه من أربعين عاما.. وينفس التفاصيل والمفردات.. راقصة.. كباريه.. ازياء.. قصور.. شاب جميل.. فقراء وأغنياء.. كوميديان.. شفيق جلال.. غش وخداع.. بكاء.. جريمة وبم.. ويادهوتى !!

ومشكلة عمنا حسن الإمام أنه يتصور أن جمهور هذه الاشياء يمكن أن يظل يراها إلى الابد وينفس الاسلوب ويلا آية محاولة للتغيير أو حتى تطوير نفس الاشياء.. فنحن نحس أننا كل هذا وسمعناه ألف مرة.. المشهد الافتتاحى مباشرة رقصة فى كباريه.. حيث ترقص سهير رمزى بجسد مثل «المهلبيه الساخنة» بحيث لا يصح أبدا أن ترقص.. ولست أدري ما الذى تريده سهير رمزى بعد أن

أصبحت «نجمة كبيرة» الآن في السينما المصرية لكي تعود إلى الرقص.. كما لست أدري لماذا توافق على الغناء وهي تعرف أنها لا تستطيع الغناء.. فقط من أجل أن تقول أشياء كهذه: «جوزى وأنا حرة فيه.. جوزى ويخاف عليه.. جوزى وأنا أولى بيه.. هو اشتكى ليكم؟.. تتجشروا إليه؟» وأجب أن أسأل سهير رمزي مخلصا: ما الذي تريدينه من فيلم كهذا بعد كل ما وصلت إليه؟ وهو نفس السؤال الذي لابد أن المشاهد العادي يوجهه لحسين فهمي ومحمود عبد العزيز.. فما الذي تريده انتما أيضا؟ نقطة تحول هامة جدا من مجرد «شبان حلويين» إلى ممثلين؟ هل هي النقطة.. هل هو قضاء الوقت والتسلية بتمثيل فيلم وانتما «تهذران»؟ وهل قرأتما السيناريو قبل الموافقة؟

نحن في هذا الفيلم ندهش لاننا ما زلنا نسمع اشياء من نوع: «معاكى كام.. تسارى كام.. بنت مين فى البلد.. تبقى مين فى البلد».. وما زلنا نرى الكاميرات تتزل إلى «كلوز» لبطن الراقصة.. وما زال عم حسن يثبت الكاميرا لكي يمر أمامها طابور من الراقصات بظهورهن.. وهو ما يمكن تسميته «بسينما المؤخرة».. وهي مدرسة سينمائية راسخة جدا مثل «السينما الجديدة» و«السينما الطليعية» والحاجات دي!.. وفى هذا الفيلم أشياء أخرى قديمة من القرن الثامن عشر.. فما زالت كميات الإلحاح الأبيض تترجرج بوفرة.. مع أن الاغراء نفسه أصبحت له أساليب أحدث و«أشبه».. وما زال شفيق جلال يلبس الطربوش.. وما زالت نعيمة الصغير ترقع بالصوت.. وما زالت الراقصة تنوب فى حب الصحفى الأستاذ جلال.. بلا سبب واضح وكأنه الرجل الوحيد فى العالم.. وما زال هو يسهر فى الكباريه كل ليله ويتحدث فى نفس الوقت عن الفن الجيد.. والغريب أن الفيلم يهاجم الفن الرديء طول الوقت دون أن يجبرنا إلى أى نوع من الفن ينتمى هو!

عزيزى حسن الإمام.. هل تحب أن تعرف لماذا بدأت الناس تنصرف عن أفلامك إلى أشياء أخرى؟.. لانه قدمت فى هذا الفيلم أشياء كهذه:

وحيد سيف - المونولوجيست «عبدة ديسكو» - غنى مونولوجيا قطعه بنكتتين: «واحد من اياهم ما يخلقش.. اتبنى حمير ها.. ها.. ها..» «واحد من اياهم ساله واحدا: ما تعرفيش فين شارع ٢٦ يوليو؟.. قال له: ما قالوا لكش سنة كام؟.. ها.. ها.. ها..»

نجاح الموجى المكجى أولسك طيلة وقال لسهين رمزي وهو يضرب عليها بين كلمة

وأخرى: «أصل أنا نتن.. ترم ترم طم.. ويجمع.. ترم ترم طم.. وحمار.. ترم ترم طم!»
وسهير رمزي غنت: «حوشوا الوله عنى يا ناس.. حوشوا الوله.. دا قرايبي لو
شافوه.. حتبقى مشكلة!»
وقالت: «نفسى ابقى ست محترمة لها راجل وبيت وأولاد».. وقالت «الى زينا ما
تخلقوش للجواز»
ومحمود عبد العزيز قال:.. «ايه الرقاصة الرقاصة الرقاصة.. هي الرقاصة دى
مش بنى آدم زى وزيك؟» وانت قلت هذا كله من قبل الف مرة !.

«الحب فى الزنانة».. ما هى دى البلد اللى تعجبنى

بعد عاصفة ترابية من الافلام الرديئة والباردة فى الوقت نفسه والتى بعثت القشعريرة فى ابداننا فى الاسابيع الماضية.. يجئ فيلم جيد حار المشاعر ليعبث فىنا دفئا فنيا وانسانيا صادقا مجرد أنه يحدثنا عن انفسنا.. وعن ناس نعرفهم أو يمكن أن نلقاهم فى الشارع ولكننا لا نعرف اية قصص حب وحلم ويحث عن السعادة تطل من وراء وجوههم العادية.. واية دموع محبطة ومقهورة تختفى فى عيونهم التى تكابد لون أن تنطق بشئ.. ولكننا نصدقها عندما نعرفها..

والحب فى الزنانة يجئ بعد «العار» و«سواق الاوتوبيس» ليؤكد أن السينما المصرية مازالت حية.. وأنها ليست فقط ما نراه من سخافات غائبة عن الوعي وعن الفن وأن البعض لم يستسلموا تماما وانما يحاولون تقديم الوجه الاخر للصورة.. وأن هناك أملا فى شئ جديد يبلى أنه يولد الان .

وما يحققة محمد فاضل فى «الحب فى الزنانة» وكما فعل فى كل أعماله السابقة حتى فى التلفزيون وهو أنه كان فنانا يعيش فى قلب مجتمعه حقا وليس على هامشه الوهمى ولا فى المريخ.. ولذلك فان محمد فاضل كفنان عاشق لمصر وفاهم لمصر كان يتحدث دائما عن مصر الحقيقية حتى منذ «القاهرة والناس».. ولكن عشق مصر وفهمها ليس مسألة عاطفية مجردة يمكن المتاجرة بها حتى ونحن نصنع أشياء ضد مصر.. وأما ترجمته العملية الوحيدة هو أن يصبح فنا حقيقيا يدافع عن الاشياء الجميلة الاصلية فى مصر ويهاجم كل من يحاول أن يسرقها أو يطمسها أو يزيفها.. وهذا ما يقدمه لنا بالضببط «الحب فى الزنانة» .

فى بداية الفيلم مباشرة ندخل إلى الموضوع ومن أقصر الطرق.. فالشرونوبى (جميل راتب) أحرق البيت القديم فى الحى الشعبى ببساطة لأن السكان يرفضون

تركه وهو يريد هدمه ليبنى عمارة جديدة.. مسألة يومية جداً تحدث فى أحسن العائلات.. ونلاحظ على الفور أن تنفيذ الحريق جيد مما يوحي بأن الأشياء فى هذا الفيلم مصنوعة بعناية على عادة محمد فاضل ..

وينتقل السكان إلى الخيام التى يسمونها «الايواء العاجل» والتى تتحول عادة إلى الايواء الدائم.. ويذهب أبو الفتوح (عبد المنعم مديولى) سكرتير الشرنوبى واليد المنفذة لكل خطته القذرة إلى الخيام ليبحث عن العامل الشاب صلاح (عادل أمام) أحد سكان البيت المحروق.. وهنا نلاحظ أن الفيلم مر على سكان الخيام مروراً عابراً فى لقطة واحدة مع أنها تستحق وقفة أطول.. أولاً لأن الفيلم بعد ذلك أعطى اهتماماً أكبر بمشاهد شبه تسجيلية فى السجن ليست أكثر أهمية من خيام الايواء العاجل.. وثانياً لأن أوضاع سكان الخيام ليست خارجة عن الموضوع إلى هذا الحد.. بل أنها على العكس تمهد جيداً لاستسلام صلاح للعرض الشيطاني الذى يقدمه له أبو الفتوح.. فهو يغريه بأن «يشيل» تهمة حرق البيت عن الشرنوبى بيه «الراجل الكبير» أى أن يعترف أمام المحكمة بأنه هو الذى تسبب فى حرق البيت مقابل عقوبة أقصاها ثلاث سنوات يتلقى خلالها راتباً شهرياً يصله داخل السجن وشقة وسيارة تنتظره عند الخروج.. وعندما يقارن الشاب بين ظروفه التعيسة وهذه الاحلام التى تنتظره بعد السجن يقبل على الفور ..

وهنا نلاحظ أيضاً أن الفيلم لم يفسر لنا سر اختيار الشرنوبى وأبو الفتوح لهذا الشاب صلاح بالذات ليقدمه له هذا العرض.. لأننا لا نعرف شيئاً على الإطلاق عن ظروفه التعيسة هذه قبل الحريق.. والسيناريو الاصلى كان يقول أن صلاح هذا هو عامل خراطة فقير يفتح ورشته فى مسكنه نفسه ويستخدم فيها انابيب أوكسجين مما يبرر نشوب الحريق.. وكان فيه إشارة لحلم صلاح بمخرطة جديدة مما يبرر خضوعه للاغراء بدخول السجن مقابل مخرطة.. ويحذف هذه التمهيدات أصبح اختيار صلاح بالذات من بين كل سكان البيت غير مفهوم وغير ممهد له جيداً ..

فى الحكمة يفاجأ عادل أمام بالطبع بأن الحكم هو عشر سنوات وليست ثلاثاً كما أوهمه.. فيقابل هذه الصدمة بأداء كوميدى رائع يجعلنا نأسف لتوقف هذا الممثل الموهوب عن استخدام قدراته الكوميديّة النادرة حتى وهو يتجه للانوار التراجيدية بين فيلم وآخر.. ثم ينتقل بقدره مذهلة إلى أداء مختلف تماماً وهو يستسلم لمصيره ويدخل السجن وفى تقديرى أن اللقطات المتتابعة لعادل أمام وهو



«حب في الزنانة» إخراج محمد فاضل - ١٩٨٢.

يواجه لأول مرة تجربة السجن بنظرة الضياع الحزين الصامت التي تعكسها عيناه وبالدموع تتساقط منهما تحت احساسه الرهيب بالقهر.. تدل وحدها على ممثل عبقري ..

وفي زنانة واحدة يلتقي صلاح بشمشون (على الشريف) القاتل المحترف الذي يخفي قلب طفل وراء ملامحه القاسية.. والذي أشفق على سيدة فقيرة «قصيدته» في قتل رجل فاشفق عليها وقتله مجانا لانها «كانت داخلة على عيد».. وفاروق (يحيى الفخراني) الرسام الشاب الذي احترف تزوير النقود.. والذي ظل يزور الجنيه المصرى طويلا فلم ينتبه أحد.. ولكنه عندما زور الدولار.. انتبهوا وقبضوا عليه.. لان الدولار أصبح هو العملة السائدة.. وهنا نلاحظ قدرة ابراهيم الموجي - كاتب السيناريو - الذكية على رسم التفاصيل الصغيرة للشخصيات وعبارات الحوار التي تكمل الصورة ..

على الجانب الاخر نرى الشرنوبى فى سهرة خاصة حافلة بالنساء والمخدرات أعتقد أنها أصبحت مستهلكة فى أفلامنا ولا تقدم جديدا.. سوى أننا نسمع الشرنوبى - أحد رجال «مافيا الانفتاح» يقول أن «الامن الغذائى بيكسب أكثر من

المخدرات.. وأنه يشتري الفراخ والاسماك الفاسدة من ثلاجات أوروبا التي يقدمونها علفاً للفراخ والاسماك ولا تصلح للاستهلاك الادمى.. يشتري الفرخة بشلن.. ويضيف اليها بعض الكيماويات ويبيعها فى مصر الفرخة بجنيه.. وعندما يتساعل أحد ضيوفه عما يمكن أن يحدث للناس عندما يأكلونها يجيب أبو الفتوح: «يا سيدى وان جرى لهم حاجة.. خلى الزحمة تخف.. الناس معدتها تهضم الزلط» وهنا نضع أيدينا على أحد مقاتيح «مافيا الانفتاح» !

فى سجن الرجال بالقناطر نكتشف أن سجن النساء فى مواجهته مباشرة.. ويكتشف صلاح معنا أن علاقات غريبة تحدث بين الرجال والنساء رغم القضبان والحراس.. فلا شئ يمكن أن يوقف الحب.. فالرجال يتزاحمون وراء قضبان نافذة.. والنساء يتزاحمن فى نافذة مقابلة.. ومن خلال الاشارات تولد علاقات وقصص حب..

وهذا هو الجديد تماما فى هذا الفيلم.. قصة حب من خلال قضبان السجن !
فى البداية ينجذب صلاح «لا يشارب» أخضر فى يد سجينة.. فيقع فى حب اللون قبل أن يحب صاحبيته.. وفى مشاهد الاشارات المتبادلة بين الرجال والنساء ومحاولات صلاح أن يلفت انتباه ذات اللون الاخضر عنوة ورقة متناهية تؤكد لها موسيقى عبرى أخر هو عمار الشريعى.. ولكن الخطأ الجسيم فى هذه المشاهد هو أننا نعرفنا من أول لحظة على سعاد حسنى.. السجينة فائزة فى الطرف الاخر.. لأننا رأيناها مباشرة فى «كلوزات».. وكان المنطقى أكثر مادمننا نراها من وجهة نظر صلاح.. أن نظل نراها لبعض الوقت كمجرد لون أخضر فى شبك بعيد.. ثم نتعرف على ملامحها تدريجيا.. بحيث تصبح مفاجأة لنا كما كانت مفاجأة لصلاح فى مشهد تسليم الخبز من سجن الرجال لسجن النساء حيث اتفق صلاح وفائزة على محاولة التعرف على بعضهما بمجرد الاحساس الداخلى.. وأن كنا نقع فى غلطة أخرى.. فإذا كان استخدام الرؤية الضبابية التى جربها مدير التصوير محسن نصر صحيحا فى لقطات فائزة البعيدة.. فهو غير صحيح والاثان يواجهان بعضهما مباشرة وكل منهما يبحث عن الآخر وسط الوجوه الاخرى.. لان الرؤية هنا تكون واضحة جدا وان كان كل منهما لا يعرف ملامح الآخر.. وافضل مشاهد الفيلم على الاطلاق هى مشاهد السجن.. سواء فى الجانب شبه التسجيلى منها.. أو فى العلاقة بين السجناء الثلاثة فى زنزانة واحدة واحلامهم المشتركة وكواييس القاتل المحترف شمشون الذى ينتظر حبل المشنقة.. أو فى تطور قصة الحب بين صلاح وفائزة من

خلال الخطابات المهرية فى عربة القمامة.. فهى مشاهد يصل فيها محمد فاضل إلى قمته كـمخرج يوظف كل إمكانياته التى تتقدم كثيراً بعد خمس سنوات منذ أن أخرج فيلمه الأول «شقة فى وسط البلد».. مستفيداً من قدرة مونتاج سعيد الشيخ الرصين على الربط والتدفق وبالإلقاء المناسب لكل موقف.. ثم من قدرة محسن نصر على استخلاص «جماليات السجن» إن صح هذا التعبير.. حيث تتحول عناصر الصباغة والورش التى تعيق بالدخان إلى ما يشبه اللوحات لولا ما يخيم عليها من أحساس

بالقهر ..

ولكننى لم اقتنع بالسهولة التى استطاع بها صلاح (عادل إمام) أن يقنع بها السجن بأنه مريض ليذهب إلى المستشفى ليلتقى بغايزة (سعاد حسنى) التى سبقته إلى هناك.. ولا بالطريقة التى اقنع بها حارسه فى المستشفى بأن يذهب إلى بورة المياه لكى يتركاه يذهب وحده ببساطة حتى لو كان هناك اتفاق مدير معهما.. ولا بالسهولة التى يتسلل بها إلى حجرة الأطباء ليجدها خالية فيخرج بعد ثوان مرتديا ملابس طبيب.. فهذه حيلة قديمة وهزيلة جدا وليس فى مستوى الفيلم لاسيما أنها حيلة مجانية.. بمعنى أنها لا تقيد القصة دراميا طالما أنه لم يلتق بحبيبتة التى كانت قد غادرت المستشفى.. فما هو إذن مبرر هذه المغامرة السخيفة ؟

وتعود الاتصالات بالمراسلة ويتفق الشاب والفتاة على الزواج فى السجن.. ولكن الإدارة ترفض.. وتنتهى عقوبة الفتاة وتخرج من السجن ومازالت مصممة على الزواج من صلاح وانتظاره إلى أن يخرج هو الآخر.. وعندما تلتقى بالشرنوبى تفاجئ بالطبع بأنه يسحب كل وعوده السابقة لفتاها.. فتقرر أن تنتقم منه بأن تفضح تجارته فى الفراخ الفاسدة ..

وهنا.. وعندما يخرج الفيلم من السجن يقل مستواه عن نصفه الأول.. فنحن نحس أن السيناريو يدفع الأحداث دفعا فى مسالك يريدها هو.. فنحن عندما نقرب أكثر من الشرنوبى نحس أنه «الشرير النمطى» خاصة عندما يلعبه جميل راتب بأداء نمطى.. نحس أنه قدمه كثيرا قبل ذلك.. لأن بوره هنا أقل من قدراته كممثل موهوب حقيقة.. وكأن شخصيته وبوره المدمر فى المجتمع مكتوب باستعجال أو مكتوب «من السطح» بمعنى أبق.. فالتجارة فى الفراخ الفاسدة لم تعد تعنى شيئا وحدها.. ثم سرعان ما نكتشف أنه كان على علاقة سابقة بغايزة نفسها التى اضطرت لممارسة الدعارة وهى طالبة فى الجامعة فسجنت من أجل ذلك ..

وهنا تبدو مصادفة غريبة حقا أن تكون فائزة عشيقة سابقة للشرنوبى الذى أبخل حبيبها السجن ظلما.. والذى وقعت فى حبه بالذات من بين كل المساجين.. أى أن فائزة وصلاح يكونان ضحية لشرنوبى واحد وكأنه «الانفتاحى» الشرير الوحيد فى البلد !.

والواقع أن قصة فائزة أضعف رسما فى السيناريو من قصة صلاح.. فنحن لا نعرف شيئا عن الظروف التى وصلت بها إلى السجن الا من خلال بضع جمل فى الحوار.. وما ساعد على هذا الضعف أكثر قصة شقيقها الطبيب الذى هجر الطب ليعمل فى الانفتاح هو الآخر.. والذى نفهم أنه هو الذى حرضها على احتراف الدعارة.. فمن الصعب أن نقتنع بأن طالبا جامعا هو الذى يدفع شقيقته الطالبة الجامعية أيضاً إلى هذا أيا كانت صعوبة ظروفهما.. لاسيما أننا لا نعرف شيئا عن هذه الظروف التى عبرها الفيلم بسرعة من أجل مزيد من نماذج الانحراف لم يكن فى حاجة إليها.. أو هو على الأقل لم يبررها كما يجب..

وبينما يبقى صلاح فى السجن مرغما مقهورا وقد خسر كل شيء نسمع عبارات كهذه: «الشرنوبى لازم يچى هنا» «السجن من غيرك - أى من غير فائزة - بقى سجن».. وتلجأ فائزة إلى فاروق الفنان المزور الذى يكون قد خرج من السجن بعد انتهاء عقوبته هو الآخر لكى يقوما معا بمغامرة غير مقنعة أيضاً يسرقان فيها «كرتونة» فراخ فاسدة من مخزن الشرنوبى ويهربان بأسلوب كاريكاتيرى لا يحقق الا شيئا من «الاكشن» الذى ليس فى مستوى الفيلم أيضاً ..

ويقدم أبو لعة الممثل الكوميدي القديم شخصية شديدة العمق والطرافة للسجن الذى وقع فى حب السجن لمجرد أن الخبز فيه افضل من الخبز خارجه.. ورغم أنها شخصية مضحكة فهي عميقة الدلالة والمرارة.. ولكننا نحس أن الفيلم يفتعل بها خناقة طويلة جدا بين المساجين لمجرد تسهيل عملية هروب صلاح التى تتسم أيضاً بأسلوب اقرب إلى المغامرات «الامريكاني».. لكى يلتقى بفائزة ويبحثا عن حياة جديدة مستحيلة فى المقابر وحيث يلاحقهما الشرنوبى والمجتمع كله.. لتردد فائزة بمرارة: «الشرنوبى والحكومة واخويا مستكترين علينا نعيش فى طرية» .

وعندما يعرض عليهما صديقهما الفنان صلاح أن يزور لهما جوازات سفر ليهربا إلى أى بلد تعجبهما.. تقول فائزة العبارة التى تبدو أنها خلاصة الفيلم كله: «ما هى دى البلد اللى تعجببنى».. ويقول صلاح: «أى بلد ما فيهاش الشرنوبى».. لان مضر

فعلا تصبح أجمل بلد في العالم لولا ما يفعله بها ويأكلها الشرنوبى وألف شرنوبى آخر !.

وتضيق حلقات الحصار حول صلاح وفايزة.. ولحظة هربهما إلى مكان يستنج بالحب والحرية والحياة من جديد.. يكون الشرنوبى قد وصل حتى إلى صديقيهما فاروق واشترأه بالمال فأبلغه بموعد سفرهما.. وفى المطار يهرب صلاح من البوليس ومن المطار كله فى مغامرة هزيلة جدا يعجز عنها جيمس بوند نفسه.. ولكننا نغفرها من أجل النهاية الرائعة التى نفذها محمد فاضل بإحكام شديد ومبتكر.. حيث يتسلل إلى الشرنوبى فى حمامه الفخم ويقتله.. لا يهم كيف.. ولكنها دعوة حقيقية ومخالصة لأن تتخلص مصر من أى شرنوبى يسرق حق أهلها فى الحب والحرية والحياة بنظافة!.. فلا شك أن الطفل الذى أنجبته فايزة فى النهاية سيعيش فى ظروف أفضل!.

ونخرج من «الحب فى الزنزانة» بإحساس كامل بالنشوة لاداء سعاد حسنى.. التى تختفى لتعود فتذكر بأنها ما زالت سعاد حسنى.. والتى تعكس تغيرات وجهها البسيطة البليغة الخبيزة إحساسا عميقا بالحنن والقهر والتمسك بحق الحب والسعادة رغم كل شيء.. وبحيث تتمنى أن تراها أكثر من مرة بعد ذلك مع غادل أمام نستمتع بهذه المباراة الهائلة فى الاداء.. رغم كل شيء ايضا!

وبعد.. فهذا فيلم يمكن أن نرحب وننتشى بكل شيء فيه ويكل شخص دون أن نخشى حرجا ومع كل الملاحظات العابرة التى ذكرناها فى حينها.. نرحب بىحيى الفخرانى وعلى الشريف وحتى بدور ابو لمة الصغير والزبال محمد فريد وان كنا لا نرى معنى لاستخدام فنان كبير مثل عبد المنعم مدبولى فى دور الشرير دون أن يكون فى حجه الحقيقى.. ونرحب فيه بمستوى التصوير والمونتاج والموسيقى وديكور انسى ابو سيف.. ثم قبل كل ذلك بمحمد فاضل الذى يجب بعد ذلك الا يتوقف عن السينما.. فهى فى حاجة اليه فى الاخرى !.

«الارض».. ذكريات من الأيام الجميلة !

ما الذى يجعل فيلما قديما عمره خمسة عشرة عاما يقفز إلى السطح ليصبح أهم ما يشغلك من أفلام واحداث سينمائية جديدة تفرض نفسها عليك كل يوم ويلا توقف؟

كانت مشكلتى وأنا أبحث عن موضوع «الكواكب» هى الاختيار وسط الزحام الشديد: فهل أواصل الكلام عما حدث فى مهرجان أسوان وهو هام جدا رغم صوته الخافت الذى لم يصل لأحد.. أم عن مهرجان «جمعية الفيلم» الذى يجرى هذه الايام.. أم عن نور الشريف.. أم عن الافلام الجديدة التى «تنهال» على رؤسنا كل يوم ؟

فى المساء قالت المذيعة أننا سنسهر الآن مع فيلم «الارض» ليوسف شاهين وأعترف أننى قلت فى ملل: ثانى!! فرغم حبى الشديد ليوسف شاهين و «للأرض» الا أنى لم أكن مستعدا لرؤيته للمرة الثلاثين وأنا الذى أحفظه لقطة لقطة وكلمة كلمة .. وقلت لنفسى: انتظر حتى تقرأ «التبتر» ثم أغلق الجهاز وشوف شغلك.. فاحدى هواياتى هى قراءة عناوين الأفلام القديمة والجديدة معا لانها فى تصويرى دراسة هامة جدا يمكن من خلالها فهم الكثير عن السينما المصرية: كيف كانت وكيف اصبحت.. من الذى تقدم ومن الذى تأخر.. من الذى استمر ومن الذى أكلته القطة... وفجأة.. وكلمة بعد كلمة ولقطة بعد لقطة خدعنى الساحر يوسف شاهين وسحبنى إلى النهاية لافيق على يدى محمد أبو سويلم الداميتين تتشبثان بالأرض التى تسحبها عليها بوحشية خيول السلطة.. ولاكتشف مرة أخرى أن عيني دامتعتان وكأنني أعرفه أن محمد أبو سويلم قد مات لأول مرة ..

لم يكد نور الجهاز ينسحب من الغرفة ويسود الصمت حتى ملأني هذا الاحساس المزيج القريب بالمتعة والكآبة.. فتحن كنا نصنع أشياء كهذه يوما ما.. فما الذي حدث؟.

منذ أسابيع قليلة أحسست بنفس الشيء بعد عرض «البوسطجي».. وقضيت ليلة معذبة جدا.. منذ سنوات قليلة كان صلاح أبو سيف وشاهين وحسين كمال وبركات قادرين على صنع هذه الأفلام.. فما الذي أصبحوا يصنعونه الآن.. ما الذي جرى لنا جميعاً؟ وكيف حدث أننا كنا نبذر منهمكين كل منا في عمل رائع ثم كأنما أوقفنا أحد فجأة.. فمن الذي أوقفنا؟.

ميزة الأفلام العظيمة ليست في أنها تبهرك عندما تراها لأول مرة.. وإنما في أنها تعيش حتى وأنت تراها لآلاف مرة.. وأنها تثير فيك ذكرى أو سؤالاً مندهشاً في كل مرة وكأنك تراها بعين جديدة.. فهي تجددك أنت نفسك وهي تتجدد بينما تموت آلاف الأفلام الأخرى في موضعها حتى لا يهتم أحد بمجرد أن يدفنها.. فإذا كانت الاشتجار العظيمة تموت وهي واقعة.. فإن الأفلام العظيمة لا تموت أبداً.. وهذه ميزة الصورة الحية على الأشجار!.

.. ونكرني فيلم «الأرض» بأنه - هو أو «المومياء» لا أنكر بالضبط - كان أول فيلم مصري يعرض في «نادي سينما القاهرة» عام ١٩٦٩ وكنت مزهواً جداً أيامها باختياري بالذات لتقديمه للناس وكتابة دراسة طويلة عنه.. من يومها لم أتوقف عن الكتابة عن «الأرض».. ولكن المدهش أنني طوال هذه المشاهدة الأخيرة وبعد خمسة عشر عاماً كنت أكتشف أشياء وتفصيل جديدة تكفي بلا مبالغة لتأليف كتاب كامل عن «الأرض».. وليت أحداً منا يفعل ذلك يوماً: يكتب كتاباً عن فيلم كما يفعلون في الخارج وحيث توجد أفلام حقيقية.. ونقاد حقيقيون!..

ولكن ما يمكن كتابته الآن بالطبع عن «الأرض» هو مجرد تأملات.. ومن مجرد العناوين.. فتذكر أولاً أن هذا الفيلم هو من إنتاج القطاع العام.. هو «المومياء» و «البوسطجي» و «الحرام» وعشرات الأفلام والأسماء الجديدة التي قدمها القطاع العام فيما أصبح معروفاً حتى الآن بسيماها الستينيات والتي لم يكن قادراً على إنتاجها وبهذه المواصفات التي مازلنا نتحسّر عليها سوى القطاع العام.. علينا فقط أن نتخيل يوسف شاهين يطلب سلفة توزيع خارجي من موزع لبناني لفيلم «الأرض» ليقول له أن أفلام الفلاحين والجلاليب ليس لها سوق.. أو أن نتخيل شادي عبد

السلام يبحث عن تمويل «المومياء» عند منتج قطاع خاص وموزع خارجي.. ولماذا نذهب بعيدا وهو لم يخرج شيئا بعد «المومياء» الذي هز العالم كله بينما توقف نمو مخرجه تماما وعجز عن تمويل فيلمه الثاني «اخناتون» في غرب عملية «اغتيال مخرج» في التاريخ ولجرد أنه تمت تصفية القطاع العام.. ثم عندما فكرنا في عوبته للانتاج هذه الايام أسندنا أول أفلامه «أهل الكهف» لحسن الإمام وليكتب له السيناريو عبد الفتاح مصطفى كاتب مسلسل «محمد رسول الله» التلفزيوني والذي لم يكتب سيناريو فيلم سينمائي في حياته.. ولكي يفشل الفيلم مقدما فنقول لقد فشل القطاع العام !..

ومن مجرد عناوين «الأرض» نتذكر أشياء كثيرة.. فلماذا توقف عبد الرحمن الشرقاوي عن الكتابة الا فيما ندر والا لكي يهرب إلى الماضي ايا كانت دلالاته مع ان الحاضر يغلي بالآف حدث يقرب أرض مصر من جديد رأسا على عقب ويفرض آلاف قصة جديدة على روائى عظيم مثل عبد الرحمن الشرقاوي؟.

وكيف يمكن أن يكتب حسن فؤاد سيناريو وحوار «الأرض» فيما يشبه الإعجاز لتكون هذه هي التجربة الأولى والأخيرة له في مجال السينما؟.. فلماذا توقف حسن فؤاد؟.. وهل العيب فيه أو في السينما؟.

إن سيناريو «الأرض» هو درس مثالي لمن يريد أن يتصدى لصنع فيلم مصرى يمزج في عبقرية حقيقية بين المضمون الاجتماعى القوى والرؤية الصحيحة لعلاقات الافراد بالمجتمع بالمرحلة فى نسيج واحد متكامل .. بحيث لا يصبح هناك ما يسمى «البطل» بالمعنى التقليدى.. وانما البطل هو القضية المثارة أو المرحلة ككل أو «الأرض» نفسها وما تعنيه للناس وما يمكن أن ينشأ حولها من صراعات.. ومع ذلك فانت ترى أن كل شخصية صغيرة أو كبيرة هي بطل كامل بالمعنى الدرامى.. لأنها مرسومة جيدا: جنورها ووظيفتها وعلامتها وواقعها وأحلامها ونقاط قوتها وضعفها وتحولاتها المفهومة والمبررة ..

وبعد كل هذه السنوات مازال يدهشنى هذا الفهم الغريب من حسن فؤاد للقرية المصرية.. وهذا الحس الرائع للفلاحين: عباراتهم ونزواتهم ومعاركهم وأحلامهم وقوتهم وضعفهم.. وهو يقدم فى «الأرض» اخلاق القرية الحقيقية وقبل أن يتم تشويهها وتزييفها لضرب القرية والمدينة معا.. وهناك لحظات عاطفية مدهشة تقدم نماذج لهذا قمة فى الصدق والبساطة: القرية كلها تكاد تقتل بعضها من اجل الماء



«الأرض، إخراج : يوسف شاهين - ١٩٧٠»

ثم ينسى الجميع كل صراعمهم الدموى فى ثانية ويتساندون جميعا لإنقاذ بقرة وقعت فى الساقية ..

وبعدما يتصافى عبد الهادى ودياب ويشريان الشاى معا وهما اللذان كادتا يقتلان بعضهما منذ دقائق.. وهناك هذه البيوت التى «تستلف» من بعضها رغيفين عيش أو «شوية دقيق» عند العسرة ولكى يستر كل بيت أزمت الأخر. ثم هناك عسكري الهجانة النوبى الأسمر الشرس الذى يسوقونه على الفلاحين ليؤذّبهم بلا رحمة.. ولكن لأنه مصرى مسحوق هو الآخر فسرعان ما يحس بمأساتهم ويتحول تدريجيا إلى جانبهم وضد من يستقله ويستغلهم معا.. إن الشاويش عبد الله الأسمر المتجهّم حتى ليبدو متوحشا يسمح لوصيفة بأن تخرج بعد حظر التجول عندما يعرف أن بيتها ليس به رغيف خبز واحد.. بل ويأمر أحد رجاله بتوصيلها.. ثم يجلس مع أبيها أبو سويلم على المصطبة فى هدأة المساء ليشرى الشاى معا حتى لو تخانقا قبل نهاية السهرة.. واقسم أنتى أبكى فى كل مرة لمشهد وداع الشاويش عبد الله لمحمد أبو سويلم عند مغادرة الهجانة للقرية حين ينزل الشاويش من فوق جملة ليعانق الفلاح الذى فهم محنته فاحبه.. فهنا رجلان وضعت السلطة كلا منهما فى مواجهة

الآخر.. ولكنهما أدركا أنهما يقفان في نفس الجانب ماداما يتعرضان لنفس القهر.. وهنا تخرج القرية كلها لوداع الهجانة الذين جاؤا لضربهم بالكراباج وليقدموا لهم الشاي والسكر.. فهذه هي مصر الحقيقية ..
وعشرات المواقف والعبارات والتفاصيل التي تعكس قدرة حسن فؤاد المذهلة على فهم الفلاح المصرى وفى نسيج يفيض بالحياة والقوة والعزوة والمرح معا.. فأين ذهب حسن فؤاد ؟

وفى العناوين أيضاً تقرأ أن أشرف فهمى كان مساعدا لـيوسف شاهين.. واذكر أنه كان عائداً لتوه من دراسته فى أمريكا وأخرج فيلمه التسجيلى الأول والوحيد «حياة جديدة» عن قرية أيضاً.. ولعل تجربة أشرف فهمى فى «الأرض» اكسبته حساسية بالواقع المصرى هو الذى جعله الآن مخرجاً كبيراً وهو الذى أبقى له قدرته على البقاء بقوة وتطوير نفسه باستمرار ..

وتقرأ أيضاً أن داود عبد السيد واحمد ياسين كانا مساعدين فى الإخراج.. ولعلمهما فى ذلك الوقت كانا خريجين جديدين فى معهد السينما.. وإذا كان أحمد ياسين قد أخرج حتى الآن أربعة افلام روائية.. فقد تأخر داود عبد السيد كل هذه السنوات عن الافلام الروائية لرفضه التلاؤم مع شروط السينما التجارية.. وهو الآن فقط وبعد خمسة عشر عاما كاملة.. يستعد لإخراج فيلمه الأول !

ونكتشف أيضاً أن ولع يوسف شاهين بتقديم المواهب الجديدة قدم فى «الأرض» عدة وجوه معا: نجوى ابراهيم عروسة التلفزيون الطوة التى لم يكن يتوقع أحد أن تتجج فى نور وصيفة الفلاحة الحسنة الصغيرة التى «تتدلج وهى تملأ القل».. ولكننى أشهد من هذه المشاهد الاخيرة أن نجوى ابراهيم كانت ناجحة جداً فى تجربتها الأولى.. وإن كان من سوء حظها فى «الأرض» بالذات أن كانت منافستها ممثلة قديرة جداً ومؤثرة بشكل خرافى رغم قصر دورها هى فاطمة عمارة فى دور ساقطة القرية التعيسة التى تدفع ثمن اخطاء الجميع.. ولا أرى أين اختفت تماماً هذه الممثلة الموهوبة ؟

ثم نحن نكتشف أن صلاح السعدنى فى دور الصعلوك الصغير الخفيف الدم هو ممثل قدير إذن فى السينما ولكنها تركته ليلمع فى التلفزيون فقط لانها سينما لا تفهم.. وأن «الصعلوك الكبير» عبد الرحمن الخميسى ربما كان ينجح ممثلاً أكثر من أشياء أخرى. ربنا يرجعك لارضيك ياعم عبد الرحمن!.. وإن نبيلة السيد ظهرت فى

نور صغير جدا كزوجة العمدة ولم يخس بها أحد... بينما يكون الاكتشاف الحقيقي ليوسف شاهين في «الأرض» هو على الشريف الذي لم تكن له علاقة بالتمثيل على الإطلاق قبل هذا الفيلم.. ولكي يصبح هذا الوجه الغليظ القاسى والملىّ بالحب والطيبة رغم ذلك واحدا من أفضل ممثلى السينما المصرية على الإطلاق فى تقديرى الشخصى لو أن احدا حاول ان يستقل قدراته الحقيقية..

وليس أحد فى حاجة بالطبع للحديث عن أداء «الكبار» وعلى رأسهم العبقري **محمود المليجي** الذى كان فيلم «الأرض» نقطة تحول كاملة فى حياته وفى اكتشاف **يوسف شاهين** بالذات لكنوزه الكامنة تحت اوار الشر المسطحة.. ثم عزت العليلى الذى يقدر لمعانه بين الوقت والآخر فى هذا الفيلم أو ذاك.. نعود لنفتقد حجمه الحقيقى فى السينما المصرية» فلا يمكن تصور «الأرض» بغير عبد الهادى ولا يمكن تصور عبد الهادى بغير عزت العليلى !

ولكن يبقى صانع هذا كله.. العبقري يوسف شاهين.. الذى يمثل حالة خاصة جدا فى السينما المصرية ومنذ أول يوم.. وحتى آخر يوم.. لقد كان دائما أكثر مخرجينا جرأة ومغامرة وتجديدا ومحاولة لعكس ما يحدث فى مصر فى شرائط سينمائية.. ولكن قمة عمله السينمائى على الإطلاق وفى تقديرى الشخصى ايضا هو «الأرض».. لأنه النموذج المثالى لفيلم مصرى عن موضوع مصرى تماما وبرؤية صحيحة وواعية وفى أعلى مستوى سينمائى يمكن توقعه.. وقدرة يوسف شاهين المذهلة هنا انه يعيش «الأرض» تماما ويتنفسها حتى تكاد نشم رائحتها.. ولكن مشكلة يوسف شاهين انه يفضل ان ينسى أحيانا انه فى «الأرض» اختار رواية قوية.. وتركها لكاتب سيناريو قوى اما مشكلتنا نحن فهى أن لدينا يوسف شاهين واحدا.. وانه اختار اخيرا ان يترك كل الأشياء التى يستطيع الحديث عنها بكل هذه البراعة.. ليتحدث عن نفسه!

«الغيرة القاتلة» عطيل.. بدون شكسبير!

ينفرد المخرج الشاب عاطف الطيب بأنه أول مخرج فرض اسمه بقوة على الحياة السينمائية في مصر بل وحتى على المهرجانات العالمية.. قبل أن يرى الناس أول أفلامه.. فمنذ أقل من عام واحد.. وبالتحديد منذ أن عرض فيلم «سواق الأتوبيس» في مهرجان الاسكندرية في سبتمبر الماضي.. وسيرة هذا الفيلم وهذا المخرج تندلع كالنار المفاجئة على كل لسان.. فكل من شاهده أحس فيه شيئاً جديداً على السينما المصرية في سنواتها الأخيرة بالذات.. وحيث خيل للبعض أنها تتراجع كل يوم من سيئ إلى أسوأ وإنما لن تستطيع أن تسترد نفسها من جديد.. حتى جاء «سواق الأتوبيس» فادهش الجميع واقتنعهم بأن الأمل ما زال موجوداً ..

ولا أعتقد أن فيلماً مصرياً أحدث مثل هذا البوم بمثل هذه السرعة.. فحتى «المومياء» لشادى عبد السلام استغرق وقتاً طويلاً لينضج في ذهن الجمهور الواعى على مهل.. وعلى طريقة شادى عبد السلام نفسه.. ثم كان ادراك الناس لقيمته النادرة على المستوى العالمى أكثر منه على مستوى جمهورنا نحن.. ولكن «سواق الأتوبيس» فى تقديرى سيكون جمهوره الاساسى هنا فى مصر لأنه يتحدث عن أشياء ويأسلوب أكثر اقتراباً من الحياة اليومية لهذا الجمهور.. ولهذا فقد «طبقت شهرته الافاق» كما يقولون هو ومخرجه الشاب عاطف الطيب.. وحتى قبل أن يشاهده الجمهور فى مصر كان قد اشترك فى مهرجان قرطاج وفاز بجائزة باعتباره العمل الأول لمخرجه.. ثم فى مهرجان نيوبلوى حيث فاز بطله نور الشريف بجائزة أحسن ممثل وهى أول جائزة تولية يفوز بها ممثل مصرى.. ثم كان أكثر فيلم مصرى عرض عروضاً خاصة قبل عرضه التجارى ..

ومع ذلك تجئ المفارقة الغربية من أن «سواق الأتوبيس» ليس الفيلم الأول لعاطف الطيب.. وإنما كان فيلمه الأول هو «الغيرة القاتلة» الذى عرض عرضاً «سرياً» فى العام الماضى فى سينما صيفية فلم يحس به أحد.. ثم جاءت بعد ذلك كل تلك الضجة التى أثارت حول عاطف الطيب فى «سواق الأتوبيس» والتى أتصور أنها وضعت فى مأزق.. فكيف يعرض فيلمه الأول عرضاً جماهيرياً واسعاً ليغامر بالسمعة الطيبة التى حققها من خلال فيلمه الثانى الأفضل بكثير ..

ومع ذلك يجئ توقيت عرض «الغيرة القاتلة» الآن توقيتاً ذكياً.. فهو يستفيد بالتأكيد من الضجة التى أثارها «سواق الأتوبيس» لمخرجة عاطف الطيب من ناحية.. ولبطله نور الشريف من ناحية أخرى.. وقد يكون هذا تفسيراً معقولاً لاستقبال الناس «للغيرة القاتلة» استقبالا أفضل بكثير مما كان مخرجه نفسه يتوقع.. فمن حسن حظه أن استوعب الدرس وخرج من المأزق.. لأنه لابد تعلم أن الأفلام القوية لا تقوم الا على موضوعات قوية تمس حياة الناس الفعلية اليوم.. لا حياتهم كما كان يعالجها شكسبير ..

نعم.. لأن «الغيرة القاتلة» مأخوذ عن «عطيل».. وهى مسألة غريبة تدخلنا مرة أخرى فى دائرة التساؤل: عن معنى أن يلجأ مخرجونا الشبان فى أفلامهم الأولى وبعد كل تلك المئات من السنوات.. إلى شكسبير بالذات.. صحيح أن الدراما عنده جاهزة وناجحة.. ولكن هل خلت حياتنا إلى هذا الحد من أية موضوعات مصرية؟ وهل يعجز كتاب السيناريو عندنا حقاً - خاصة عندما يكونون شباناً جدداً مثل وصفى درويش كاتب هذا السيناريو - عن العثور على شيء حقيقى وأصيل من عالمنا حتى يلجأوا لشكسبير ؟

وصحيح أن شكسبير مادة مرغوبة دائماً ومغرية فى المنيمنيا العالمية كلها ومن كل المدارس والاتجاهات.. ولكنهم هناك استهلكوا كل «مادتهم المحلية».. فأصبحوا يتسلون بأعادة تفسير شكسبير وتقديم برؤى جديدة كل مرة.. ولكن هذا ترف لا تملكه السينما المصرية وليست مطلوبة به.. وهى للتيهمة دائماً بتجاهل الواقع المصرى.. فهل هو نوع من الكسل أم الهروب ؟

إن نور الشريف أو «عمر» فى هذا الفيلم هو عطيل.. ويحيى الفخرانى الذى سماه الفيلم «مخلص» ليسخر بسذاجة من عدم اخلاصه هو يا جو.. وعناوين الفيلم تحكى لنا بأسلوب جديد ومركز انهما صبيقان منذ الطفولة.. فتحن نرى صورهما

الفوتوغرافية فى مراحل عمر مختلفة وفى مناسبات تؤكد نشأتها معا لى يوحى
الفيلم فيما بعد بالصدقة العميقة الأقرب إلى الأخوة التى تربطها معا والتى يخونها
مخلص رغم ذلك. ونحن نبدأ الفيلم معهما وقد أصبحا شابين يعملان فى شركة أو
ادارة ما من هذه الشركات التى لا نفهم عملها بالضبط فى الافلام المصرية.. ثم
نفهم أن نور الشريف أو «عطيل» استقال فيما يبدو ليصبح رجل أعمال حرا.. بينما
بقى يحيى الفخرانى أو «ياجو» موظفا لانه جبان غير مستعد للمغامرة ولكى يتجسد
أول فرق فى تركيب الشخصيتين.. ثم نرى نور الشريف يحاول أن يبدأ مشروعا
استثماريا لإنشاء مزرعة دواجن لا تعرف من أين حصل على رأس ماله وكيف أصبح
غنيا فجأة بينمابقى صديق عمره فقيرا.. ولكنه يحتاج لزيادة رأس مال بدخول
صديقة الممثل الجديد سامى كامل شريكا بنقود زوجته فيما يبدو.. فهناك علاقات
كثيرة غير مفهومة فى هذا الفيلم.. ثم يطلب موافقة ما على المشروع من مدير
الشركة أو الادارة التى يعمل بها صديقه والذى يعترض فى البداية ثم يوافق لسبب
غير مفهوم أيضا.. بالنسبة لى على الأقل.. فكل ما فهمته من هذا اللف والورن أن
الفيلم يريد أن يقدم «عطيل» عصريا بأن يجعله أحد رجال الاستثمار والانفتاح
ومشروعات الفراخ.. وهى مسألة مفتعلة تماما ومفروضة على الفيلم لأنها سرعان ما
تضيع عندما تتصاعد الأحداث إلى الخط الرئيسى «لعطيل» العادى جدا الذى قدمه
لنا شكسبير: أى الزوج الذى يسمع لو شاية صديقه الحميم بخيانة زوجته فيقتلها
وهى بريئة.. وهى مسألة تحدث فى «أحسن العائلات» وعلى مدى العصور وفى كل
المجتمعات «المنفتحة» و «المنغلقة» معاً.. خصوصا أن السيناريو لم يعكس جو رجال
الاعمال والمشروعات والصفقات على حكاية الشك والغيرة الا من باب افتعال مواقف
الاحتياج إلى فلوس ومجوهرات لاستكمال المشروع وفى علاقات واهية جدا بالخط
الاصلى وليست حتمية كما تقتضى الدراما..

وطالما أن هناك «عطيل» و «ياجو».. فلا بد أن تكون هناك «ديدمونة» بالطبع وهى
هنا «دنيا» - ولاحظ التشابه فى الاسمين - أو نورا.. التى نفهم أن حبا كان يربطها
بنور الشريف فى الماضى ولكنه توقف لانه كان فقيرا فيما يبدو ثم عاد فاشتعل بعد
أن تقابلا مرتين بالصدقة فأصبح ممكنا أن يتزوجا رغم معارضة أسرتهما الثرية..
والتي تعود فتوافق مثل تحولات كثيرة غامضة فى هذا الفيلم ..
ومن أول لحظة لمعاودة قصة الحب فالزواج.. نلاحظ أن يحيى الفخرانى أو «ياجو»

حاقد جدا على صديقه الناجح فى الحب والعمل معا.. وهو الذى يؤكد لنا الفيلم طول الوقت أنه كان صديق عمره.. ويدون أن يقدم لنا سببا واحدا منطقيا لهذا التحول المخيف من أقصى الحب والصداقة إلى أقصى الكراهية.. فحتى لو أصبح أحد الصديقين ثريا بينما بقى الآخر فقيرا فليس هذا سببا كافيا للكراهية التى تتحول فيما بعد إلى كل هذا الشر دون تفسيرات منطقية لشخصية الصديق الحاقد نفسيا وماديا واجتماعيا.. ولكننا لا نرى شيئا من ذلك سوى أن الصديق بدأ يحسد صديقه ويحقد عليه فجأة ويخونه.. وفى المقابل يبقى الصديق الطيب نور الشريف على حبه وثقته المطلقة بصديقه ويدون أن يقطن لأى تحول أو يستريب فى أى مؤامرة.. ولجرد أن «عطيل» عند شكسبير نبيل شديد الطيبة والصفاء وقابل لتصديق أى شيء ..

ثم تجى حكاية المنديل الذى أهدها عطيل لزوجته ثم سرقه ياجو مدعيا أن يديمونه نسيته عند عشيقها.. لكي يحولها الفيلم إلى «خرزة زرقاء» ورثها نور الشريف من أمة وأهداها لزوجته نورا فوقعت منها على الشاطئ وأعطاها للزوج كدليل على الخيانة.. وبعد عدة مؤامرات مفتعلة يدبرها الصديق الكاذب وتتفدّها كل الأطراف كالاطفال البلهاء.. وبلا أى تفكير.. يتأكد الزوج من خيانة زوجته.. فيهم بقتلها لولا أن كلباً متوحشا لم يكن موجودا عند شكسبير يهجم فجأة على يحيى الفخرانى فينهشه وتتكشف الحقيقة فى اللحظة الأخيرة فلا يقتل نور الشريف زوجته نورا.. لاننا فى فيلم مصرى لابد أن ينتهى نهاية سعيدة ورغم أنف شكسبير الذى جعل عطيل يقتل ديدمونة دون تدخل أى كلاب لانقاذ الموقف !

ولكن المذهل - سواء بمنطق شكسبير أو حتى بمنطق السينما المصرية - أن زوجها يكتشف كل هذا الشر فى صديقه الذى كاد يدمر حياته.. يترك صديقه هذا يمشى بسلام ليضع قليلا من «الميكروكروم» على غضة الكلب.. وعندما تسأله زوجته عما يجرى فى هذا العالم الغريب المعزول عن عالم الانفتاح وطوال النصف الثانى كله تقريبا من الفيلم فى فيلا وحيدة على شاطئ العجمى.. يقول لها ببساطة: «بلاش تفهمى أحسن.. بلاش.. دى مش غلطتى.. ولا حتى غلطته هو كمان.. دى غلطة الزمن اللى عايشين فيه!».. وتضبح هذه «مورال» هذا الفيلم أى حكمته الاخلاقية.. دون أن نفهم أى زمن يقصده.. هل هو زمن الانفتاح ومزارع النواجر أم زمن شكسبير.. وما هى علاقة الزمن بقصة غدر وخيانة وغيره لا زمن لها ؟. ومع كل ذلك.. فليست المشكلة فى فيلم «الغيرة القاتلة» هى هذه التفصيلات فى

مناقشة الاحداث أو الشخصيات.. وانما فى لجوء سينمائيينا الشبان إلى الألب العالمى وإلى شكسبير بالذات بون فهم أو تحليل أو وعى يما يفعلون.. ومن هنا تفشل كل محاولاتهم لتمصيرها أو محاولة ربطها بعالمنا.. حتى لو تظاهروا بأنهم يتحدثون عن مزارع الفراع.. فشكسبير هو شكسبير.. وهو عالم خاص تماما واذلك حاولت السينما العالمية أن تقدمه فى إطاره الاصلى حتى لو اختلفت الرؤى والمعالجات.. لان هاملت لا يمكن أن يكون إلا هاملت.. وعطيل يجب أن يظل عطيل.. وهذا هو الدرس الأول فى الشكسبيريات.. ومن الصعب جدا أن يصبح عطيل عمر أو برعى ..

وليت صانعى فيلم «الغيرة القاتلة» حاولوا أن يقرأوا أولا هذه السطور لاحد أهم أساتذة الدراما الشكسبيرية: أ. س. برادلى الذى أنقل عنه من مقدمته الشهيرة «لعطيل» - ترجمة جبرا ابراهيم جبرا - قوله: «أن عطيل - من بين ابطال شكسبير - اشدهم رومانسية على الإطلاق، واحد أسباب ذلك حياة الحرب والمغامرة الغربية التى عاشها منذ طفولته. أنه لا ينتمى إلى عالمنا، ويبدو أنه يدخله من حيث لا ندرى كانه قادم من عالم العجائب !» .

فاذا كان برادلى الانجليزى الذى كتب هذا فى بداية القرن يعتبر «عطيل» غريبا عن عالمهم.. فكيف يصبح قريبا من عالمنا نحن فى مصر ١٩٨٣.. وكيف يمكن تجاهل أنه كان حالة شكسبيرية خاصة جدا باعتباره نبيلاً مغربياً أسود اللون وجد نفسه فجأة يعيش فى فينسيا ويتزوج امرأة بيضاء.. وهنا أيضاً أقرأوا برادلى: «وفى حالة عطيل، بعد التمهيد الطويل الماكر، يأتيه الان احياء يزيد الطين بلة، وهو االحياء بأنه ليس ايطاليا، بل ولا أوريبيا، وبأنه يجهل كليا افكار نساء البندقية وأخلاقياتهن المألوفة - التى لا تعتبر الخيانة الزوجية من كبائر الامور.. على عكس نظرتة هو اليها.. وان من المستحسن لعطيل أن يرضى بالوضع كئى زوج ايطالى !

يا اخوانا حتى النقل من الادب العالمى له أصول وقواعد !.. ولكن يا عزيزى عاطف الطيب.. «سواق الاوتوبيس» يغفر لك أى غيرة.. مهما كانت قاتله !

«حادث النصف متر» فى أتوبيس لانعرفته!

من استطاع أشرف فهمى فى السنوات القليلة الماضية أن يصبح واحدا من أهم مخرجى الجيل الأوسط.. أى الجيل الذى لم يعد ممكنا اعتباره «شابا» بعد ظهور جيل آخر من المخرجين الجدد الأكثر شبابا.. وكانت إحدى ميزات أشرف فهمى الهامة أنه بعد أن «تاه» قليلا فى بعض الافلام التى كان يدهشنا فى حينها أن تحمل اسمه.. استطاع أن يخرج من هذه المرحلة «المستهلة» فى حياته الفنية إلى مرحلة أكثر نضجا ومسئولية يستعيد فيها نفسه واسمه ويقدم عددا من الافلام الجيدة حقا والتى تعكس وعيا أعمق بالسينما وبضرورة ربطها بالبلد الذى ينتجها وحتى بالمستوى الحرفى الجدير به هو نفسه ..

ولكن مثل كل فنان فى العالم كانت لأشرف فهمى أيضاً نقاط صعوده وهبوطه.. ولست أعتقد أنه يمكن أن يضع آخر أفلامه «حادث النصف متر» فى عداد أفلامه الأخيرة القوية والتى كان ممكنا اعتبارها «مرحلة نضج أشرف فهمى».. بل لست أتصور أنه كان وهو يخرجها يحاول أن يقدم كل ما عنده.. وهى مفارقة تبدو غريبة نوعا وهو يتعامل فى «حادث النصف متر» مع روائى جيد هو صبرى موسى الذى كتب السيناريو بنفسه أيضاً.. مما كان يوحى لنا قبل مشاهدة الفيلم بأن إضافة جديدة لا بد ستضاف إلى «مرحلة نضج أشرف فهمى» ..

وصبرى موسى حالة مثيرة للدهشة فى السينما المصرية.. فهو من أفضل روائثا الشباب بلا أدنى شك رغم اقلاله الواضح فى العمل.. ثم هو حتى فى مجال الكتابة للسينما كان أكثر اقلالا.. ولكن أحدا لا يستطيع أن ينسى له سيناريو وحوار «البوسطجي» أحد افضل الافلام ليس فقط بالنسبة لمخرجه حسين كمال بل وفى تاريخ السينما المصرية كلها.. وفى العرض الاخير لهذا الفيلم فى التلفزيون منذ نحو شهرين.. جاعتنا الفرصة مرة ثانية وبعد كل تلك السنوات لاعادة تأمل مدى

البراعة والعمق فى صياغة «البوسطجى» صياغة سينمائية على أعلى مستوى يقرب من المستويات العالية بلا مبالغة.. مما يؤكد موهبة صبرى موسى فى الكتابة السينمائية التى لا يمكن أرجاع الفضل فيها إلى دنيا البابا شريكته فى كتابة «البوسطجى» والا لكانت قد لمعت بمفردها فى هذا المجال بعد ذلك.. والتى كان مثيرا للدهشة أيضاً الا تؤدى بكاتب سيناريو «البوسطجى» إلى الاستمرار بقوة فى السينما المصرية وأنا - على العكس - أن يتوقف تقريبا ..

فإذا كان صبرى موسى فى «البوسطجى» يحقق هذا المستوى وهو يكتب السيناريو عن قصة ليحى حقى.. فقد كنا نتصور أن يسيطر على أنواته أكثر وهو يتعامل فى «حادث النصف متر» مع عمل من خلقه هو بالكامل.. ولقد أعجبت هذه الرواية كل من قراها منشورة منذ سنوات.. بحيث يظل غريبا أن تظل أقوى وهى رواية مقروءة منها بعد أن أصبحت فيلما سينمائيا.. رغم ما تضيفه السينما بالطبع من قدره على التجسيد والتعبير بإمكانيات أوسع.. لا سيما اذا توفر لها مخرج بإمكانيات أشرف فهمى ..

ولكن هناك شيئا ما يشوب «حادث النصف متر» الفيلم يبدو أنه افلت من صبرى موسى وأشرف فهمى معا ولا أستطيع شخصا أن اضع يدي عليه ..

محمود ياسين الشاب البسيط الذى يحمل ذكرى من طفولته لقهر أبيه صلاح نظمى ضخمت فى ذهنه من جساماة علاقة الرجل والمرأة ومفهوم العيب والشرف والأخلاق بشكل عام.. يقع فى حب فتاة - نيللى - قابلها بالصدفة فى أنوبيس ادى الزحام فيه وتعرضه لحادث محتمل إلى تعارفهما العابر ولكن ما الذى دفع بالشباب إلى التعلق بهذه الفتاة والرغبة الملحة فى الارتباط بها بالزواج؟.. وبعد عدة ملاحظات يعرض عليها حبه بالفعل حيث نفاجأ معه بنموذج للفتاة الجديدة العاملة المتفتحة التى تحمل قيما واضحة ومستقيمة تجعلها تصارحه قبل الزواج بتورطها السابق مع خطيبها الذى استشهد فى الحرب.. وهو اعتراف جسور وشريف من فتاة لا تريد أن تخفى شيئا من ماضيها عن زوج المستقبل.. لانها بقيمها الواعية والبرينة لا ترى فيها جريمة بالمعنى التقليدى أكبر من جريمة الانكار والتظاهر بالمثالية الكاذبة نفسها.. ويبدو الشاب متفتحا هو الآخر ومتغلبا على قيمة الشرقية عندما يتقبل هذه «الخطيئة» من فتاته بل ويمنح نفسه الحق فى تكرارها معها هو نفسه تحت دعوى الزواج المقبل.. ولكن افكاره الشرقية الكامنة فى اعماقه والتى يتظاهر بنسيانها.. سرعان ما تستيقظ

كالعادة فلا يحتمل فكرة أن يتزوج فتاة منحتة نفسها كما منحتها لرجل سابق حتى تحت دعوى الزواج المقبل.. وهنا ترفض الفتاة نفسها رجلا كهذا لا يمكن أن يغفر ما يتظاهر بقبوله.. فتتركه لتتزوج شابا آخر من أقاربها هو مجدى وهبة ..

وعلى مستوى مواز يقدم الفيلم نموذجا مناقضا لسعيد صالح صديق البطل الذى يعيش مطمئنا تماما إلى أن أفضل وسيلة للزواج هى أحضار «فتاة ساذجة من البلد» تصون «شرف» باعتبارها «قطة مغمضة».. إلى أن يكشف خيانتها له مع صبي المكوي..! وهنا ينهار المفهوم الشرقى التقليدى للشرف وليثير الفيلم تفكيرنا حول القيمة الحقيقية للأخلاق... هل هى من خلال التجربة والخطأ ثم الاستفادة من هذا الخطأ وتجاوزه.. أو التصور الساذج «للبراءة» الذى يخفى وراءه كل مبادئ العالم؟.. وبمعنى آخر يطرح الفيلم تساؤله الأساسى حول أسلوبين فى الحياة.. المفهوم الجديد المتفتح الذى يمارس حق الخطأ والصواب مادام يعترف ويدفع الثمن بشجاعة.. أم مفهوم «الصون والعفاف» التقليدى الساذج والشكلى حتى لو أخفى وراءه كارثة حقيقية ولكنها محجوبة عن الأعين بكم كبير من المظاهر الكاذبة والجبانة ..!

القضية خطيرة فعلا خصوصا فى مجتمع شرقى يعطى وزنا كبيرا لهذه المقاييس الاخلاقية بمفهومها الحرفى والراسخ عندنا جميعا مهما تظاهرن بالتفرد أو التقدم. ولكنها فى الفيلم تعكس صدق باهتا لا يشدنا إلى هذا الحد ولأسباب غامضة.. هل لأن المجتمع الحديث أصبح مشغولا بمشاكل أكثر إلحاحا من مفهوم العفة والفضيلة وشرف البنت الذى هو «زنى عود الكبريت»؟.. هل لأن الفتاة المصرية الجديدة أصبحت هى نفسها عنصر اجتماعيا أكثر ايجابية وممارسة للواجبات والهموم الاجتماعية الأكثر حداثة؟.. هل لأن مشاكل الحياة اليومية للمرأة والرجل معا - وبالذات للشباب المقدم على الزواج أصبحت هى الشقة والجهاز والطبخ والمواصلات وليست عود الكبريت ؟

لست أدرى بالتحديد.. ولكن «حادث النصف متر» يبدو حادثا فى عالم غريب وبعيدا عنا بالآلاف الكيلومترات.. ويبدو أن كل العاملين فيه ككيلم لم يكونوا فى أحسن حالاتهم.. وكأنهم هم أيضا لم يكونوا مفتنعين تماما بما يتحدثون عنه فى عام ١٩٨٢.. حيث مشاكل الاتوبيسات مختلفة كثيرا عن ذلك !.

«العذراء والشعر الأبيض»

تجربة مشاهدة فيلم مصرى فى مهرجان كان !

قد يكون غريبا بعض الشيء أن يسافر الانسان إلى مهرجان عالمى لكى يشاهد فيلما مصريا مازال معروضا فى نفس الوقت فى القاهرة.. ولكن مشاهدة الافلام المصرية فى دار عرض عادية ووسط زحام وصياح الجمهور أصبحت تجربة صعبة أن لم تكن مستحيلة.. وهكذا وجدت نفسى انتهاز فرصة عرض ستة افلام مصرية جديدة فى سوق مهرجان كان الذى انتهى منذ أسبوع لكى أشاهد الفيلم الوحيد الذى لم أكن قد تمكنت من مشاهدته فى القاهرة وهو « العذراء والشعر الأبيض ».. أولا لكى أشاهده فى ظروف افضل.. وثانيا لكى أنقل لكم تجربة مشاهدة فيلم مصرى فى مهرجان نولى ووسط جمهور أوروبى.. ولكى أحاول أن اتخيل كيف تراه العين الأوروبية ..

وصحيح أن الفيلم عرض ضمن اطار السوق.. وحيث لا شروط ولامواصفات خاصة لاشتراك الافلام سوى دفع ايجار صالة وتحديد مواعيد العرض مقدما.. ولكننا نتمنى بالطبع أن تشترك أفلامنا بعد ذلك فى مسابقات المهرجانات أو حتى فى البرامج الرسمية على هامش هذه المسابقات والتي غالبا ما تكون أكثر أهمية.

عرض «العذراء والشعر الأبيض» عدة مرات فى احدى القاعات الصغيرة المخصصة لافلام سوق مهرجان كان.. وهى صالة تتسع لنحو خمسة وثلاثين مقعدا ومخصصة بالطبع للموزعين والمنتجين بهدف التسويق.. ولم تكن القاعة بيئة بالطبع نتيجة للنقص الواضح فى الدعاية لافلامنا وسط الضجة الهائلة والمكثفة حول مبثات الافلام والتي تتكلف مبالغ طائلة.. لكن بدأت اتخيل نفسى واجدا من هذا الجمهور

الاجنبى القليل الذى يشاهد الفيلم بعين مختلفة قطعاً عن عيوننا نحن «المصرية» على السبيل المصطنع.. فكيف يمكن أن أرى هذا الفيلم ؟

الملاحظة الأولى هى أن العناوين طويلة جداً وغير مشوقة.. وفى نفس الوقت تغطيتها موسيقى أجنبية من إعداد طارق شرارة بحيث لا تعطى طابعاً مميزاً لموسيقائنا .. وهنا نخسر أول عنصر جذب لشخصية محددة للفيلم المصرى .

وفى مساحة العناوين كانت نبيلة عبيد قد طلقت من زوجها بعد زواج دام اثنتى عشر عاماً لأنه لا ينجب أطفالاً وهى تبحث عن اشباع عاطفة الامومة القوية لديها وعن شغل فراغ حياتها المجدبة.. وهكذا ورغم ان هذا يبدو سبباً غريباً للطلاق عند المتفرج الاوروبى الذى لا يعتبر هذه مشكلة كافية وحدها لانها حياة زوجية طالت كل هذا الوقت.. الا انها كانت اساساً جيداً يبدأ بعده الفيلم ..

تعود نبيلة عبيد المطلقة لتعيش فى بيت أمها مريم فخر الدين.. وهنا نلاحظ مرة أخرى أن البيت هو قصر فنخم لاننا نفهم أن هذه الاسرة ثرية.. ولذلك تتحرك الشخصيات غالباً فى أجواء القصور والأندية وحمامات السباحة المعروفة.. وهنا يفقد الفيلم عنصر آخر من عناصر الجذب والتميز .. لأن هذه الاجواء قريبة من الاجواء الأوربية.. ونحن ان نجاريهم بالطبع فى مسألة السيارات وحمامات السباحة.. بينما هم متشوقون جداً للبحث عن «سينما مختلفة» من مجتمعات مختلفة ومتميزة وعن طابع محلى خاص ومستقل لسينما البلد الذى جاء منه الفيلم ...

وكأنى مطلقة مصرية تقع نبيلة عبيد فى الفراغ والملل وفى محاصرة أمها لها : اخرجى.. لا تخرجى.. حاسبى من كلام الناس عن المطلقات.. ويدهى أنها مشاكل غريبة جداً عند المتفرج الاوروبى الذى لا يفهم اولا أن تتدخل الأم فى حياة ابنتها سواء كانت مطلقة أو غير مطلقة.. وحيث المرأة قوية ومستقلة تماماً سواء وهى متزوجة أو مطلقة ..

وذات مرة تتأخر نبيلة عبيد فى الخارج.. فتقلق امها مريم فخر الدين عليها جداً.. ولكنها تقول للخادمة ببساطة وهى تقف فى مواجهة الكاميرا: «ناولينى التليفون علشان أشوف اتأخرت ليه !».. وهنا اتصور أن المتفرج الاجنبى لابد سيتساءل : لماذا تقف هذه السيدة جامدة هكذا فى وسط الكادر وتطلب من أحد أن يحضر لها التليفون.. ولماذا لا تتحرك لتتكم فى هى بنفسها أينما كان ؟.. وهى اسئلة قد تبدو بسيطة جداً ولكنها تعكس ايقاع الفيلم المصرى بل والانسان المصرى نفسه اذا كان



«الطراء والشعر الأبيض» إخراج : حسين كمال ١٩٤٣

يقف هكذا حقا ليتصور ولا يريد أن ينتقل حتى الى التليفون !
 وبينما تقف نبيلة عبيد لتروى الزهور فى حديقة ضخمة جدا تسمع من أمها أن
 هناك مشكلة ما فى «بيت الجيزة».. فنفهم أن هناك كذا بيت.. وأن هذه العائلة
 الغريبة التى نعرف منها أما وابنتها فقط لابد عائلة مليونيرات.. وهنا سيأخذ المتفرج
 الاجنبى فكرة خاطئة من المجتمع المصرى الذى تمثله هذه الشخصية الرئيسية فى
 الفيلم.. خصوصا عندما يصدم بعد قليل جدا بتناقض هائل مع نموذج آخر تماما
 من هذا المجتمع فقير جدا بالصدفة هو الآخر.. وبون أى تفسير أو تحليل أو حتى
 تعليق على أسباب هذا التناقض الاجتماعى الشاسع حتى أننا لا نعرف ماذا يعمل
 الطرف الغنى والطرف الفقير بالضبط ولا فى أى واقع اجتماعى محدد أو حتى زمن
 أو بلد مميز يعيشان.. لأن أى بشر آخرين لا يظهرون فى هذا الفيلم سوى
 شخصياته القليلة المعلقة فى الفراغ أو فى الليكورات .

ويتنظر المتفرج الاجنبى بالتأكيد من فيلم مصرى أن يحدثه عن واقع مصرى
 واضح ومدروس والاضاع فيه محددة والعلاقات مبررة.. لانه قد يسمح لبعض فنانيه
 هو أن يحدثه عن أشياء مجردة أو مطلقة من باب الترف.. ولذلك فانه يرحب كثيرا

بافلام العالم الثالث التى تحدثه عن مجتمعها بحسم واضح وتقدم له شيئاً مختلفاً عما يعرفه هو.. بل ويمنحها الجوائز أحياناً لهذا السبب وليس لتقدمها الفنى..
ولذلك يبدو غريباً - حتى بالنسبة للمتفرج المصرى نفسه - ما يحدث بعد ذلك حين تذهب مالكة بيت الجيزة لتبحث مشكلة الساكن الذى استولى على شقة اقاربه بالقوة.. فتقع فى حبه بدلا من أن تطرده ولجده أنها وجدت شابا بانسا يؤسا شديدا بعد موت أمه وسقوطه مريضاً.. فاذا بها تمنحه الشقة وترعاه فى مرضه وتتبعه قريبا بعد ذلك.. وهى مسائل لا تحدث من أصحاب العمارات فى مصر بالذات - ولا حتى فى كمبوديا - وانما من الملائكة.. ولكنها يمكن أن تحدث فقط فى قصص أحسان عبد القدوس.. وليس هناك سبب واحد معقول لان تبالغ السيدة الجميلة الثرية فى عواطفها المفاجئة لهذا الشاب البائس إلى حد الزواج منه سوى أنه الشاب الوسيم محمود عبد العزيز بالتحديد لانه حتى خروجها من تجربة زواج فطلاق فاشلة لا يثير هذا الحب الملائكى الصاعق فالزواج غير المتكافئ بل وغير الممكن عمليا .

ولكن ما يحدث بعد ذلك أغرب بكثير.. فالزوجة تقرر أن يصبح زوجها الشاب البائس الذى لا تعرف شيئاً عنه على الاطلاق رجلا ناجحا.. فيجئ الحل السحري على طريقة السينما المصرية.. يكفى فقط أن تقدمه فى إحدى الحفلات لرجل الأعمال سليم بك الانصارى الذى يطلب منه بالحاح شديد جدا أن يعمل معه فى التصدير والاستيراد.. ورغم أننا لا نعرف ما هى المواهب العبقريّة الخارقة لهذا الزوج الشاب ولا حتى نوع عمله أو دراسته.. فان سليم بك الانصارى هذا يبدو شيئاً هلاميا غامضا ولكنه قادر فى نفس الوقت على صنع شبان ناجحين ومليونيرات آخرين بماكينه سحرية.. وفجأة يتحول محمود عبد العزيز إلى دكتور فى شئ لا نعرفه وإلى رجل أعمال ناجح جدا.. ولجده أنه وجد وراءه أيضاً امرأة تدفعه إلى النجاح.. وهى مسألة لا تحدث أيضاً الا فى قصص احسان عبد القدوس وكما حدث من قبل فى «الخيوط الرفيع» ..

والواقع أن كل هذا الجزء الأول من الفيلم مقدمة لازوم لها ولا علاقة بما يحدث بعد ذلك وهو الموضوع الرئيسى الذى يدور الفيلم ويلف حوله من اللحظة الأولى.. وهو بحث نبيلة عبيد عن أشباع عاطفة الأمومة الجامحة لديها.. فهى تكتشف بعد عملية جراحية فاشلة أنها هى غير القادرة على الانجاب.. وهو مالا بد أن يثير

التساؤل حول سكوتها طيلة اثني عشر عاما من الزواج الأول قبل أن تجرى هذه العملية.. وهنا نقرر أن تتبنى طفلة جميلة من ملجأ اليتامى ..

ويكون قد مضى من «الغذاء والشعر الأبيض» ثلثه الأول بالكامل قبل أن يبدأ موضوعه الاصلى.. وقبل أن نتعرف على أى غداء أو شعر أبيض.. فبعد عشرين عاما تقريبا أو نحو ذلك يكون شعر محمود عبد العزيز قد أصبح أبيض.. وتكون الطفلة الصغيرة المتبناة قد أصبحت فتاة ناضجة مثيرة هى شريهان.. التى يريد الفيلم أن يتحدث عن وقوعها فى حب أبيها بالتبنى محمود عبد العزيز وعلى النحو الذى يلف ويدور حول عقدة «لوليتا» المعروفة ..

ولكن الفيلم لم يستطع فى الواقع أن يحدد لنا بوضوح مقنع كيف تصورت الابنة المتبناة كل هذا الوقت أن نبيلة عبيد هى أمها الحقيقية رغم أنها كانت تعرف حتى وهى طفلة «أن أمها فى السما».. وأن محمود عبد العزيز ليس أباهما الحقيقى هو الآخر وإنما هو زوج أمها ولجسد أن يصبح هناك مبرر لأن تقع فى حبه معجبة بعظمته ووسامته وشعره الأبيض وإلى حد رفضها للعلاقة الطبيعية مع شاب فى مثل سنها هو محمود عبد العليم ..

وتصورى أن الفيلم ترك هذه العلاقة الثلاثية غامضة أو عاتمة لمجرد أن يقدم مادة مثيرة عن حب شريهان لزوج أمها محمود عبد العزيز.. ولكى يسئ إلى موضوعه الاساسى الذى كان يمكن أن يكون قويا فى ذاته.. باستعراضات شريهان التى يريد البعض باصرار أن تصبح الطفلة المعجزة الجديدة للسينما المصرية.. لإنوثتها ومايوهاتها ومحاولاتها المستميتة لأن تصبح نجمة أغراء.. وهو شئ منفر جدا ومثير للشعيرة بالنسبة لمثلة مازالت اقرب الطفولة منها للأنوثة ..

وكل ما نراه بعد ذلك من ظهور الأم الحقيقية لشريهان فجأة بعد أصابتها فى حادث.. واضطرار نبيلة عبيد لمصارحتها بأنها ليست أمها الحقيقية.. ثم حيرة الابنة بين الأمين.. ثم محاولتها للهروب والتمرد بعد هذه الصدمة.. كل هذا يعيننا مرة أخرى وبعد ثلاثين سنة إلى عالم يوسف وهبى القديم المستهلك عن أطفال الملاجئ اليتامى والأم الحقيقية والأم غير الحقيقية.. وهو عالم أصبح خارجا عن التاريخ والواقع الحالى الذى نريد أن نتعامل به مع مهرجان كان أو حتى مع متفرجنا المصرى نفسه الذى يريد أن يرى شيئا عن مشاكل الأمهات للحقيقيات مع بناتهن الحقيقيات فى عالم ١٩٨٣ .

ولابد أن تبو هذه الاشياء مدهشة وقادمة من عالم خرافي بالنسبة لمتفرج مهرجان كان.. وهو لابد سيندهش جدا عندما تطلب مريم فخر الدين من خادمتها مرة أخرى أن تحضر لها التليفون لتكلم الكوافير.. وعندما تحتج نبيلة عبيد مالكة البيت لأنها سمعت صوت امرأة في شقة محمود عبد العزيز الساكن عندها وقبل أن تتعلم أنها اخته.. ثم عندما يرى هذه الاخت تسحب وراءها ستة أطفال ومع ذلك تقول أنها ستكتفى بذلك وإن تصنع مثل اختها الكبيرة .

ولكنها مشاكلنا ولابد أن تنعكس بالطبع على أفلامنا.. ولكن الفيلم بمنظورنا نحن فيلم جيد من حيث الصنعة المتقنة لمخرجه حسين كمال وكاتبة السيناريو والحوار البارعة كوثر هيكل التي حاولت أن تصنع شيئاً نظيفاً وجذاباً من قصة مستهلكة تحدث في الفراغ لان قصص إحسان عبد القنوس - وعلى مسئوليتي الشخصية - أصبحت خارجة على التاريخ وعلى السينما وعلى عكس ما يتصور المنتجون الذين ما زالوا يجرون وراء الأوهام القديمة ..

في الفيلم بعد ذلك أداء جيد لممثل يتقدم باستمرار هو محمود عبد العزيز ولكن في حدود الشخصية التي لا تخدمه كثيراً.. أما نبيلة عبيد فهي ممثلة تدهشني حقاً بنضجها الواضح من فيلم إلى فيلم.. وهي هنا تحمل فيلماً كاملاً على كتفها وفي نور صعب حقاً مليء بالمواقف والانفعالات المتباينة تؤديها جميعها بصدق واقتدار وتصل إلى قممتها في تعبيرها عن أبشع لحظات المرأة عندما تكتشف بعد فشل العملية أنها غير قادرة على الإنجاب.. بل أن لدى مفاجأة لن يصدقها أحد وأتحمل مسئوليتها كاملة: وهي أن أداء نبيلة عبيد في هذا الفيلم أفضل من أداء هانا شيجولا الفائزة بجائزة أحسن ممثلة في مهرجان كان عن فيلم «قصة بيرا» الايطالي.. أقول قولي «المجنون» هذا ويعلم الله أن معرفتي الشخصية بنبيلة عبيد لا تزيد كثيراً عن معرفتي بهانا شيجولا !!

الحنين إلى سينما «الديناصورات» !

عندما كان كارم محمود نجما «ودسته مناديل» عنواناً لفيلم !

الافلام المصرية القديمة والجديدة التى عرضها التلفزيون فى الاسبوعين الماضيين لم تعد قديمة ومكررة فقط.. وإنما تقدم صورة بالغة الكأبة للسينما المصرية.. لأن احداً مازال لا يدرى بالضبط ما هى القاعدة التى تحكم اختيار هذه الافلام للعرض فى التلفزيون.. ولا ما هى القاعدة التى تحكم شرائها اصلاً ..

وليست المسألة مسألة قديم أو جديد.. ففى السينما المصرية القديمة افلام جيدة بلاشك لم تفقد قيمتها ولا تشويقها ولا رغبة المشاهد فى اعادة رؤيتها أكثر من مرة.. وفى السينما الجديدة - نسبياً على الاقل - افلام جيدة ايضاً صالحة للعرض على جمهور البيوت.. ولكن ما يتم التعاقد عليه من القديم والجديد معاً .. أو على الاقل ما يذاع بالحاج.. هو الاسوأ دائماً والسبب غامض..

وهناك وهم شائع بأن الافلام المصرية القبيلة أفضل من الجديدة.. وقد يكون هذا صحيحاً فقط فيما يتعلق بأن الاهتمام بالانتاج والجدة فى العمل كانت أفضل .. ولكن «التحرف» التى يذكرنا بها التلفزيون بين وقت وآخر.. تؤكد أن المستوى زمان كان بالغ السذاجة رغم هذه العناية فى الانتاج وفى «خدمة» الفيلم بكل عناصره.. ففعل السينمائيين زمان كانوا أفضل وأكثر جدية حقاً.. ولكن السينما نفسها كانت أسوأ وأحياناً أكثر «هبلاً».. ومع بعض الاستثناءات بالطبع ..

وفيلم «بسة مناديل» مثلاً الذى اذاعه التلفزيون صباح الاحد فى الاسبوع الماضى - أى فى وقت مشاهدة جيد - يذكرنا بالمخرج وكاتب السيناريو عباس كامل أطال الله عمره.. والذى كان «ظاهرة» فى السينما المصرية فى وقت من

الاقوات.. حيث كان غزير الانتاج أولا بحيث لا تملأ السوق من فيلم له أو فيلم لأخيه
المخرج الراحل حسنين فوزى ..

ثم كان عباس كامل متعدد المواهب ثانيا.. فهو مؤلف ومخرج ورسام كاريكاتير
فى الأساس ولذلك كان يغلب على افلامه ليس فقط الطابع الكوميدي الخفيف الغنائى
الراقص.. وانما حتى الكاريكاتيرى.. حيث لا تحكم شخصياته ولا أحداثه أى قاعدة
أو منطق.. وانما يمكن أن تحكمها المبالغة والجرأة الشديدة وأحيانا «العيب» الذى
يصل إلى حد الجرأة والابتكار المحمود أحيانا.. وغير المحدود غالبا.. بحيث تحس
أن عباس كامل كان فنانا حقيقيا رأسه ملىء بالافكار ولكن ينقصه شىء ليصبح
عبقريا ؟.

ويمكن أن ينطبق على عباس كامل تعبير «سينما المؤلف» الذى عرفته السينما
الاوربية – والموجة الفرنسية الجديدة بالذات – بعده بعشرين سنة.. أى سينما
الشخص الواحد الذى يكتب أفلامه ثم يخرجها بتصوره هو الخاص وكما تتبع منه
وحده.. ونحن الآن نرفض هذه الافلام يعقوانا.. ولكننا كنا نحب افلام عباس كامل
جدا ونحن أطفال.. وربما مازلنا نحبها الآن.. لانها أفلام غريبة مليئة بالطرائف
ويمكن أن يحدث فيها أى شىء.. وعندما كنا نسجل برنامج «نجوم وأفلام»
للتليفزيون روت لنا الفنانة تحية كاريوكا وهى لا تمسك نفسها من الضحك.. أن
عباس كامل عندما كان يخرج افلام عبد العزيز محمود كان يحدث أن يتخانق معه
فى نصف الفيلم.. فيقرر فوراً وفى البلاطوه إسخاله السجن.. ويلبسه بالفعل قميصاً
من الخيش يكتب على صدره رقماً.. ثم يخفيه من الأحداث لبعض مشاهد.. وعندما
يعود يوحى إلى إحدى الممثلات أن تقول له: «مناخيرك قد القلقاسة!».. وهى جملة
ليست فى الحوار الاصلى بالطبع.. اذا كان هناك حوار أصلى من البداية !.

واعترف رغم كل ذلك بأننى مازلت أحب أفلام عباس كامل إلى أقصى حد.. لاننى
أجد فيها شيئاً من طفولتى بل ومن طفولة السينما نفسها.. وحيث نجد نماذج حية
«السينما الحرة».. ليس بالمعنى الذى عرف عن السينما الانجليزية الجديدة فى بداية
الستينات.. بل بمعنى أن المخرج حر.. وكاتب السيناريو حر.. وكل ممثل حر.. يقول
ويقول ما يشاء.. وكثيرا ما ينتج عن ذلك أشياء طريفة ومبتكرة.. وهذا عنصر هام
جدا ينقص أفلامنا الجامدة المكررة على أى حال !.

ولكنها سينما تبدو لنا الآن ونحن نراها فى التلفزيون بعد عشرين أو حتى ثلاثين

سنة.. كما لو كانت سينما قادمة من عصر «الديناصورات».. وهو العصر الذي كان لابد أن «ينقرض» مع منطق الزمن والمنطق والمعقول .

ومع ذلك فقد أستمتعت جدا بفيلم «دستة مناديل» لاني الغيت عقلى تماما وجلست اتابعه بعين الطفل وبراءته وانبهاره بالاشياء كأنه فى «سيرك» أو «ملاهى» ..! وقد حاولت أولا أن انكر سنة انتاج هذا الفيلم.. وتساعت لأول مرة: لماذا لا نكتب فى عناوين افلامنا سنة الانتاج كما يحدث فى الافلام الاجنبية ..

ولكن لابد أن يكون تاريخ «دستة مناديل» بعد ثورة يوليو ٥٢ .. لان عناوينه نفسها تحمل صورة للمطربة اللبنانية الاصل نجاح سلام وهى تغنى فى الجانب الايسر من «الكادر» اغنية: «صفر يا وابور واجرى شوية».. وصلنى قوام الاسماعيلية.. عازفة أوفى النذر اللى عليها.. وهى إحدى الاغنيات «الوطنية» التى شاعت بعد الثورة.. والتى ليس لها فى نفس الوقت أى علاقة بأحداث الفيلم بعد ذلك.. ولكنها إحدى «تقاليع» عباس كامل.. الذى أراد أن يستغل نجاح هذه الاغنية لهذه المطربة التى كانت جديدة حينذاك وكانت جميلة وصبيحة حقا.. وهو يدفع بها إلى السينما التى لم تنجح فيها بعد ذلك مثل كثير من المطربات اللاتى توقفن بعد فيلم أو فيلمين.. ولكنه يغامر بها أمام نجوم «مضمونين» جدا وجياد رابحة فى السينما المصرية فى تلك الفترة.. مثل كارم محمود مثلا الذى كان نجما سينمائيا ومطربا أول مثله مثل عبد العزيز محمود وقبل أن يظهر عبد الحليم حافظ فى بداية الخمسينات ليصبح «عصا موسى» التى تتبلع الجميع ..!

ونحن نلاحظ فى «دستة مناديل» ايضا أن نجاح سلام ليست البطلة.. وانما هى سميحة توفيق التى كانت نجمة اغراء منتشرة جدا حتى قبل ظهور هند رستم.. والتى تلعب فى هذا الفيلم دور الراقصة التقليدى التى يتهافت الجميع على حبها.. والتى تظهر طوال الفيلم بثياب شفافة تأكيداً «للاغراء» بمنطق ذلك الزمان ..

ثم يحشد الفيلم بعد ذلك نجوما محبوبين مثل اسماعيل ياسين وسعيد ابو بكر وحسن فايق وعبد السلام النابلسى الذى يلعب دورا ثانويا ويبدو انه كان فى أولى خطواته.. ولكن عباس كامل بنزواته المزاجية المعروفة يعطى مساحة كبيرة جدا فى الفيلم ربما أكبر من مساحة أى شخصية أخرى - لمثلة اسمها سيلفانا وتظهر فى الفيلم باسمها الحقيقى.. وهى فتاة صاروخية الجمال ويبدو انها ايطالية اصلا - وكانت السينما المصرية تعتمد فى ذلك الوقت على الوجوه الجميلة من الاجنبيات

المتصدرات - لانها «ترطن» طوال الفيلم بالايطالية .

وتلعب سيلفانا هذه دور «الكمريرة» أى الخادمة أو الوصيقة ولكن بـ «الافرنجى» للراقصة اللعوب سميحة توفيق.. ولكن عباس كامل لاعجابه الشخصى فيما يبدو بقوام سيلفانا يجعلها تمشى طوال الفيلم رايحة جاية.. ربما أكثر مما مشت أى ممثلة فى أى فيلم فى تاريخ السينما.. لانه المخرج الوحيد الذى كان يصنع الافلام كما قلنا كما تتراعى لمزاجه الشخصى !.

- ولتعد حشد هذه الاسماء كلها يمكن أن يقول أى أحد أى كلام وحسب ما يخطر له أمام الكاميرا فيما اعتقد.. فالفيلم يبدو كمجموعة «اسكتشات» تم تصويرها بالصدفة وكل على حدة.. ثم تم ربطها بعد ذلك فى المونتاج.. الذى قام به مونتيرنا الكبير الحالى سعيد الشيوخ الذى لابد أنه عانى كثيرا ليجعل من هذه اللقطات شيئا ذا معنى.. والتخطيط المبدئى لفيلم كهذا منذ عباس كامل هو أن يحشد كل النجوم المحبوبين لدى جمهور تلك الايام.. ليغنى كارم محمود ونجاح سلام.. وينكت اسماعيل ياسين ويلقى المونولوجات.. وترقص سميحة توفيق وتمشى سيلفانا أمام الكاميرا وأمام عباس كامل شخصيا.. ويقوم حسن فايق والنابلسى وسعيد أبو بكر ببعض «التحاييش» الباقية.. والراقصة فى هذا الحب تزهرق من عشيقها الثرى حسن فايق.. فتحب «مكوجى الامراء أمين عبد الله» الذى هو كارم محمود والذى يفتح مكانه أمام قصرها الفخم بالضبط ومنذ أن كوى لها «دسته مناديل» يبدأ بها الفيلم ويأخذ منها عنوانه وعنوان أغنيته الاولى.. وحسن فايق يتلقى تليفونا من اصدقائه عبد الجبار وعبد القهار بك اللذين لايبنو لهما عمل الا مرافقة النساء.. لتسمعه يقول: «ايوه يا مونشير انتو فين دلوقتى.. فى الكباريه حالا جاين لكم» لمجرد أن يذهب إلى الكباريه الذى تنور فيه نصف أحداث الفيلم المصرى.. وحيث يقدم عباس كامل استعراضا غنائيا راقصا ترقص فيه سميحة توفيق القوة والجمال والعلم وتفضل المال الذى يمثله رجل فى شكل ورقة مالية.. فتغنى له أغنية ليلى مراد المعروفة: «حبيبى.. عماله أنور عليك واتريك هنا جنبى.. مافاضلش غير ورقة واحدة افتح لها قلبى.. سلفنى.. يا فاقضى.. يا واحشنى.. يا فاقندى» .

وفى الكباريه ايضا يقيمهم عباس كامل أحد «افيهاته» الكاريكاتيرية.. حيث نرى فتوة الكباريه الضخم حارس باب الراقصة «يشتغل تريكو».. ثم نرى بائع فول فى حارة ماشيا فى أمان الله فيجئ من خلفه ويصلب ركب دزاجة ليضربه على قفاه بدون

مناسبة.. ولجرد أن تشتري منه نجاح سلام القول للافطار كمبرر لان تغنى «صبح الصباح يا محلاه.. والشمس طالعة معاه» وعلى النحو الغريب الذى يحدث فى الافلام المصرية وحدها عندما ترى فتاة تغنى وحدها فى الشقة ربع ساعة بفرقة موسيقية كاملة وبون أن يندهش أحد أو يبلغ مستشفى المجانين !.

ونرى أحد ابتكارات عباس كامل الجريئة عندما نرى لقطة كبيرة جدا «كلوز» لظهر امرأة يهتز فى تشننج.. لنكتشف أن نجاح سلام كانت تلبس الفستان! وهى أمينة أخت أمين (كارم محمود) وتحب اسماعيل ياسين الذى اسمه ابراهيم ولكنها تسميه برهوم لجرد أن تغنى أغنيتهما اللبنانية المعروفة «برهوم حاكينى» التى كانت مشهورة بها قبل الفيلم ..

أما سعيد أبو بكر فهو سمكرى من الماضى.. يطوف بالشوارع على دراجة وينادى.. «أحواض.. بلاعات أسلك.. بواير الجاز أعمر» واسمه «برقع سمكرى الاناقة» لانه قبيح الوجه ملطخ بالهياض يقسم لخطيبته الا يغسل وجهه أبداً الا ليلة البخله «انما قبل كده أغسله ليه؟».. وهو سؤال منطقي جداً!.. وهو عصبي يصرخ دائماً فى وجه الناس.. ولابد أن عباس كامل يرسم به صورة كاريكاتيرية لأحد أصدقائه !.

وكل الناس تتعارف فى هذا الفيلم وتتخاصم بدون مناسبة.. وكله داخل بيت كله.. ونجاح سلام تسأل سميحة توفيق كيف بلغ سنّها ٢٦ سنة ولم تتزوج بعد «أمال عاملة ايه؟» دانا عمرى ١٧ سنة وحتجتن على الجواز!! وهى تصحب صديقتها إلى كشك التحويلة الذى يعمل به حبيبها اسماعيل ياسين «محولجى» فى السكة الحديد ويغنى: «محولجى فى السكة الحديد.. وفى شغلى واع وشديد».. ثم يغنى أغنية ثانية مع حبيبته فى كشك السكة الحديد ويخلعان كل مفاتيح تحويلة القضبان وهما يهتفان بسعادة: «بكره نعيش فى تيات ونبات.. بكره نخلف مزلقانات» ..

ويذهب كارم محمود المكوجى إلى بيت حبيبته الراقصة التى تسأله: تعرف تضرب عود! فيجيب : «طبعاً» هو فيه مكوجى افرنجى ميعرفش يضرب عود؟» دون أن نفهم ما هى العلاقة.. ثم يقول لها أنه سيفنى أغنية من تأليف فتحي قورة.. فتسأله: مين فتحي قورة ده؟ فيقول: «لا.. ده واحد افندى زينا كده!» ويغنى بينما ترقص هى بقميص نوم شفاف على اللحم.. ويتذهب لتستلقى على السرير متظاهرة بالنوم.. ويذهب كارم محمود بهوء ليغلق باب الغرفة.. ثم الشباك.. ثم النور.. ويتهيأ للمتفرج

لموقف جنسى بالطبع.. فاذا به يغطى جسد الراقصة وينسحب من الغرفة بهدوء..
ويكون هذا آخر «افيهات» عباس كامل الساخرة.. ولا أدرى ماذا حدث بعد ذلك.. لان
المسائل تلخبطت بشكل لا يمكن متابعته حتى أن محمد عبد المطلب ظهر فجأة وغنى
أغنية واختفى ..
أليس هذا نمونجاً من «سينما الديناصورات» التي تربينا عليها.. ولكن اليس
أخف دماً على الأقل من «الديناصورات» هذه الايام !.

«المفنوتاتى ..» سينما مصرية مختلفة .. كيف ندعمها..؟

بعض الافلام تستحق أن يدعو لها الناقد وأن ينصح قراءه بمشاهدتها لئلا ينحسب يشكى شبهة الدعاية المأجورة.. طالما أن القارئ نفسه يثق فى «ذمة» ناقدته المالية والفنية وفى صدق نوافعه.. ويشترط ألا يكون الناقد مأجورا بالفعل !! ومنذ أن شاهدت فيلم سيد عيسى الاخير «المفنوتاتى» مرتين فى لجنة المهرجانات من سنتين تقريبا وأنا أحس بأنه فيلم يستحق الحماس من أجله لئلا يشبهه منفعة شخصية.. ورغم أن هناك عبيدا من الملاحظات عليه من الناحية الفنية.. ولكن وجود هذا العيب الفنى أو ذاك فى فيلم ما - مثل أى عمل فنى فى العالم - لا يحول احيانا لئلا يكون الحماس له والاحساس بوجوب الوقوف من ورائه - والدعاية المجانية له لو أمكن - اذا كان الفيلم يمثل اتجاها خاصا نظيفاً ومحترما فى السينما المصرية لابد من صنع شىء من أجل حمايته وتشجيعه من الناقد الجاد والمتفرج الجاد معا - ومع ضرورة مصارحة مخرجه بكل الملاحظات الموضوعية والفنية من أجل صالح هذا المخرج نفسه.. وحتى لا تصبح العملية تطبيلا أعمى للإيجابيات ومع تجاهل السلبيات.. فهذا اسوأ ألف مرة من الدعاية المأجورة !.

واعتقد أننى وقفت كثيرا وبحماس وراء افلام كثيرة كنت مؤمنا بها فى حينها.. أو مؤمنا على الأقل بالاتجاه الذى تمثله كتجديد للسينما المصرية وتغير لجلدها السميك المكرر المستهلك منذ ستين سنة.. أو حتى مؤمنا بالنوايا الطيبة التى صدرت عنها هذه الافلام ..

وسواء أكان هذا التأييد صحيحا أو خاطئاً فى حينه.. فلقد كنت أحس دائما أن من واجب النقد الجاد الوقوف وراء السينما الجادة أيا كانت عيوبها.. لكى لا نساهم

جميعا - جمهورا ونقادا - فى تجاهل أى محاولة للتغيير فى السينما المصرية .. ولست أعتقد أن كلمتى هذه ستفيد كثيرا فيلم «المفناتى».. فأخشى ما أخشاه أن يكون قد اختفى من السوق وتمت هزيمته تماما عند صدورهما .. ولكن وسط أزمة نقدية عنيفة فى حياتنا السينمائية.. ووسط عملية تسطيح وتدمير مستمرة منذ سنوات لذوق جمهور بحيث يقبل على كل ما هو سهل ومبتذل وعلى حساب أى محاولة جادة لصنع شىء مختلف.. يصبح مهما أن يقول الانسان كلمة صادقة عن فيلم مثل «المفناتى» أو عن فيلم مثل «الغول» يمتلك كل مقومات النجاح حتى دون أن يقول عنه شىئا ..

والواقع أن سيد عيسى نفسه أصبح ظاهرة خاصة جدا وغريبة فى السينما المصرية.. فرغم أنه يعمل منذ أكثر من عشرين سنة فى هذه السينما - أخرج أول أفلامه «زيت» عام ١٩٦١ - فإنه لم يقدم سوى فيلمين فقط بعد ذلك وطوال هذه الدة هما «المارد» و«جفت الأمطار» الذى كان أخر ما أخرجه عام ١٩٦٧.. أى منذ ١٦ سنة كاملة وقبل «المفناتى»... وهى «حالة» غريبة كما ترى لا أعتقد أن لها مثيلا فى تاريخ السينما كله.. فلا أتصور أن هناك مخرجا - ما زال شابا نسبيا - توقف عن الاخراج ١٦ سنة بين فيلم وآخر !.

والغريب أنه ليس هناك سبب واحد لهذه «الظاهرة».. فطروف سيد عيسى على العكس أفضل من كثيرين غيره ممن لم يتوقفوا ابدا عن العمل.. فهو حاصل على الدكتوراه فى السينما من معهد موسكو وفى تخصص صعب جدا مرتبط بالتصوير وجماليات السينما فيما أذكر.. ثم هو المخرج الوحيد فى مصر الذى لا يملك فقط وسائل انتاج أفلامه بنفسه.. بل الذى أنشأ ستوديو سينمائى كامل هو الوحيد خارج القاهرة.. وهو الاستوديو الذى بناه بنفسه فى قريته «بشلا» القريبة من المنصورة ..

ما هى المشكلة إذن ؟. المشكلة فيما اعتقد هى فى سيد عيسى نفسه: هل يريد أن يصنع سينما أم لا يريد ؟..

هو يريد بلا أدنى شك.. ولكن ما هو نوع السينما التى يريد أن يصنعها.. كيف يصنعها.. وهل يتقبلها الجمهور الذى تعود على نوع اخر مختلف من السينما، وهل يستطيع سيد عيسى نفسه أن يقدم لهذا الجمهور هذا النوع من السينما الذى يريده.. وفى المقابل: هل يقبل الجمهور نوع السينما الذى يريد سيد عيسى أن



«المغنوتى» إخراج : سيد عيسى ١٩٨٦

يصنعه ؟.. تلك هى المغضلة ..

إن لدى سيد عيسى تصورات خاصة لسينما مرتبطة بالواقع المصرى.. وبرؤية خاصة جدا موضوعيا وجمالياتيا مرتبطة بهذا الواقع أيضاً.. ولكنها أقرب إلى الطابع الملحمى.. وتستلهم جمالياتها الخاصة وحتى يناهها الدرامى الخاص الخارج عن قوالب الحنوتة التقليدية للسينما المصرية.. من التراث المصرى أساسا وبالتحديد فى الريف الذى عاشه سيد عيسى ويعرفه جيدا ويريد أن يحوله إلى سينما ..

عظيم جدا.. ولكن المشكلة بالضبط ليست فى رؤية الفنان الخاصة التى قد تتجاوز واقع جمهوره نفسه.. والا فالكلام سهل جدا.. والكلام لا يصنع سينما .. وانما المشكلة فى التطبيق.. ثم فى قدرة الفنان على توصيل أفكاره الطموح لجمهور ما.. فى واقع اجتماعى وثقافى ما.. ثم فى مدى تقبل الجمهور نفسه لهذا الطموح..

وهذه هى المعادلة التى لم يتوصل سيد عيسى بعد لحلها.. واتصور أن التفكير فيها يشغله أكثر مما يشغله العمل نفسه.. والنتيجة: أنه لا يعمل فعلا !.

وهو فى «المغنوتى» مثلاً يقدم ملحمة «حسن ونعيمة» من التراث الشعبى والتى قدمت من قبل فى فيلم بركات من ربع قرن والتى يعرفها كل الناس فى كل مصر..

ولكن الجندي الذي يضيف إليها هو انه يحاول تحديدها أكثر بظروف مصر في
الابحاث حيث يذكر المشاهدين كتابة على الشاشة بأن الاستعمار البريطاني كان
يختل مصر حينذاك.. وحيث نرى بالفعل مشهدا واحدا سريعا لصدام الانجليز
بالافالى ثم تعاون أحد أثرياء الحرب «أبو خيشة» الذي يلعبه على الشريف مع
ضابط انجليزى فى عقد صفقة ما من خلال حفل ماجن تحييه الراقصة عزيزة
المنصورية (سهير المرشدى) وفرقتها الهزيلة من المغنين الشعبيين والتي تضم حسن
مطرب الفرقة الشاب الذى تحبه عزيزة بينما يبدو هو منشغلا عنها بالبحث عن
جديدة لتوظيف فته توظيفاً نظيفاً بدلاً من اهداره فى سهرات السكارى.. وإلى
أن تذهب الفرقة لأحياء عرس نعيمة بنت ثرى القرية صلاح منصور فيقع المطرب
الجوال فى حبها وتقع فى حبه فتهرب من عريسها شكرى سرحان وتلجأ إلى حبيبها
المطرب وتتزوجه.. لكى تنتقم الاسرة على النحو الذى نعرفه بقتل حسن ..

يصوغ السيناريو الذى كتبه يسرى الجندي مع سيد عيسى هذا الموضوع القديم
صياغة جديدة تحاول أن ترتفع به من الواقع الذى قدمه فيلم بركات إلي ما يقرب من
الشعر الملحمى وحيث تبدو الوقائع أكثر تبريرا فى تفاصيلها الواقعية فى الزمان
والمكان.. وحيث تتركز الاشياء وتتخلص فيما يشبه الرموز.. فهناك قصة حب بين
شباب وفتاة من جانب.. ثم هناك الاسرة الاقطاعية أو الثرية بأفكارها التقليدية
الجامدة من جانب آخر.. وحيث يمكن أن يصبح الصراع الاساسى ليس بين الخير
المطلق والشر المطلق.. وإنما بين الثروة والفقر لو تصورنا أن صلاح منصور ثرى
القرية الطامع فى العمودية يرفض أن يزوج ابنته لمغن صعلوك فقير.. أو بين القديم
والجديد.. لو تصورنا أن تلك العائلة الريفية لا تمثل الثروة فقط وإنما تمثل المجتمع
القديم كله بأفكاره المتحجرة المتقطرة.. وأن علاقة حسن ونعيمة ليست مجرد قصة
حب وإنما محاولة الشباب الجديد لان يعيش بقيمه وأفكاره هو ويحقه فى الحب
والحرية وفى التعبير عن قيمه الجديدة بأسلوب جديد لا سيما أن حسن من البداية
يبدو شابا متمردا على واقعه باحثا عن مجتمع آخر نظيف وأكثر حرية واحتراما ..
ونظى مستوى ثالث تقف الاسرة الريفية الثرية بشبابها المتجهم الذى يملك
السلاح حماية لمخالفه الرأسخة.. فى وجه صعايك الفنانين الذين لا يملكون شيئا
حتى حق الحب والذين يمكن قتلهم كالثواب عند أول بادرة تمرد.. فى محاولة لتعميق
الصراع وتوسيعه ليصبح بين نوعين من البشر أو مجتمعين متناقضين فى الواقع..

وليس مجرد صراع عاشقين على فتاة واحدة ..

كل هذه الافكار والتفسيرات واردة فى «المفناتى».. ويضيف اليها سيد عيسى بأبوابه كـمخرج ما يكثف هذا الاحساس الملحمى العام الذى يتجاوز القصة الفردية وبأسلوب يقترب من الرمزية أحيانا ومن التعبيرية أحيانا.. وهو يختار لتصوير أحداثه أماكن واقعية فى قريته ومعها فلاحى قريته مستخلصا كل جماليات ورموز القرية المصرية ولكن دون أن يلتزم بهذا الواقع التزاما شكليا.. وهذه قيمة جديدة لفيلم سيد عيسى أصبح لا يقدم عليها فى عجلة السينما التجارية وبهذه الجراءة الا هو.. ثم هو يتحاشى كل مغريات هذه السينما السهلة فلا يقدم تنازلا واحدا حتى وهو يقدم الرقص والغناء فى إطار نظيف تماما لا يهبط بهما عن وتيفتهما الشعبية الراقية.. بل أنه يغامر حتى بالاستغناء تماما عن نظام النجوم حين يسند بطولة فيلمه لعلى الحجار وليلى حمادة ومعهما أساتذته محنكون مثل صلاح منصور وسهير المرشدى وشكري سرحان وعدد كبير من الوجوه الجديدة.. وكلها أسماء لا تتبع ..

نحن اذن أمام سينما مصرية مختلفة لانها مغامرة ونظيفة ومحترمة وتحاول أن تجرب أساليب تعبير جديدة فى فن شائخ ومستهلك.. وهو تيار فى هذه السينما يصبح من واجب الناقد أن يدعمه ويقف وراءه بقدر ما يملك والا فلن يبدع أحد ابدا وإن يغامر وإن يجدد .. ولكن ..!

تظل مشكلة «المفناتى» هى علاقته بالجمهور.. فالتجربة والمغامرة فى الفن ايا كانت شجاعته لا تدور فى فراغ.. ولا تجئ من الهواء لتذهب إلى الهواء.. وكما قلنا من قبل أكثر من مرة ففى واقع متخلف سينمائيين وجمهوراً وأسعاراً ونور عرض وكراسى محطمة وأجهزة معطلة وفى سوق تملؤه افلام عدوية وموآخير المخدرات.. لا يملك السينمائى الجديد أو المجدد أو المحترم ترف التجريب فى الفراغ.. فلسنا السويد ليصبح عندنا برجمان.. ولا ايطاليا لتكون فى حاجة إلى فيليني..

وصحيح أن سيد عيسى لم يصنع مثل بيرجمان أو فيليني وإنما صنع شيئا مصرياً تماماً ولكن بأسلوب يتجاهل جمهوره الحقيقى الذى يجب أن يتوجه له وليس لأى جمهور خاص أو حتى للمهرجانات.. وإذا كان الجمهور متخلفا والسينما متخلفة فليس هذا مبرراً لأن أتجاوز هذه الظروف كلها لخلق فوقها فى الهواء لكى يلحق بى الناس إن استطاعوا.. فليسبت السينما عملية تعجيز أو معركة بين الفيلم والبتفرج.. وإنما هى وظيفة اجتماعية يجب أن تلعب دورا ما لتطوير مجتمع ما إن أستطاعت..

ونفس ما ينسحب هنا على يوسف شاهين ينسحب على سيد غيسى ومع الفارق ..
ان هناك صيغة أكيدة للوصول إلى الناس ويقن جيد ومحترم في نفس الوقت..
وليس الصيغة التجارية الرخيصة هي الصيغة الوحيدة بالضرورة.. فليس هذا
صحيحا ..

وفي «المفغواتي» مثلا لم نحس بعلاقة الاستعمار البريطاني بالموضوع.. ولم نحس
بمصر العربية الا من مشهد البداية .. الطرايش.. ولم نفهم الواقع الريفي الذي
يعتبر قضية الألب من أجل العمودية.. كما لم نفهم صيغة الفن الجديد الذي يبحث عنه
حظوظ المتفرد.. ووقع السيناريو في غلطة أساسية خطيرة حين لم يبرر حب نعيمة
لحسن من أول نظرة بحيث هربت من ليلة زفافها لتلحق بحبيبها وتخرج عن «طوع
أهلها» لأسباب مقنعة.. فكان هذا سلوكا اخلاقيا رفضه الجمهور وفقد تعاطفه مع
الابطال.. وكان البطل العاشق اقرب إلى القرصان المعتدى الذي يخطف بنات
الناس.. بينما العائلة تدافع فعلا عن شرفها.. وهذه كارثة ضيقت من حسن قضيت
بحيث لم يحزن عليه أحد عندما قتلوه.. ولم يستفد الفيلم تماما من عنصرى الرقص
والغناء الفولكلوري في فيلم كان يجب أن يقوم على ذلك أساسا.. وما زالت أعمال
يسرى الجندى اقرب إلى المسرح وحواره اقرب إلى الشعر الذي يفهمه الناس
بسهولة.. ولكن كانت هناك جماليات صورة وموقع والوان جيدة وتصوير بارع من
نسيم نيس في أول افلامه الطويلة واداء جيد لصلاح منصور وسهير المرشدى
والمنتصر بالله وجو فرقة شعبية طريف..

ولكن كيف نوصل هذا كله للجمهور بسهولة لنقدم بديلا جذابا للسينما الرديئة..
تلك هي المشكلة ..

«الغول» .. سينما تستحق الدفاع عنها ..

كنت الوحيد تقريبا فى مصر كلها الذى لم يحضر العرض الخاص لفيلم «الغول» الذى ثارت بعده الضجة الصحفية الضخمة التى هاجمت الرقابة لهنه.. لان أصحاب الفيلم لا يعرفون أين يعمل خمسة أوسه نقاد فى البلد فأرسلوا الدعوة على مجلة لا أعمل بها لعلها «النيوزيك».. ولكن هذه قصة أخرى.. وفجأة وجدت البلد كله يتكلم وأنا كالأطرش فى الرقة.. ويعدها سألت صلاح صالح مدير الرقابة: من الذى كتب لك بيان الرقابة الذى تبرر فيه أسباب منع «الغول»؟.. أننى لم أشاهد الفيلم ولكن الرجل الذى كتب هذا البيان يمكن أن يوفر أسبابا كافية لإغلاق أى رقابة فى العالم وتسريع موظفيها وعليك أنت أن تسرحه فورا ..

وقلت وأنا أداعب صلاح صالح وهو رجل طيب جدا ومستقيم ومن أنظف موظفى الرقابة القدامى المتمرسين فى وزارة الثقافة كلها: يا راجل حرام عليك هذا الذى يفعله فيك رقبائك.. هل هناك رقابة فى الدنيا تقول فى بيان رسمى يمنع عرض فيلم لانه يهاجم الرأسمالية ويدعو لمظاهرة سياسية؟.. إن الرقابة الامريكية نفسها لاتجرب على القول بانها تحمى الرأسمالية حتى لو تصورنا حسب ماسمعته عن قصة الفيلم أن فريد شوقى يمثل الرأسمالية حقا.. فكلنا مع الرأسمالية الوطنية النظيفة المنتجة.. ولكنه فى الفيلم حرامى وتاجر فراخ فاسدة وزعيم عصابة.. فهل مهمة الرقابة الدفاع عن رجل كهذا يسجنه القضاء عندنا كل يوم؟ وهل تصدق أنت حقا وأنت مدير الرقابة أن هناك فيلما فى العالم حتى لو كان لكوستاجا فراس أو فرانشيسكو روزى.. يمكن أن يسبب مظاهرة.. ماكانش حد غلب ياعم صلاح وكانت المشاكل كلها حلقتها الافلام.. مين اللى كتب لكم هذا البيان العبيط الذى أستغلوه ضدكم دفاعا عن الفيلم ..



«الغول» إخراج سمير سيف ١٩٨٣ .

ورفض صلاح صالح بالطبع أن يذكر أسم العبقري الذي كتب البيان متصوراً أنه سيدخل به التاريخ لأنه يدافع عن حرامية الفراخ الفاسدة.. وفهمت أنه شخصياً ضد هذا البيان.. ولكنه حكى لى كل ظروف منع «الغول» وكل تفاصيل الضجة التي أثّرت من حوله.. وأكد لى أنها زوبعة فى فنجان وأن الفيلم سيسمح به حتماً ولكن بعد حذف جملة واحدة تتكرر ثلاث مرات هي «قانون سكسونيا» وتركها مرة واحدة.. ومشهد شكلى لا أهمية له يستغرق ثوان لرجال فريد شوقى وهم يقذفون عادل أمام بالكراسى بعد أن فتح دماغه بالساطور.. ورغم أنني اقتنعت بكثير مما قاله لى صلاح صالح إلا أنى بعد أن شاهدت الفيلم لا أوافق على حذف مشهد الكراسى أياً كان لأنه حذف ساذج وخوف تتبرع به الرقابة بون أن يطالبها أحد بذلك لأن قلب الكراسى يمكن أن يحدث يومياً فى أى فرح تحدث به خناقة فى أى حى شعبي!

وإذا كان تراجع الرقابة عن قرار منع «الغول» قد انقذ ماء وجهها وأفاد منتجى الفيلم إلى أقصى حد من الناحية الدعائية حتى لتساءل: لماذا كان المنع ان ثم لماذا كان التراجع فى المنع إذا كان كل ماتم حذفه هو جملة من كلمتين ومشهد يستغرق ثوانى؟^٩

ان قصة هذا الفيلم مع الرقابة تظل - حتى بعد انتهاء الزوبعة المفتعلة والسماح بعرضه دون أن تحدث أى مظاهرات سياسية بل وبون أن يتعطل حتى المرور فى شارع فؤاد حيث دار العرض - تظل حلقة أخرى من حلقات الصراع بين الرقابة وحق فنان السينما فى التعبير عن رأيه لو حدث مرة وكان عننا فنان سينما له رأى فى أى شىء يريد التعبير عنه ..

وفى تقديري أنه يجب ألا تنتهى الزوبعة هكذا دون أن تثير قضية «الغول» هذه مشكلة الرقابة على الافلام فى مصر وفتح ملفها من جديد لمناقشة القانون والمنطق الذى يحكم مفهوم الرقابة عننا .. وضمانات حماية الفنان المصرى من هذا المفهوم الوظيفى المنعور والمتطوع بالحذف دائماً إما نفاقاً وإما تخلفاً وإما لحماية مرتبه ومستقبل العيال ولتذهب السينما والفن وحرية التعبير ومحاولة صنع شىء جاد إلى الجحيم لتبقى فقط أفلام المخدرات وبيوت الهوى والدعارة المقنعة بلا أى قيد على ازدهارها المتواصل ..

وعلىنا أن نتخيل لو أن فيلماً مثل «الغول» كان قد منع عرضه حقاً .. فأتى جريمة كان يمكن أن ترتكب فى حق السينما الجادة والمتفرج المصرى نفسه.. وكيف كان لنا أن نطالب سينمائيًا مصرياً بمحاولة التفكير أصلاً فضلاً عن صنع فيلم له أدنى علاقة بمشاكلنا الحقيقية ومن وجهة نظر نقدية ؟.

إن «الغول» هو فيلم جاد وجيد تماماً ويستحق الحملة التى ثارت من أجل حقه فى الوصول إلى الناس.. وهو فيلم لابد أن يقف الناقد معه ومن أجل أن يصبح تياراً لابد أن نحمله ونشجعه وندعو الناس الناس أيضاً للإقبال عليه.. كما يصبح من حق صانعيه أن نهنتهم أياً كانت ملاحظاتنا الفنية أو الموضوعية على هذه النقطة أو تلك.. لانهم وسط موجة السينما الهابطة والرخيصة والمتاجرة بكل الاشياء الرديئة والمنحطة لدى متفرج بسيط ومخدوع يبحث عن المتعة الخاطئة.. قروا هم أن يصنعوا شيئاً نظيفاً بل وجريئاً ايضاً ويقول كلمة شريفة عما حدث ويحدث من حولنا وليس فى غيبوبة المترنح ..

وإذا كان البعض قد شغلوا أنفسهم كثيراً بتفسير الشخصية أو ذلك الحدث.. فليست هذه هى قضية الفيلم فى تصورى.. فهو ليس فيلماً تسجيلياً عن شخصيات حقيقية لابد أن نعرفها بالاسم.. ويكفى أنه فيلم عن الواقع ولا يزور هذا الواقع.. وعندما يحاول فيلم ما استكشاف علاقات وحقائق واقع ما ويقنع الناس بتأملها

والتفكير فيها لا يصبح لأسم ما بالتحديد أى أهمية ..

وفى «الغول» جانبان أو طرفان من الواقع المصرى: فهمى الكاشف فى ناحية (فريد شوقى).. رجل أعمال ثرى ثراء مخيفاً من المتاجرة فى كل شىء من الفراخ المستوردة إلى مزارع الابقار الضخمة ويمثل فلسفة خاصة موجودة بقوة من حولنا... فهو يؤمن أولاً بأن سر قوته ليس فى القلوس وإنما فى «النفوذ» وهذا صحيح تماماً لأن كثيراً من المليونيرات لا يستطيع توجيه مجتمع كامل.. ثم هو يندش جداً وأما تكمن القوة الحقيقية فيمن يستطيع توجيه مجتمع كامل.. ثم هو يندش جداً عندما تصادر له الحكومة شحنة لحوم فاسدة بحجة خطرها على صحة الشعب.. فهو يرى أن «الشعب يياكل الزلط».. وجسمه كله ميكروبات.. اشمعنى يعنى الميكروبات بتاعنى أنا اللي ختموتهم؟ ما هم بقالهم خمس سنين بياكلوها محدش مات!.. وهذا مفتاح كاف جداً لفهم شخصية هذا الرجل ..

وعلى الجانب الآخر: عادل عيسى (عادل إمام) الصحفى المتمرد الذى يريد الفيلم أن يجعله عنصر المقاومة الوحيد لكل هذا الفساد المحيط به.. وهو شخصية فى حاجة إلى كثير من المناقشة نؤجلها لما بعد ..

يتحقق الصدام بين الطرفين على مستويين تربطهما صدفه غير مقنعة تماماً.. فالصحفى يكتب مقالا عن مذبة التليفزيون مشيرة درويش لا يعجبها فتذهب اليه لتعاتبه ولكنها تصحبه بدون مناسبة إلى النادى لكى تراه ابنته الطفلة من مطلقته التى تمنع من رؤيتها.. وهنا نفهم أن المذبة تعرف شيئاً عن الحياة الشخصية للصحفى وأنها مهتمه بها جداً.. ويفسر لها هو زواجه الفاشل بأن مطلقته كانت تسعى وراء الثراء بينما هو «لا يهتم كثيراً بأن يكون ثرى».. وإن كان لا يريد فى نفس الوقت أن يكون فقيراً» كما حاول أن يفسر شخصيته للمذبة الجميلة.. التى ترى وتسمع بعد قليل أن لها علاقة ما برجل الأعمال فهمى الكاشف.. ومن هنا يبدأ أول صدام «خفيف» بين هذا «الغول» الذى لم يعجبه المقال وبين الصحفى ..

فى المشهد التالى مباشرة يذهب الصحفى إلى «كافتريا كاناريا» ليجد هناك وبالصدفة البجبة الشاب الثرى المتغطرس نشأت الكاشف (حاتم نو الفقار) ابن فهمى الكاشف الدلل والخارج من مصنعة عقلية.. ولكى يبدأ على الفور الحدث الرئيسى للفيلم.. حين يستدرج هذا الشاب الذى هو «غول صغير» هو أيضاً.. عازفاً فقيراً وراقصة مغمورة فى فرقة رخيصة إلى إحدى شققه بهدف قضاء الليل مع

الراقصة بالطبع.. ولكن المدهش أن العازف الذي سحب الراقصة بنفسه إلى شقة الشاب يكتشف هناك فجأة نوايا الشاب فيرفض ويهرب بالراقصة بعد معركة مفتعلة حيث يطاردهما الشاب بسيارته ويصدمهما فيموت العازف وتنتقل الراقصة إلى المستشفى ..

ويشهد الصحفي الحادث ويصمم على كشف أسرارهِ بعد أن أحتّمى الشاب القاتل بآبِيهِ الذي يستخدم كل نفوذهِ لاختفاء معالم الجريمة.. وهنا يبدأ الصراع الأساسي.. فعصابة الـ"لاب" تخطف الراقصة وهي الشاهد الوحيد في القضية من المستشفى وتخفيها في مزرعة البقر وتكتفى بأن يعالجها طبيب بيطري!.. وفهمي الكاشف يشتري سكوت أرملة العازف الميت ويناتها الأربع بخمسين ألف جنيه.. ولكن الصحفي يصمم على الاستمرار في كشف الحقيقة.. لاسيما بعد أن إكتشف «بالصدفة» أيضاً أن وكيل النيابة الذي يحقق القضية هو زميل دراسة سابق (صلاح السعدني) وهو نموذج جيد لرجل التحقيق الشاب النظيف الذي يحاول فرض القانون والعدالة «على الكبير قبل الصغير» وهو أفضل شخصيات الفيلم فنياً ..

وتتواصل علاقة الصحفي بالمذيعه حتى تتحول إلى حب ولأسباب غامضة.. فلم يقدم لنا السيناريو مبرراً واحداً مقنعاً لأن تختار هذه المذيعه الجميلة هذا الصحفي البوهيمي الصعلوك من بين كل شباب العالم لكي تحبه.. ولكن الفيلم جعلها مصممة على ذلك من أول لحظة ولمجرد أن تصبح هناك قصة حب في فيلم «ناشف» بطبعه.. ولكن الأغرب من ذلك أن تتحول المذيعه فجأة ويفضل هذا الحب إلى ملاك بل وإلى مناقضة من أجل العدالة.. رغم أن السيناريو يجرفنا عن خطه الأصلي ليقدم لنا مفاجأة لا لزوم لها على الإطلاق ولا علاقة لها حتى درامياً بموضوعه الأصلي.. وهي أن المذيعه ليست عشيقه فهمي الكاشف كما يشيعه الجميع وإنما هي ابنته من زوجة سابقة يخفيها عن الجميع ومن خلال قصة معقدة جداً عن أمها الحقيقية وأبيها غير الحقيقي!.. ولكن الفيلم لا يقدم لنا تفسيراً واضحاً لمجازفة رجل أعمال كبير ومذيعه مشهورة بتعريض سمعتها عمداً للفضيحة العلنية بهذه السذاجة..

وما يعني هنا هو أن الصحفي ينجح في جذب المذيعه - بفضل الحب - إلى معسكره وضد أبيها نفسه.. بل وضد أخيها القاتل.. هنا لا يستطيع المخرج سميع سيف أن يقاوم ميله الطفولي لإفتعال مشاهد «الاكشن» حيث يضرب الناس بعضهم بعنف «أمريكانى».. وهكذا وفي أشيد مشاهد الفيلم هذا لا ينجح عادل أمام - الذي

سماء محامى الغول بذكاء ستيف أوستن - مع نيالى - المرأة الخارقة بالطبع - فى اختطاف الراقصة من مزرعة البقر لتشهد فى المحكمة ضد الشاب القاتل .. وهنا نصل إلى نقطة أخرى متعلقة بموقف الرقابة من الفيلم.. فليس هناك أى تعرض للعدالة أو القضاء.. ومشهد المحاكمة مكتوب جيداً بالفعل.. فالشاهدة مهزوزة.. والادلة ناقصة.. والمحامى يارع.. وحكم البراءة منطقى جداً.. وتعبير «قانون ساكسونيا» لا مجال له هنا.. لأن الادلة لم تثبت على القاتل لكي يعاقب ظله كمن يقضى هذا القانون الخيالى.. وصحيح أننا واثقون مع الصحفى من أن الشاب الثرى هو القاتل ولكن الادلة ناقصة والمحاكمة سليمة تماماً ..

وهنا يصل الصحفى إلى قرار: «فيه قضايا لو القانون مقدرش يفصل فيها.. يبقى الفصل فيها بطريقة ثانية».. فيحمل بلطة ويذهب ليشع رأس فهمى الكاشف ليفرض عدالته الشخصية بنفسه ولينتقم من كل ما فعله وما يمثله هذا «الغول» ! ولا أحد بالطبع مع العنف الدموى ولا الاغتيال الفردى كحل لمشاكل مجتمع ما.. ولكن أحياناً ما يفرض الفساد والظلم الحماية حول نفسه بحيث تكون كل الاشياء محكمة ومنضبطة ولا يبقى أمل فى النفاذ من خلالها لاصلاحها أو تغييرها سوى هذه الحلول الانتهازية.. وهى حلول مزفوفة ومذانة سياسياً واجتماعياً.. ولكنها موجودة دائماً فى التاريخ عندما يغيب البديل الصحيح.. وموقف الصحفى عادل عيسى فى «الغول» صحيح رغم كل هذه التحفظات لأن الفيلم برره بما يكفى بتأكيده على الدور التخريبي الذى لعبه ويلعبه فهمى الكاشف فى تدمير حياتنا.. ويدعونا على مواجهة هذه الغيلان ان لم يكن بحل انتحارى يأس فبالطول الصحيحة وهى كثيرة ومعروفة..

.. ولكن يبقى الخطأ فى تركيب شخصية الصحفى الذى اختاره الفيلم بطلاً يقدم على الحل لوافع فردية غير مفهومة بما يكفى.. لاننا لا نفهم هذه الشخصية نفسها.. فهو بالتأكيد ليس ثائراً.. ولا هو حتى متمرد على شىء واضح سوى أنه كان يكتب فى السياسة ثم تحول إلى الكتابة فى الفن بعداً عن «وجع الدماغ».. وهو غير منتم لحد أو لفكرة.. وليس له حتى صديق واحد.. بل أن الفيلم يقع فى غلطة خطيرة حين يتجمع أن يركز الكاميرا على كتاب عن الارهابى كارلوس.. فإذا كان عادل عيسى أرهايباً على طريقة كارلوس فهو يستحق شديد الاحتقار لانه بذلك ينسف القضية كلها.. ويشوه حتى الرموز التى يقصدها بفهمى الكاشف ويأغتياله..

لان اسلوب كارلوس ليس هو الحل ..

ولكن هذه الملاحظات أو « المناقشات » لا تنفي أننا أمام فيلم جيد ومشرف للسينما المصرية لانه حاول أن يحدثنا عن واقعنا ومشاكلنا .. ووحيد حامد يستحق التحية على أفضل سيناريو كتبه حتى الآن .. وسمير سيف يستحق التحية على أكبر أفلامه جدية .. وعادل أمام الذى حول البطل الشعبى إلى رمز جاد يوجه جمهوره لأشياء جادة .. ولكن إذا كان هو مسئولاً عن رسم الشخصية .. فإن الصحفى الشريف لا يكثُر بالضرورة طول الوقت .. والصحفى البوهيمى لا يطلق نقطة ويبهدل ملابسه بالضرورة طول الوقت .. وأسألنى أنا !.

«سواق الاتوبيس» .. عاطف الطيب - ١٩٨٣

البعض مازالوا مصريين على صنع الأشياء الجيدة!
فى سبتمبر الماضى تركنا مهرجان الاسكندرية لسينما البحر المتوسط قبل يومه
الآخر نون أن يلفت نظرنا شىء خاص.. لكى يفاجئنا الذين عابوا بعد ذلك بأنهم
شاهدوا فيلماً مختلفاً تماماً لم يكن يخطر لهم على بال اسمه «سواق الاتوبيس»..
وسألناهم: من أى بلد هذا الفيلم ولأى مخرج ؟ قالوا: إنه فيلم مصرى طبعاً.. إخراج
عاطف الطيب.. وهمسنا لأنفسنا: غريبة؟

مصدر دهشتى شخصياً أن حجم الإعجاب بهذا الفيلم كان كبيراً وإجماع كل
من شاهدوه.. وهى مسألة لا تحدث إلا نادراً لفيلم مصرى، فلا شىء لدينا يتفق عليه
الجميع إلى هذا الحد... ومن ناحية أخرى كنت أعرف أن عاطف الطيب يصور فيلمه
الثانى الذى يلعب فيه نور الشريف نور سائق أوتوبيس ولكن نسيت الأمر كله.. لأن
فيلم عاطف الطيب الأول «الغيرة القاتلة» لم يكن يوحى بكثير من الأمل، فما الذى
حدث؟ بعدما اندلع هذا الفيلم كالشرارة فى حياتنا السينمائية الباردة.. وعلى مدى
عام كامل وحتى قبل أن يراه الناس فى عرضه التجارى لم يكن لنا حديث غيره..
وعرض أكثر من مرة فى مهرجانات عالمية وفى عروض ومناسبات خاصة فى مصر
ربما كما لم يعرض أى فيلم آخر فى تاريخ السينما المصرية.. وشاهدته شخصياً
أربع مرات نون أن يفقد فى كل مرة ذرة واحدة من متعة التأمل والدهشة بالشىء
المختلف.. إلى أن فاز بطله نور الشريف بجائزة أحسن ممثل فى مهرجان نيودلهى
فكان أول ممثل مصرى يحصل على جائزة دولية فى مهرجان حقيقى.. وأحسنا
جميعاً أن الجائزة ليست مكافأة يستحقها هذا الممثل العظيم وهذا الفيلم.. وإنما هى
جائزة شخصية لنا جميعاً.. وأنه فيلم مصرى يعتذر لنا عن أخطاء كثيرة لسينما
مصنعه على أن «تكسفنا» كل مرة.

و «سواق الأتوبيس» هو أفضل أفلام ٨٣ على الإطلاق ومع المصادرة مقدماً على كل الأفلام التي يمكن أن نراها في الشهور الباقية من هذا العام.. بل إنه بالتأكيد وبلا تحفظ أحد أفضل الأفلام في تاريخ السينما المصرية كله.. فلو أننا أحصينا عشرة أفلام جيدة في تاريخ هذه السينما فسيكون من بينها بالقطع «سواق الأتوبيس».. وعندما يستطيع مخرج شاب أن يصنع هذا الإنجاز بفيلمه الثاني فقط فيضعه وسط أفلام أساتذته صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ ويركات.. فإن هذه مسئولية كبيرة أرجو أن يقدر حجمها عاطف الطيب..

ونذكرني «سواق الأتوبيس» - والقياس مع الفارق - «بزوربا اليوناني» الذي أتصوره دائماً نموذجاً لحل «المعادلة الصعبة» في تقديم الأفكار الإنسانية والعميقة بأسلوب جماهيري يصل إلى أبسط متفرج في أى مكان.. ويكثر الألوات السينمائية تقدماً ولكن بلا تعقيد ولا افتعال.

فالفكرة في «سواق الأتوبيس» إنسانية بالمعنى الواسع.. بل إن لها «ترديدات» في الفنون العالمية: أسرة بسيطة يصاب عائلها بإنكسار ما يهدد بنهايته ونهاية الأسرة كلها.. وسلوك الأبناء تجاه هذا الموقف بكل التمزق والإنهيار الذي أصاب هذه الأسرة قادى إلى تفككها وأنانيتها لولا صمود فرد واحد ما زال يحمل قيم الأسرة القديمة ويحاول مقاومة هذا الإنهيار.

هذا الخط السياسى يمكن أن ينطبق على تركيب أى أسرة في أى مجتمع وفي أى مرحلة.. من أبسط المجتمعات إلى أكثرها تقدماً.. ومن تراجيديات شكسبير وإلى محمد خان وبشير الديك مؤلفى قصة «سواق الأتوبيس».. وتختلف المعالجة فقط فى تحديد ظروف كل عصر وكل مجتمع التي تحيط وتؤثر فى كل أسرة وتصنع خيوط هذا التفكك والإنهيار.

وهنا يصبح «سواق الأتوبيس» مصرياً تماماً رغم إنسانية أو عمومية الفكرة.. فكل ما يحدث فيه هو أشياء من القاهرة التي نعرفها ونعيشها.. وشخصيات نلتقى بها في الطريق والزقاق الضيق وفي البيت المجاور.. في دمياط وبور سعيد ومدن مصرية أخرى.. وهم يتحدثون لغة نعرفها وحول مشكلة يمكن أن نفهمها ونحس بوطأتها لا على كاهل بطلها حسن فقط وإنما على كواهلنا جميعاً..

وإذا كان «سواق الأتوبيس» قد اندلع كالشرارة كما قلت كل هذا الإندلاع الفجّ الهب مشاعر وعقول كل هؤلاء الذين مازالوا يملكون حساً متيقظاً وضميراً قلقاً



«سواق الأتوبيس» إخراج : عاطف الطيب ١٩٨٢

وقادراً على اليقظة.. فليس لأنه معجزة في الواقع ولا لأنه يحدثنا بجديد ومبتكر لا نعرفه في حياتنا.. وإنما لأنه على العكس وبالتحديد يحدثنا عما نعيشه كل يوم ولكن لا ننتبه إليه أو على الأقل لا نراه في سينما تحدثنا عن أشياء أخرى تبدو قادمة من كوكب آخر.. أن سر «سواق الأتوبيس» البسيط جداً وما يجعله يبدو قوياً وجديداً هو أنه يحدثنا عن الأشياء العادية التي يتصور البعض أنها ليست موضوعاً للسينما.. وأنه يتحدث عنها بمرارة ولكن بوعى وبصدق وحرارة لا تدعى ولا تخطب ولا تفتعل.. ولذلك فأنت في هذا الفيلم تحس أنك مأخوذ إلى جو غريب وجديد ومختلف لأنه - وتصوروا! المفارقة - هو جو بيتك وعائلتك ولا شيء آخر!

وسائق الأتوبيس هو حسن (نور الشريف) الشاب المصري العادي جداً الذي تلقى قسطاً من التعليم والذي حارب في أكتوبر وعاش ليكسب رزقه بالطريقة الوحيدة المتاحة وهي ببساطة ومثل الآلاف غيره أن يستيقظ في الفجر ليقود أوتوبيس!.. وهو متزوج من فتاة كان يحبها وتحبه! ميرفت (ميرفت أمين) ولكن لم تغفر لها أمها (زهرة العلا) المتطلعة لمصير أفضل لابنتها..

إنه انتزعها من زيجة أفضل لعريس عائد بالثروة من الخارج.. ولكن الأمور تسير على ما يرام فيما يبدو بين حسن وزوجته وطفلهما الوحيد.. وتبدو كل مشكلته هي أنه

يعمل سائقاً لتاكسى اشتراه بفلوس زوجته لكى يزيد من دخله.. وأن يجد جواباً لإلحاح زميله الكمسارى الشاب الضيف (حمدي الوزير) فى أن يتزوج أخته الصغرى التى مازالت تلميذة والتى يريد أن «يشترىها» فى نفس الوقت تاجر مخدرات سابق عجوز يملك الثمن بالطبع.

ومن هذا الخط الضيق يدخل حسن فجأة إلى الخط الأوسع.. عندما يكتشف بالصدفة أن أباه صاحب ورشة الأخشاب العجوز المريض المعلم سلطان (عماد حمدي) مهدد بفقد الورشة التى هى حصاد عمره كله وفاء لعشرين ألف جنيه ضرائب متراكمة.. ويعد أن ترك إدارتها لزوج إحدى بناته الأربع الذى بدد عائلته.. ورشة الخشب هنا هى رمز فيما أتخيل لكل الورش الحرفية الصغيرة التى قامت عليها الصناعة المصرية لإجيال عديدة.. والتى أصبحت مهددة بالإنهيار تحت غزو صناعات وهمية جديدة قائمة على الاستيراد الجاهز لكل ما هو أجنبي.. وهنا يصبح الأب سلطان نفسه رمزاً أكثر منه مجرد صاحب ورشة صغيرة تواجه محنة مع الضرائب..

ولأن حسن هو ضمير الأسرة الذى مازال متيقظاً ورافضاً والذى يمثل رمزاً هو الآخر لشباب مصر الذى صهرته تجربة الحرب فى أكتوبر ودفع من حياته كل شيء ولم يأخذ شيئاً ويريد فقط الإبقاء على الأشياء التى حارب من أجلها.. فإن إنقاذ ورشة أبيه لا يبقى مجرد مسألة عائلية لإنقاذ ورشة وإنما لإنقاذ كل رمز أكتوبر.

وهنا يأخذنا سيناريو بشير الديك - وهو بطل حقيقى من أبطال هذا الفيلم وأفضل ما كتبه بشير الديك على الإطلاق - يأخذنا وبذكاء شديد وبلا أى خطابة أو إبداء إلى الخط الأوسع والأعمق: ما الذى حدث بعد أكتوبر؟

يحاول حسن وقف بيع ورشة أبيه بدفع نصف المبلغ مؤقتاً للضرائب.. وفى الوقت الذى تدور فيه ملايين الجنيهات فى سوق الصفقات الوهمية.. يصبح تدبير عشرة آلاف جنيه لإنقاذ ورشة ضرباً من المستحيل.. يطوف حسن كالمحموم على بيوت شقيقاته اللاتى تزوجن صعايك بدأوا حياتهم بفلوس الأب.. ولكنهم كانوا أذكاء بما يكفى حيث فهموا قوانين اللعبة الجديدة.. نبيلة السيد التى تزوجت فى بور سعيد تاجر افتتاح ومراوح وسفن أب (وحيد سيف) غارق فى جمع الأموال من بيع أى شيء ولكن ما يستطيع أن يقدمه لحسن هو غنوة سمك.. ومن بور سعيد إلى دمياط حيث الأخت الثانية الحاجة فوزية (عليه عبد المنعم) المتزوجة من الحاج تابعي (على الغندور) والذى يسمع فى مشهد رائع كل تفاصيل محنة حسن فيكون مشغولاً جداً

بالانقراض على الورشة والبيت لشرائهما قبل أن يلحق بموعد الصلاة.

وحتى على مستوى الحب .. يفجع حسن حين يكتشف أن زوجته تضع الطلاق نفسه فى مقابل بيع التاكسى الذى اشتريته بفلوسها .. فالحب نفسه لا يساوى عند الزوجة والحببية خمسة الاف جنيه.. وإن كانت مسألة تفكير الزوجة المفاجئ فى تعلم الإنجليزية والاشتغال فى شركة هى أضعف خطوط الفيلم لأنها مقحمة ولا تضيف شيئاً.. بينما تجئ المبادرة والتضحية من الأخت التى تعمل فى الكويت بفلوس الشقة.. ولكنها تضحى بها هى وزوجها الشاب الذى كان زميلاً لحسن نفسه فى حرب أكتوبر.. فما زال جيل أكتوبر هو الذى يدفع الثمن ولا يطلب شيئاً.. هذا الجيل من «شلة القروانة» الذى عاد ليعمل جرسونات ويرقب فى مرارة ثمرة ما سكب من الدم.. وحيث يلتقى حسن بأصدقائه فى الحرب فى مشهد من أروع مشاهد السينما المصرية فى تاريخها كله تحت سقع الهرم وضوء الفجر الحزين ولحن «قوم يامصرى» يأتى من واء خيمة الحزن التى تبكيك ولكن تدعوك لأن تستيقظ ! إن رحلة حسن المحبطة من أجل إنقاذ ورشة أبيه تنتهى إلى موت الأب وضياح الورشة الذى كان محتماً.. ولكن بعد أن تكشف له عن الفجعة الأكبر.. وهى أن كل شيء حوله قد تغير.. وأن شقيقاته بعن أباهن ثمناً لعلاقات جديدة وحشية وشروع فى «عروق الخشب» القديمة الأصيلة فى حياتنا.. ولأن حسن نفسه كان مسئولاً عندما سكنت على النشال الذى رآه يسرق راكبه فى أتوبيسه فى أول الفيلم فلم يتحرك لأن الأمر لا يعنيه.. ولكنه لأن الأمر أصبح يعنيه الآن فهو ينزل وراء النشال الآخر الذى فعل نفس الشيء فى نهاية الفيلم لينهال عليه ضرباً وهو يصرخ فى لحظة وعى وتحول «يلولاد الكلب» .. ولكن مع بقاء التساؤل: هل كان هذا النشال الغلبان هو النموذج الصحيح لمن يستحقون الضرب؟ وهو نفسه ضحية لكل ما حدث؟

أننا فى «سواق الأتوبيس» أمام فيلم على أعلى مستوى فى كل تفاصيله.. ولكن يستحق صانعوه عاطف الطيب ويشير الديك ومحمد خان والمصور سعيد شيمى والمونتيرة نادية شكرى ومؤلف الموسيقى كمال بكير وكل ممثليه من نور الشريف إلى أصغر كومبارس أن نسجل أسماهم فى قائمة من ظلوا مصريين رغم كل شيء على صنع أشياء جيدة فى هذا البلد!..

«درب الهوى» محاولة للخروج من القاع المظلم

«درب الهوى» هو الفيلم الثالث لحسام الدين مصطفى فى «مرحلته الجديدة».. ومرحلته الجديدة هذه هى العودة إلى السينما بعد بضع تجارب فى مسلسلات التليفزيون لا أعرف مدى نجاحها لانى لم أتمكن من متابعتها للأسف.. ولا أحد يدرى لماذا توقف حسام الدين مصطفى عن السينما لبضع سنوات بعد أن أصبح واحد من أهم وأنجح مخرجى السينما التجارية فى مصر.. ولكنه عاد لانه اكتشف بالتأكد أنه مخرج سينما أساسا وليس مخرج تليفزيون.. وأنه أحد القلائل الذين يعرفون أنواتهم السينمائية جيدا - بصرف النظر عن مسألة الافكار - وهذه حقيقة لا يستطيع أن ينكرها أحد .

وفى مرحلة العودة إلى السينما قدم حسام الدين مصطفى «الباطنية» ليصبح «فتحا جديدا» فى السينما المصرية.. ثم قدم «وكالة البلع» على نفس الطريق واستثمار نفس النجاح وبنفس «الثلاثى الصاعق»: نادية الجندى نجمة ومصطفى محرم كاتب السيناريو وشريف المنباوى كاتب الحوار.. وأن لم يحقق الفيلم الثانى نفس اكتساح «الباطنية» التى أصبحت مدرسة وأسطورة ..

ثم هو فى فيلمه الثالث «درب الهوى» يستعين بنفس كاتب السيناريو وكاتب الحوار ولكنه «يجازف» هذه المرة بالاستغناء عن نادية الجندى بعد أن «يفكها» إلى ثلاث ممثلات: مديحة كامل ويسرا وشويكار.. والغريب أنه يحقق مستوى فنيا أفضل.. فإذا كانت ثلاثة عناصر ثابتة ومشتركة فى الافلام الثلاثة وهى المخرج والكاتبان.. فلا بد أن غياب النجمة هذه المرة هو السر فى تحقيق مستوى أفضل.. وهذا حقيقى تماما.. لان النجمة التى نتحدث عنها ليست مجرد نجمة يمكن

استبدالها بأى نجمة.. وإنما هى عالم كامل ومتميز من السينما.. تفرض شروطها ومواصفاتها الخاصة على الجميع.. وتصنع افلامها ومخرجيها وكتابها وحتى جمهورها بنفسها.. وتتجج نجاحا خرافيا لانها تفهم طبيعة السينما والجمهور فى مرحلة محددة.. ولذلك أصبحت نجمة مصر الأولى فعلا وقبل فائت حمامة وسعاد حسنى ونجلاء فتحنى جميعاً.. لان الكل الآن يجرى وراءها.. ولا يمكن أن يلومها أحد.. اذ أنهم يوما ما قالوا لفرعون ايه فرعتك.. قال مالقتش حد يردنى !.

ولا يمكن أن ينكر أحد أن «درب الهوى» أفضل بكثير من «الباطنية» و«وكالة البلح» بل يمكن أن يقال أيضاً أنه فيلم تنظيف.. أو أنه بذل مجهودا عنيفا لكى يصبح نظيفاً لولا بعض التحفظات.. وهى تحفظات على المستوى الفنى لهذه النقطة أو تلك ويستشير اليها جميعاً.. ولكن الابتذال هنا أقل.. ومحاولة الجدية والاحترام أكثر.. أما أن تنجح المحاولة أو تفشل فهذا شئ آخر بالطبع.. فضلا عن أن احكامنا فى السينما المصرية أصبحت نسبية ..

«درب الهوى» يتحدث عن البغاء القديم الشهير فى منطقة الازبكية وعن «درب طياب» بالتحديد.. وهو موضوع شائع فى السينما العالمية ويمكن من خلاله صنع مجرد فيلم «بورنو» جنسى رخيص أو صنع دراسة اجتماعية وإنسانية جادة وعميقة حسب تناول ورؤية وهدف صانعى الفيلم ومدى احترامهم لقنهم وجمهورهم.. وهنا لابد أن نشهد لحسام مصطفى أنه قاوم بحسم اغراء الابتذال والرخص الذى يمكن أن يسمح به موضوع كهذا.. وباستثناء شخصية «سكسه» - لاحظ الاسم - خادم الفندق الرقيق الذى لعبه فاروق فلو كس وهو فى رأى ممثل جيد لم يكن فى حاجة لهذا الدور ولم يكن الفيلم كله بحاجة إليه الا بهدف الاغراء والاضحاح معا بشخصية شاذة كانت السينما المصرية مولعة دائما بتقديمها وابتذال وسواء استدعتها الحاجة أو لم تستدعها ..

ويمكن أن نشهد «لدرب الهوى» أيضاً بأنه حاول أن يتناول موضوع البغاء تناولاً اجتماعياً - بل وسياسياً - جاداً.. وايا كانت أخطاء هذا التناول.. فان سيناريو مصطفى محرم حاول أن يتعمق شخصياته ويدرس ظروفها ويبرر سلوكها وان يبحث عن اسباب انحرافها ويستخلص جوهرها الراغب فى حياة انظف لولا حصار الفقر والفساد والنفاق الاجتماعى الذى يخنق ويشوه «الصغار» لحساب «الكبار» المنحرفين ولكن الذين يملكون القوة لستر مبادئهم ..



«درب الهوى» إخراج : حسام الدين مصطفى ١٩٨٢

والفيلم مأخوذ عن قصة متوسطة الطول - ٤٦ صفحة - لاسماعيل ولى الدين الذى تتميز قصصه ورواياته القصيره بقدرتها الواضحة على استكشاف «المكان» نذى الطابع اللاذع الخاص والغوص فى عالمه السفلى وأعماق شخصياته السوداء والسرية.. وتبدو معظم أعمال هذا الكاتب الشاب الفزيرة «كمعالجات» أو ملخصات سينمائية جاهزة.. وتعطى مادة هائلة لمن يريد أن يصنع فيلما جيدا ومختلفا وأن كان حظه مع من حولوا بعض أعماله إلى أفلام سيئا.. فهم لا يأخذون من أفكاره الا مادتها «الحراقة» وتوابلها الجنسية أو العنيفة ويون محاولة لتعمقها ونقل جوها الحار الفريد ..

ولكن فيلم «درب الهوى» لم يأخذ من قصة اسماعيل ولى الدين الا بضعة سطور واحيانا نضع جمل.. وتجاهل أشياء كثيرة وأضاف أشياء كثيرة.. فبينما نتحدث القصة عن «درب طياب» الآن ويعد أن اختفى عصر البغاء العلنى بالكامل ولم يبق منه سوى بعض بقايا فتراته المحاصرة التى لا تجد عملا آخر وفى جو بديع حقا لعالم يحتضرو ويتاكل ويحاول التشبث بالحياة بعد أن فاتته العصور.. يرجع الفيلم بنفس الحى إلى الاربعينات ربما هربا من الرقابة وربما لاضفاء خلفية سياسية من

خلال شخصية الباشا حسن عابدين التى ليس لها وجود فى القصة ..
وبينما تتحدث القصة عن أربع فتيات من محترفات الدعارة فى «لوكاندة
البرنيسيات» ويربط بذلك بين عالهن السفلى هذا وخروجهن إلى السطح فى المدينة
المصرية وفى الفنادق الكبيرة.. يركز الفيلم على فتاتين فقط هما سميحة (مديحة
كامل) وأوهام (يسرا) ومع تغيير قصصهما وعلاقاتهما أيضاً.. فسميحة فى القصة
كبلت تحب شاباً مجنناً اختفت أخباره فجأة فسقطت فى الوحدة والضياغ.. وكان
هذا خطأ درامياً أقوى.. ولكن الفيلم جعلها تقع فى حب شاب مغامر أفاق هو فاروق
السيدي الذى تكتشف فى النهاية أنه يخدعها فتقتله ..

أما الفتاة الثانية فى القصة أوهام فتقع فى حب طالب جامعى أفاق هو الآخر
يخدعها ليتنق عليه بوهم الزواج منها إلى أن ينهى دراسته فيسافر بفلسفها إلى
الخارج مع زميلته فى الجامعة.. فتنتحر أوهام وتنتهى القصة بل واللوكدة نفسها..
بينما يجعل الفيلم أخاها (ابراهيم عبد الرزق) يخرج من السجن ليقطعها استكمالاً
لجو «المنبجة» التى ينتهى بها الفيلم.. بعد أن نسج قصة وهمية عن وقوع مدرس
جامعى شاب (أحمد زكى) مثالى جداً فى حبها إلى حد أن يقرر الزواج منها لولا أن
يسبقه الموت .

وتركز قصة اسماعيل ولى الدين على خلفية أم زوزو «المعلمة» التى تدير فندق
الدعارة وزوجها العجوز المريض ولكن الذى لا يموت بينما تموت فتيات الفندق
الصغيرات.. وهو خط قوى تم حذفه لتصبح المعلمة حسنية (شويكار) مجرد
كومبارس.. كما يركز على خلفية صالح (محمود عبد العزيز) البلطجى وفنوة الفندق
بـ حيث تصبح شخصيته مبهرة.. ولكن الفيلم يقدمه لنا مجرد شاب فاسد بلا سبب
واضح وإن كان ينوب رقة لمجرد أن يرى طفلاً يحمل اسمه ويذكره بطفولته التى لا
نعرف عنها شيئاً ..

نحن فى الفيلم اذن أمام قصة أخرى تماماً وعلينا أن نتعامل معه على هذا
الاساس.. لنكتشف أنه حاول أن يربط بين حى البغاء والفساد السياسى من خلال
شخصية غريبة جداً لـ باشا شاذ مريض بحب اذلال نفسه.. فهو يتردد على فندق
البغاء هذا لـكى تمتعته فتياتاه ويشتمنه «أنا بدفع هنا فلوس ولازم اتعزأ بيها»..
وعندما تتأذى إحدى عاهرات الفندق «بحضرتك» يصبح غاضباً: «دى تحترمنى
تانى.. لا بقى.. دى متسلطة على من حزب المعارضة».. ثم يخلع ملابساً ويربط

وسطة ويرقص بالملابس الداخلية والطربوش مغنيا في ابتذال: «قطعني حتت.. هزأني.. هاو.. هاو.. هاو» وعندما تتخيل ضحك الجمهور لهذا المشهد عندما يؤديه حسن عابدين بالذات.. نذكر مدى ابتذال تقديم باشوات ما قبل الثورة وتسطيع الصراع السياسى بين الحكومة والمعارضة بأقصى قدر من المبالغة والكاريكاتير ..! والواقع أن الكاريكاتير هوما يعيب تناول هذا الفيلم لكل أفكاره ونماجه حتى وهو يحاول أن يبدو جادا وعميقا، فمقابل هذا الياشا هناك ابن اخته المدرس الجامعى الشاب (أحمد زكى) الذى يبدو مخلوقا قادمًا من المريخ.. فهو يدخل حى البغاء لاجراء بحث ما للماجستير الذى يعده.. فيقع على الفور فى حب احدى البغايا حبا عذريا.. ثم يبدأ يكتشف العالم من خلالها ودون أن يقول لنا الفيلم كيف.. وكأنه لم يلتق ببشر فى حياته بل وكأنه لم يدرس حرف ولم يكن يعلم أن هناك بغاء وفقرا لولا أن نخل هذا الفندق بالصفة ..

وشخصية هذا المدرس الجامعى الشاب المقحمة على القصة والتي تكرر ترديدات مستهلكة عن «الموسم الفاضلة» والاستاذ الذى يحب العاهرة ويرغب من خلالها فى تغيير العالم.. ليس فقط شبعا منسوخا لبعض شخصيات بوستوفسكى وحسن الإمام فقط.. وانما هو أردأ شخصيات الفيلم أيضاً.. فهو لا يتوقف عن التجهم والقاء المحاضرات فى الجامعة وفى بيت الدعارة وفى الشارع وحتى فى ليلة عرسه الخاص.. ويقول عبارات بلهاء مثل «أنا كنت غلطان البحث المظبوط مش موجود فى الكتب ولا المراجع.. دوروا عليه فى الشوارع.. فى الزقاق.. فى البارات..» و«دعارة الجسد ودعارة الفكر..» و«فى بلد تتعري فيه المرأة كى تاكل.. لا يوجد مستقبل!».. وكلام سخيف آخر من هذا النوع يجعل دعوة الخير والإصلاح فى هذا الفيلم «دمها تقيله» جدا وحيث يبدو الاشرار والمنحرفون ظرفاء وجذابين خاصة بالنسبة لجمهور هذا النوع من الافلام ..

مصطفى محرم قدم صنعة سيناريو متقنة تماما ومحبوكة تعرف هذا الجمهور جيدا وتحاول أن تصل اليه مباشرة ويأضمن وأسرع الطرق ويأقل قدر من الابتذال.. وهى محاولة جيدة بلا شك للنزول لجمهور «سينما البانجان» ولكن مع محاولة اغرائه بأن يجرب التفاح مرة.. أو حتى الجوافة.. ومقادير «الطبخة الشعبية» محسوبة بدقة وتوازن شديد بحيث يجد هذا النوع من المتفرج كل ما يبحث عنه: جو بيوت الدعارة والعلمين والعلمات.. بعض التلميحات الجنسية.. الميلودراما.. النقد

الاجتماعى بل والسياسى.. الحب.. الرغبة فى التطهر من الرجل.. الرقص.. لسعة الكوميديا.. المذبحة.. ولكن المبالغة الكاريكاتيرية والمواظ المباشرة بددت كثيرا من قيمة فيلم كان يمكن أن يكون جيدا ..

وهنا نندهش حين نجد حوار شريف النبأوى معقولا ومهذبا لأول مرة.. ربما لغياب النجمة التى يبدو أنها تكتب حوارها الخاص.. فباستثناء بعض التلميحات الجنسية التى قد يفرضها الموضوع لانجد المانثرات الكلاسيكية الخالدة التى تنتشر على الشاشة الجماهير من المحيط إلى الخليج.. ورغم الالاحاح على تكرار بعض «الاعتقالات» مثل: «يا جنتل» و «ابن فانطازيا» و «الحق على عبد الحق» الا انها لم تجد نفس الاستجابة الجماهيرية فضلا عن أنها ليست مبتذلة ..

يتقدم مستوى حسام مصطفى التكنيكى عن فيلميه السابقين لان الموضوع والمعالجة هنا أفضل وأكثر احتراما.. وان كان يخفق شخصياته وجمهوره فى ديكور الفندق فلا يخرج للحياة والعصر ولا حتى لدرج طياب نفسه ليقدم صورة للجو العام الذى تدور فيه هذه الاحداث خاصة فى فترة خصبة كالأخر الاربعينات.. فخمسة طرايش يضعها على رءوس شخصياته ويضع اسطوانات قديمة فى الخلفية لا يتصنع جوا خاصا ولا عصرا.. وان كان لابد من الاشارة إلى قدرة اضاءة وحيد .. فريد على خلق الجو الخانق الكابى لشخصيات متحررة فى القاع ..

فرغم الجهد الواضح لكل الممثلين لم يكن أحد مقنعا الا على مستوى «الترسو».. تهاون الشخصيات كاريكاتيرية كان الاداء كاريكاتيريا ومن «الخارج».. بمعنى أن كل ممثل لبس الزى والماكياج الخارجى للشخصية.. الطربوش والبرقع والجلابية .. السكروته.. ويبدأ يمثل !.

تأملات في فيلم قديم : «صراع في النيل»
عمر الشريف صعيديا.. وفينك يا عم عاطف سالم؟.

كتب لى بعض قراء «الكواكب» الأعماء.. كما قال لى بعض الأصدقاء أنهم يستفيدون أكثر عندما أكتب عن الافلام المصرية القديمة بين وقت وآخر من خلال عرضها فى التلفزيون.. لان الافلام الجديدة لا تستحق كل هذا العناء فى مشاهدتها والكتابة - وبالتالي القراءة - عنها.. وقال لى صديق مهتم بالسينما: أنت بتأخذ المسائل جد كده ليه وأنت بتكتب عن افلام اليومين دول؟.. هى دى افلام؟.. يا راجل اكتب لنا عن افلام عبد الحليم وفريد والنايلسى واسماعيل ياسين القديمة.. انك تذكرنا على الاقل حينذاك بصوت كان قادرا على أن يطربنا أو بكوميديان كل قادرا على اضحاكتنا !.

وهى وجهة نظر فيها كثير من الصحة.. ولكن مع عدم أغفال الافلام الجديدة بالطبع.. وإن كنت لا استطيع أن اعرف ما ذا كان رأى الاصدقاء بأنهم يستفيدون أكثر عندما أكتب عن الافلام القديمة مدحا أم نحا.. فهل هو دليل على إفلاس الناقد أم على افلاس السينما نفسها ؟.

ولكنى اعترف باننى استمتع شخصيا بالكتابة عن الافلام القديمة.. إلى حد أن أصبحت أحرص على متابعة كل الافلام المصرية القديمة التى يذيعها التلفزيون واكتب تفاصيلها بالكامل حتى لو لم أكتب عنها فى «الكواكب».. فهى فرصة نادرة يتيحها التلفزيون - باعتباره الذاكرة الواعية الحافظة لتراث السينما المصرية بقرار الامكان - لا سترجاع عهود مختلفة من تاريخ هذه السينما.. ومخطوطة إعادة تأملها وتحليلها بروح العصر.. وبالمقارنة بما أصبحنا نراه الآن.. ومحاولة استخلاص



«صراع في النيل» إخراج : عاطف سالم ١٩٨٢

قواعد أو أساليب عامة في الكوميديا والفناء والاستعراض والميلودراما.. ومذاهب في التمثيل والتأليف والإخراج كانت سائدة في المدارس المختلفة للسينما المصرية وفي عهود مختلفة.. لمعرفة كيف كنا.. وإلى أين انتهى الامر؟

وفيما لا يتجاوز الأسبوعين الآخرين مثلاً تابعت باهتمام شديد مجموعة متباينة من الأفلام القديمة من كل نوع.. مثل «أخطر رجل في العالم» لنيازی مصطفى وفؤاد المهندس وشويكار.. و«كل دقة في قلبي» لأحمد ضياء الدين ومحمد فوزى وسامية جمال و«دقة قلب» لمحمد عبد العزيز ومحمود ياسين وميرفت أمين و «نورا» لمحمد نو الفقار وكمال الشناوى ونيللى و «أمسك حرامي» لفطين عبد الوهاب وإسماعيل ياسين وأمال فريد و«لحن حبى» لأحمد بدرخان وفريد الأطرش وصباح وأخيراً تحفة عاطف سالم «صراع في النيل» لعمر الشريف ورشدى اباطة وهند رستم.. وكان كل فيلم منها يصلح موضوعاً طريفاً لتأمل موضوع؛ وأسلوبه وشخصياته ولاسترجاع عصر كامل نتذكر كيف كانوا يصنعون السينما من خلاله !،

ولكن «صراع في النيل» بالذات ليس أفضل هذه المجموعة فحسب.. بل أنه من كلاسيكيات السينما المصرية كلها بلا مبالغة.. وهو «أثر» من الفترة الذهبية في

تاريخ هذه السينما ودليل آخر على أننا كنا قادرين يوما ما على صنع سينما جيدة بل ورائعة أحيانا وكنا نملك مواهب في مجالات التأليف والإخراج والتمثيل كان يمكن أن ترقى إلى المستوى العالمى ببساطة شديدة لو أن ظروفنا أخرى ومناخا آخر توافر للسينما المصرية وسمح لهذه البدايات والتيارات الجيدة عند صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وبركات وعاطف سالم وحسين كمال وكمال الشيخ - وحتى عز الدين ذو الفقار وفطين عبد الوهاب - بأن تعمل وبشروطها هي وطموحها هي وليس بشروط التجار.. وتصوروا لو أن هذا الجيل كان قد واصل العمل بنفس المستوى.. وحتى قبل انشاء معهد السينما.. لكى يواصل جيل الشبان من خريجي المعهد استكمال الطريق ومع مزيد من العلم والتطوير بالطبع.. فكيف كان يمكن أن يكون حال السينما المصرية الآن؟

لم يحدث هذا بالطبع ولأسباب عديدة معقدة ليس هذا مجالها.. ولكن «صراع فى النيل» عند إعادة اكتشافه بعد كل هذه السنوات يصيبنا بالحسرة بقدر ما يصيبنا بالنشوة ..

إن الفيلم مثلا من انتاج جمال الليثى وليس من انتاج القطاع العام الذى ننسب له دائما أفضل انتاج السينما المصرية فى الستينات.. ومعنى هذا أن الشرائح النظيفه فى القطاع الخاص نفسه كانت قادرة على انتاج هذا المستوى الرفيع وعلى توفير كل هذه الامكانيات لصنع سينما جادة.. فجمال الليثى يوفر لهذه الفيلم افضل عناصر السينما فى تلك الفترة.. فالقصة والسيناريو والحوار المرحوم على الزرقانى رائد كتاب السيناريو والذى كان مدرسة فى العمل المتقن.. واعتقد أنها انتهت الا من أفراد مازالوا يحاولون.. والإخراج لعاطف سالم الذى كان مخرجاً شاباً حينذاك يملك أدوات حرفية بارعة ومتطورة ورغبة وجراءة على التجديد تجلت فى قلة من افلامه قبل أن تهزمه شروط السينما التجارية الرديئة ويصبح من اقل مخرجينا عملا فى السنوات الاخيرة.. والتمثيل لثلاثة نجوم كانوا فى القمة حينذاك: هند رستم التى نلاحظ أن أسمها يسبق كل الأسماء فى عناوين الفيلم.. يليها عمر الشريف الذى كان فتى الشاشة الأول للإعجاب والذى كان واضحاً أنه بدأ يخرج من حدود «الفتى الجميل» ليصبح ممثلاً بالمعنى الحقيقى ثم رشدى أباطة الذى بدأت بتجهيز قدراته هو الآخر كممثل جيد بعد أن كان مجرد «منظر» وسيم شديد الفجولة.. لا يتوقف عن اغراء كل النساء وضرب كل الرجال ..

ويكاد يقتصر الأداء فى الفيلم كله على هذه الوجوه الثلاثة.. بالإضافة إلى بعض «العناصر الزائدة» التى يلعب كل منها دوره الصغير فى مكانه الصحيح.. فطاقم المركب يضم مسرح الاخير أحمد الحداد الذى كان «لازمة» متكررة فى أفلام عاطف سالم ليضحك الناس فى دور الابله المتخلف عقليا الذى اشتهر به ويهدف تحقيق عنصر الاضحاك حسب تصور عاطف سالم فى تلك الفترة.. ثم محمد قنديل الذى كان مطرب عاطف سالم المفضل أيضاً والذى يغنى أغنية واحدة فى هذا الفيلم مؤتلفة تعظيماً منطقياً مبرراً وليس مثل كل اغانى السينما المصرية الهابطة على الاحداث دائماً من كوكب آخر.. واخيراً عبد الغنى النجدي فى دور الصعيدي الخالد.. أما الاشرار فهم حسن حامد ومحمود قرج بالطبع اللذان يملكان العضلات الكافية لتوفير عنصر «الضرب» الذى كان عنصراً اساسياً فى جذب المتفرج المصرى على مدى تاريخ السينما المصرية كله.. ولكننا نكتشف فى «صراع فى النيل» أيضاً أن تهانى راشد ممثلة التلفزيون الجيدة حقاً والتى بدأنا نتعرف عليها الآن فقط.. تظهر فى دور صغير كفتاة صعيدية صغيرة جميلة «ورد» يحبها عمر الشريف ولكنه يهجرها فى أول الفيلم جرياً وراء رغبته المحسومة فى «الست نرجس المتصيدة» غازية الموالد الفاتنة اللعوب.. لكى يعود فى نهاية الفيلم إلى تهانى راشد فتاة القرية البسيطة دعماً لمنطق انتصار الخير بعد زوال الشر وهزيمته ..

تدهشنا فى البداية جرأة مجموعة الفيلم كلها على اختيار الموضوع وأماكن التصوير.. بدءاً من المنتج نفسه.. إلى كاتب السيناريو الذى يكتب فيلماً تدور احداثه بالكامل على ظهر مركب صعيدية تبدأ رحلتها من الاقصر إلى القاهرة.. وهو تجديد واضح فى الموضوعات والاماكن التقليدية المكررة لكل افلامنا.. ومغامرة جريئة بلاشك فى مواجهة صعوبات تقنية بالغة وفى ظروف صعبة.. ثم المجازفة بكسر تصورات المتفرج المصرى الراسخة عن افلام القصور والكباريات.. فضلاً عن أن «صراع فى النيل» هو نموذج نادر لا أعتقد أنه تكرر كثيراً فى السينما المصرية لافلام «الرحلة».. أى الفيلم الذى يدور حول رحلة طويلة من مكان إلى مكان بكل الصراعات التى يمكن أن تحدث فى هذه الرحلة.. وحيث يمكن اكتشاف «المكان» وظروف المجتمع كله من خلالها.. وهو نوع من الأفلام منتشر جداً فى السينما الأمريكية .

وهنا تتجلى عبقرية على الزرقاني ككاتب سيناريو فى أحسن حالاته.. فهو يختار موضوعا شديدا المصرية أولا.. حيث يجتمع شيوخ تلك القرية من قرى الأقصر ليقروا بيع المركب الشراعى العتيق «عروس النيل» وحشد كل أموالهم معا لشراء «صندل» متطور لأن المستقيل للصنادل والنشات بعد السد العالى.. فالفيلم يربط موضوعه آنز بحدث هام جدا فى تطوير الحياة المصرية هو انشاء السد العالى.. الذى كان مفروضا أن يغير كثيرا من أشكال الحياة المصرية على الأرض وفى النيل معا.. وفى مواجهة هذه المجموعة من ملاك المراكب الفقراء.. يتصدى الرأسمالى المحترق أبو سغفان الذى يرفض أى محاولة للتغيير كالعادة صائحا: «أنا أبو سغفان صاحب عشرين مركب وكلهم شغالين عندي».. ورغم أن هذه «التيمة» كانت شائعة أحيانا فى بعض الأفلام المصرية.. إلا أنها هنا كانت مرتبطة بنقطة تحول جديدة هى السد العالى.. ثم كانت نقطة بدء قوية لصراع الخير والشر وبمستوى حرفى بارع من على الزرقاني فى نسج الاحداث والشخصيات والجو العام لنيل الصعيد والمراكبية الذى لم يتكرر بعد ذلك فى السينما المصرية ..

وتتجلى استاذية على الزرقاني الخارقة فى هذا الفيلم فى أنه استوعب تماما ظروف السينما المصرية التجارية وشروط المتفرج المصرى نفسه.. وحاول أن يحقق من خلال ذلك نفسه مستوى فنيا شديدا الرقى.. ففرض موضوعه القومى ومضمونه المتقدم على نفس المتفرج بأن قدم له كل عناصر الجذب والتشويق التى يريدها.. فهناك الخطوط الدرامية القوية بين الخير والشر.. وهناك التأكيد الواضح وغير المفتعل على القيم الاخلاقية الراسخة لدى المتفرج المصرى.. من الشهامة «والجدعنة» والوفاء وحفظ حقوق الاخوة والامانة والتكاتف ضد الشر الخارجى.. ثم هناك المغامرة والضرب والكوميديا حتى لو كانت متخلفة عقليا - العبيط الذى يحب «جحشاية» صغيرة! - ثم هناك غناء محمد قنديل وجو الافراح والموالد... ثم هناك هند رستم.. وما أدراك كيف كانت هند رستم فى تلك الايام.. انت مش شفت الفيلم!.. ولكن لم يكن ممكنا أن يتحقق كل ذلك لو لم يتوافر له مخرج متمكن على أحسن مستوى حرفى يملك إمكانات عاطف سالم وفهمه لانواته السينمائية ولاسلوبه الخاص المميز.. ولقد استطاع عاطف سالم عند بداية ظهوره أن يفرض نفسه بقوة وسط أسماء كنبيرة قوية مثل صلاح ابو سيف ويوسف شاهين وبركات وكمال الشيخ.. لانه عرف ومنذ الفيلم الأول بجرأته فى اختيار الموضوع ثم ديناميكيته

الواضحة في التكنيك من حيث التصوير في الشوارع أو الأماكن الحقيقية غير المألوفة والاعتماد على حركة الكاميرا لتستفيد من علاقة الممثل بالمكان استفادة سينمائية صحيحة وبلغية ومع الاحتفاظ بالإيقاع العام للفيلم يقظا متوترا حيويا طوال الوقت - ويكاد يكون المخرج الشاب محمد خان من الجيل الحالي امتدادا له - وأعتقد أن مهارات عاطف سالم التكنيكية هذه تصل إلى ذروتها في «صراع في النيل» على نحو خاص حيث تتضاعف هنا صعوبة التصوير في مكان محدود أغلب الوقت هو المركب الشراعى.. بل وفي «أخنان» هذا المركب السفلية الضيقة.. وبامتثال لشواطئ النيل وجو قرى وموالد الصعيد في نفس الوقت.. وما فعله عاطف سالم هنا أصعب بكثير في تقديرى مما فعله سيدنى لوميت في فيلم «اثنا عشر رجلا غاضبا» الذى اعتبر حدثا سينمائيا في حينه لانه حبس الكاميرا طوال الفيلم في غرفة المظلمين بأحدى المحاكم الأمريكية مع أنها توفر للمخرج حرية حركة أكبر بكثير مما كان متاحا لعاطف سالم.. ومع ذلك فهو يحقق في «صراع في النيل» مستوى فذا في تقطيع لقطاته وتوزيعها واختيار زواياها وتحديد علاقة الممثل بالمكان وحفظ تدفق الإيقاع يذكرنا بلا مبالغة ببعض أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة وتصل بالفيلم إلى مستوى عالمي قابل للمنافسة .. وبنون أن ننسى قدرة مدير التصوير كلييو فى استخلاص جماليات الأبيض والأسود من خلال توزيع الاضاءة وتوزيعاتها وتناقضات درجاتها باستثناء اغراقه فى استخدام الاضاءة الساطعة فى التصوير الداخلى فى الأماكن الضيقة بالذات وفى بعض مشاهد الليل الخارجى التى أفلتت من كلييو ومن عاطف سالم معا !

ولا يمكن الحديث عن «صراع في النيل» كنموذج نادر متقدم جدا لما كانت عليه السينما المصرية فى يوم ما .. نون الحديث عن ممثليه الثلاثة الافذاذ: عمر الشريف الذى بدأ فتي جميلا «شرقى السمات» ثم تحول تدريجيا إلى ممثل حقيقى بارع.. وفى هذا الفيلم يدهشنا عمر الشريف «الخواجة» كما كانوا يقولون وخريج «فيكتوريا» حين يقنعنا تماما بأنه «محسب» الشاب الصعيدى البرئ شكلا وأداء مما يؤكد أنه كان ممثلا مصريا كبيرا حقا حتى قبل أن يصبح عالميا.. ثم هناك رشدى اباطة برجولته وشهامته التلقائية وحضوره القوى شكلا وأداء أيضا.. وحيث كانت خبراته كممثل تكتمل فيلما بعد فيلم إلى أن مات ممثلا عظيما يرحمه الله.. أما هند رستم فكانت روح الفيلم وقبلة التى تهدد بالانفجار طوال الوقت.. فلا حدود لقدرتها

الطبيعية وغير المفتعلة على الإثارة وبلا أى افتعال.. ولكن لا حدود قبل ذلك لقدرتها على اقناعك بأنها ممثلة أولاً.. وأنها تؤدي شخصية مرسومة جيداً وليس مجرد جسد بلا موهبة ..

فأين ذهب كل هؤلاء.. رشدى اباطة وتوفاه الله.. وعمر الشريف هاجر.. وهند رستم اعتزلت.. وعاطف سالم لم يعد يجد شيئاً يستحق أن يفعل.. وجمال الليثي يبيع شرائط الفيديو.. ونحن.. لم يعد أمامنا الا باب واحد من خمسة باب !..

رحلة الهاربين كل صيف.. بحثا عن الاوهام

لاجدال في صدق النوايا الطيبة لدى الفنان محمود ياسين في الافلام القليلة التي ينتجها بنفسه.. فهي أفلام نظيفة فعلا تحاول أن تقدم افكارا نبيلة بقدر الإمكان وأن تحمل قيمة مختلفة عن القيم السائدة في السينما التجارية والتي تستهدف الربح الوفير من أسهل وأرخص الطرق.. ومن هنا كانت محاولات محمود ياسين المنتج في مستوى اسمه أيا كان مستواها الفني.. وان كان الغريب أن حظها من النجاح لم يكن كبيرا بقدر حظه هو كنجم من نجوم الصف الأول.. ربما لان للانتاج حسابات أخرى معقدة خارجة على حسابات الفن والمستوى ومرتبطة أساسا باشباع غرائز الجمهور ورغباته السريعة.. وربما لان الفنان الجاد في محمود ياسين أكبر من التاجر ورجل الحسابات ..

فنحن نسمع مثلا عن فيلمه «رحلة الشقاء والحب» من أربع سنوات أو خمس.. دون أن يستطيع بكل إسمه القوي ونفوذه في السوق أن يحصل على دار عرض الا هذه الايام.. وبعد أن تغيرت ظروف كثيرة في سوق متقلب بطبعه.. ربما كان ممكنا أن تحقق للفيلم حظا أفضل لو أنه عرض في حينه.. وفي الوقت الذي استطاعت فيه هذه الممثلة المنتجة أو تلك أن تعرض خمسة أفلام على الأقل في اليوم التالي مباشرة لخروجها من العمل.. وهذا أول دليل على أن محمود ياسين يمكن أن يكون أى شئء غير المنتج الشاطر !.

وهو يختار قصة اسماعيل ولى الدين التي تعالج موضوعا جادا أصبح ملحا الآن ومنذ سنوات في المجتمع المصرى.. وهو هروب الشباب المصرى في رحلته الموسمية التي تبدأ كل صيف للعمل في أوروبا هنا أو هناك بحثا عن أوهاام الثراء أو المتعة أو مجرد الفسحة وتغيير الجلد.. وهناك تختلف مصائرهم بين الفشل والنجاح.. وبين الصمود أمام ظروف الغربة الصعبة أو العودة بخفى حنين.. ولكى تكون التجربة

خصبة أمام الشباب المصرى أيا كانت مرارتها.. فهي تكسبه خبرة ومعرفة أكثر بالحياة لا يصح بعدها أبدا كما كان ..

والموضوع جيد كما نرى وأصبح شائعاً في أوساط الشباب الذى بدأ يخرج ويعمل ويجرب ويفشل وينجح بالآلاف.. ولكنى لم أقرأ القصة الأصلية فلا أعرف هل كانت مادتها الروائية ضعيفة أم أن السناريو هو الذى جعلها بهذا الفقر والركاكة رغم كل النوايا الطيبة لمحمود ياسين.. فان ما رأيناه أمامنا على الشاشة يكتفى بتسطيح تجربة غربة الشباب المصرى فى الخارج وتفريغها من مضمونها وثرائها الحقيقى وتحولها إلى مجرد نماذج لعدة شباب تحولوا إلى كليشيات محبوسة فى «قهوة المصريين» فى أثينا عاصمة اليونان و.. وكأن الكاميرا سافرت إلى اليونان لتكتفى هناك أيضاً فى حبس نفسها وحبسنا فى «قهوة» بدلا من الكابارية التقليدى ومع الخروج أحيانا لتصوير بعض المناظر السياحية لليونان.. بل لعل هذه «القهوة» نفسها هى ديكوركائك يا ابو زيد ما غزيت.. ومجموعة الشباب تتحرك أمامنا حركة ثقيلة فارغة من المعنى ليحكى كل منهم قصته بالحوار.. .. فعمر فتحى ومحيى اسماعيل سافرا على نفس الطائرة مع شهيرة للبحث عن عمل فى اليونان.. هى وقعت فى براثن رجل مصرى يعمل هناك وزوجته لتعمل ساقية فى كافيتيريا هربا من قصة حب فاشلة مع نبيل نور الدين الذى أوهمها بحبه واكتشفت أنه متزوج.. وهو سبب لا يكفى لان تهجر أى فتاة البلد خاصة وهى تعاني من مرض صدرى خطير فتجافز بدخول تجربة مجهولة ومميتة.. أما عمر فتحى الذى يقع فى حبها من أول نظرة فى الطائرة فهو يتعثر من عمل إلى عمل بينما يجد رفيقه محيى اسماعيل الطريق السهل بأن يبيع فحولته لنساء أثينا العجائز.. وفى «قهوة المصريين» يتعرف الثلاثة على مجموعة من الشباب المصريين فى مثل ظروفهم.. ولكنهم مجرد «كومبارسات» يظهرون أحيانا ويختفون أحيانا عندما تقتضى الضرورة.. يحيى الفخرانى موسيقار يسرق الألحان المصرية المعروفة وينسبها لنفسه ويبيعها لليونانيين ولا ندرى كيف.. وعماد رشاد يكمل دراسته للماجستير هناك ولكنه يقضى كل وقته فى القهوة لا ندرى كيف أيضاً.. وشاب قوى آخر يسمى نفسه فتحى طرزان لا نعرف عنه شيئاً على الإطلاق سوى أنه فتوة ويلطجى.. ومصطفى فهمى نجح بعد كفاح فى أن يصيب شريكا فى محل فول وطعمية ولا يكف عن حل مشاكل الآخرين.. بل تصل به الملائكية إلى حد أن يحب نفس الفتاة التى يحبها صديقه عمر فتحى

وهي شهيرة ولكنه يضحي بحبه وفلوسه بشهامة خرافية وكعادة السينما المصرية والهندية معا.. ولكننا بدلا من أن نواجه مشكلة الشبان المصريين المغتربين في اليونان أو في غيرها وهي مشكلة خصبة جدا وملیئة بالتعقيد وبالإمكانية الروائية الهائلة والمختلفة عن حوادث السينما المصرية المکررة.. نساقر اليونان خصيصا لنقع مرة أخرى في نفس ميلودراما يوسف وهبي وحسن الإمام التي استهلكاها طوال خمسين سنة عن الفتاة المريضة بالسل..! مع أن هذا كان يمكن صنعه ببساطة في القاهرة ويدون أى سفر ولا وجع قلب!

أن مشكلة هذا الفيلم أنه ظل طول الوقت يبحث عن موضوع أو عن أسلوب.. فهو يحاول أن يكون فيلما جادا عن الشباب في القرية وقصص كفاحهم.. وبالتالي فقد حاول أن يكون فيلما مرحا.. ولأن بطله مطرب كان جديدا حينذاك هو عمر فتحى الذى ربما تصور البعض أنه يمكن أن يصبح عبد الطليم حافظ.. فقد كان لابد أن يغنى.. ومنتهى الجرأة بالطبع أن نجعل شابا مصرية غريبا ومش لاقى ياكل.. يغنى ببساطة فى شوارع اليونان وحدائقها كلما فرح وكلما زعل وقد خلبت اليونان كلها من أى مواطن يونانى حوله.. فضلا عن غرابة أن نجعل البطلة تحبه هو بالذات متجاهلة محمود ياسين ومصطفى فهمى أو حتى عماد رشاد إلا اذا كان السبب أنه الوحيد الذى يغنى..!

جميل من محمود ياسين الممثل أن يتوارى وراء مجموعة من الممثلين الشباب مكتفيا هو بدور العامل المصرى «الريس آدم» الهارب من جحيم تدمير مدينته بورسعيد حيث فقد كل شىء بحثا عن نقود لعلاج ابنته المشلوله.. وأن كان من غير المنطقى أن يتعد لنفس السبب عن ابنته.. وأن يحاضر الجميع فى ضرورة العودة إلى الوطن بينما يبقى هو.. ومن غير المنطقى أن نعطى لشهيرة دورا كئيباً مقبضاً لفتاة مريضة تبصق الدم كالأنهار فى وجه الكاميرا ليخرج الناس بأحاساس بالانقباض والغم ليسوا فى حاجة إليه.. ولم يكن كل هذا بالتأكيد فى صالح محمود ياسين المنتج ولا شهيرة البطلة.. ولا فى صالح الفيلم.. وربما من أجل هذا ضاعت النوايا الطيبة لفيلم جاد ونظيف حقا.. ولكن بعد أية؟

«السادة المرتشون»

قصة وإخراج على عبد الخالق - سيناريو وحوار مصطفى محرم - تصوير عصام فريد - مونتاج حسين عفيفي - إنتاج محسن علم الدين - تمثيل محمود ياسين (محمود) نجوى إبراهيم (آمال) محمود عبد العزيز (فتحي) سعيد صالح (الفخراي) .

فى نفس أجواء الأغذية الفاسدة التى يستوردها بعض التجار لكسب الملايين على حساب صحة المواطنين وحياتهم نفسها.. وهو الموضوع الذى عالجه أكثر من فيلم مصرى فى الفترة الأخيرة فيما سمي «بأفلام الانفتاح» يدور فيلم «السادة المرتشون» الذى لا تعرف تاريخ تأليفه بالتحديد وهل سابق لهذه الموجة أو متابع لها ولكنه مختلف عنها بالتأكيد من أكثر من وجه ..

وعن قصة المخرج نفسه على عبد الخالق الذى مازالت أصداء آخر أفلامه «العار» فى الاسماع بعد أن كان أحد أهم أفلام العام الماضى وأكثرها جدية.. نعود فنلتقى بعمله التالى الذى لا يقل جدية وطموحا ولكن ليخرج من إطار «فلسفة المخدرات» لدى المتاجرين بها.. إلى مشكلة لا نقل واقعية وارتباطا بما يجرى الآن فى المجتمع المصرى الذى تعيش بعض شرائحه على امتصاص دم شرائح أخرى.. وربما بمنطق مشابه إلى حد كبير.. يمثل هذه المرة ابراهيم الفخراي «البمبوى» الاتفاق الذى أراد أن يقفز بسرعة من تجارته الصغيرة إلى تجارة أكبر مستغلا ظواهر الفساد الذى استشرى فى أوساط استيراد السلع الضرورية وغير الضرورية فى إطار حرية البيع والشراء التى فتحت فى الفترة الماضية بلا ضوابط وبلا حد أدنى من الأخلاق.. وفى نسج سيناريو جيد الصنع ومحكم يعكس سيطرة مصطفى محرم على حرفته فيلما بعد فيلم.. تبدأ الأحداث بداية مثيرة قبل العناوين لا توحى بمسار الفيلم

الحقيقي بعد ذلك.. فنحن نرى نجوى إبراهيم (آمال) المحامية الشابة تهرع إلى لقاء محمود ياسين فى كازينو على النيل بينما يراقبها أحد مخبرى البوليس ويسرع بإبلاغ مكان اللقاء إلى ضابط البوليس محمود عبد العزيز (فتحي) الذى يبدو متحفظاً لضبط هذا اللقاء بفارغ الصبر.. ولا يلبث أن يذهب مندفعاً إلى هناك بالفعل حيث ينتزع الفتاة عنوة رغم مقاومتها.. وتتحوّل البداية البوليسية إلى موقف عاطفى بحث.. فالفتاة هى ابنة عم ضابط البوليس الذى يريد أن يتزوجها بأى ثمن.. بينما هى متعلقة بالشباب الآخر وتريد الزواج منه.. ولكنه يصدمها بأن ظروفه المادية لا يمكن أن تسمح له بالزواج.. ولذلك فهو مصمم رغم معارضتها على السفر للعمل فى بلد عربى لبضع سنوات يعود بعدها ليتزوجها.. رافضاً مجرد الارتباط بها ارتباطاً مبدئياً ..

ويسافر الشاب بالفعل.. بينما تستمر ثورة ابن العم الضابط المتعجرف وتصميمه على الزواج بأى ثمن من فتاة ترفضه إلى حد المخاطرة بالزواج من محام يكرها فى السن ولا تربطها به أى عاطفة ولجرد الهرب من مطاردة ابن عمها بفرض هذا الأمر الواقع الجديد عليه ..

ويبدأ الفيلم بدايته الفعلية بعد عودة محمود من البلد العربى وقد كون ثروة ما.. ليعلم أن فئاته التى تزوجت مات زوجها من ستة أشهر.. ويتجدد أمله فى وصل قصة حبه القديم.. وترحب هى بالزواج.. ولكن مع نفس إصرار ابن العم الضابط على أن يتزوجها هو عنوة.. ولملحاً أكثر من مرة بالتهديد المباشر إلى استخدام نفوذه كضابط بوليس.. ولكن زواج آمال من محمود يتم رغم كل هذه التهديدات ويتحد هائل من الشباب والفتاة.. ولكن عندما يتم القبض على محمود فى اللحظة الأخيرة.. تتجه شبهات الجميع - بما فيهم نحن المشاهدين - إلى ضابط البوليس الذى لا بد أنه لفق تهمة ما لغريمه ..

وتدخلنا هذه التهمة مباشرة إلى عالم الاستيراد والانفتاح والرشوة.. فمحمود الذى يعمل موظفاً فى وزارة الصحة فى ميناء بورسعيد.. يضبطه فتحى ضابط أمن الدولة نفسه متلبساً بقبول رشوة من ابراهيم الفخرانى مستورد (البولوبيف) مقابل تمرير صفقة كبيرة فاسدة.. وتتصدى آمال كمحامية للدفاع عن فتاها الذى تؤمن تماماً ببرأئته ويأت ابن عمها هو الذى لفق التهمة له.. ويدور الجدل القانونى بين أخذ ورد حول واقعة القاء المتهم لبلع الرشوة تحت المائدة.. وهل يعنى أنه رفضها بحسم



السادة المرتشون - إخراج علي عبد الحافي ١٩٨٤.

أم أنه تخلص منها عند
مداهمة الضابط له ..

ويدخلنا السيناريو
ببراعة - لا شك - فى لعبة
« انقلاب المواقف ».. ومن
خلال استخدام أسلوب
(الفلاش) لرواية كل طرف
للواقعة من وجهة نظره..
وكلها وجهات نظر
متعارضة بالطبع.. ويصبح
المحور الأساسى لهذا
الجدل هو إبراهيم
الفخرانى الأفاق الذى
يتاجر فى الأغذية
المسمومة.. فبينما يؤكد هو
صدق اتهامه لموظف
الصحة بطلب الرشوة
لتمرير الصفقة الفاسدة..
تنجح المحامى فى قلب
أسس القضية كلها.. حين
تثبت أن ضابط البوليس
الذى ضبط الواقعة هو ابن

عمها ذو المصلحة الشخصية فى الاطاحة بالمتهم الذى لا نشك جميعاً حتى تلك
اللحظة فى براعة.. فيوقف الضابط عن العمل فعلا تمهيدا لإحالة له لمجلس التأديب..
ويفرج عن المتهم البرئ.. وتبدأ الأمور تسير سيرها الطبيعى نحو الزواج الذى لا
يتم أبدا ..

ولكن الانقلاب الأخير يحدث عندما يحاصر الفخرانى المستورد اللص من كل
جانب.. فهو يجمع كل صفقة « البولوىيف » الفاسدة من السوق.. ويتعرض لفسارة

فادحة لتعرض صفقة جديدة كبيرة للقطاع العام للمصادرة.. بينما يصاب أحد ضحاياه بالتسمم مما يهدد بفضح كل شيء.. فيسرع إلى المحامية برواية جديدة يؤكد فيها أن موظف الصحة أخذ منه مبلغ الرشوة فعلا.. ولكنه ماطله في دفع جزء منها فهدده بمصادرة الصفقة القائمة.. ولكن المحامية ترفض هذه الرواية الجديدة أيما مطلقا منها بشرف حبيبها.. وتبدو القصة هنا جامدة في مكانها في انتظار «عملية كشف» وتطوير للدراما لا بد منها ..

ونفاجأ بالفعل بأن موظف الصحة يخفى عينة من علب البولوييف الفاسدة في بيته ويهدد بالتهديد المستورد بمصادرة صفقته الجديدة.. ولكنه يفشل في إخراجها من البيت عندما تفاجئه خطيبته بالصدفة في نفس الوقت.. وبينما يصبحها إلى الشقة الجديدة التي أشتراها استعدادا للزواج ليثور عندما يعلم أنها أئنتتها بنفسها رافضاً أن تساهم هي بشئ من مالها في بيتهم الجديد.. يكون أشقاؤه قد أكلوا الطعام الفاسد دون أن يعرفوا وماتوا جميعاً.. وعلى النحو الذي يذكرنا بمسرحية إبن «أعمدة المجتمع» حيث ينفج المجرم الفاسد الثمن من حياة ابنه نفسه دون أن يدري!..

وتكتشف الحقيقة بالطبع.. وتواجه المحامية الشريفة حبيبها بجرمه.. لقد ارتشى فعلا من الفخراني وسأومه على الصفقة القائمة.. وينهار هو معترفا بأنه لم يفعل ذلك الا من أجل أن يحقق لها نفس المستوى المادى الذى تعودت عليه.. وبينما تمضى سيارات الاسعاف والبوليس صاخبة في شوارع القاهرة.. يصطدم ضابط البوليس الذى تتضح براعته ولكن بعد أن فقد مستقبله.. برجل يسأله: «هو حصل ايه فى البلاد؟».. وهو سؤال يحمل أكثر من بعد سواء فيما يتعلق بهذا الحدث الفردى نفسه أو بما دخل حياتنا من ظواهر جديدة هي التى تجعله سؤال الفيلم أو مغزاه النهائي..

يواجه الفيلم ويجرأ مظهرها حادا من مظاهر الانحراف الذى لا بد أن يسود المجتمعات المفتوحة اقتصاديا وبلا ضوابط.. وحيث يصبح المال هو المنطق والهدف والقانون الأخلاقى وعلى حساب أى قيمة حتى قيمة الحياة الإنسانية نفسها.. وإذا كانت الرشوة هي الوجه الآخر والضرورى للكسب المحموم وغير المشروع ومن أسرع الطرق وعلى حساب أى شيء.. فان «السادة المرتشون» فيلم معاصر جدا يطرق الحديد وهو ساخن وبلهجة السخرية الواضحة فى عنوانه والسخرية الأكثر فى

عنوانه الأصلي الذى رفضته الرقابة وهو «مع الاعتذار للسادة المرتشين».. وإن كان هناك ما يستحق المناقشة ..

فنموذج المرتشى هنا هو نموذج ضعيف جدا من حيث القيمة أو الحجم.. أو هو سمكة فى بحر من الحيتان والغيلان الكبيرة.. وصحيح أن موظفا يملك سلطة الترخيص لأغذية فاسدة مقابل رشوة يساهم ليس فقط فى تدعيم دولة الفساد وإنما فى تدمير حياة البشر ولكن موظف صحة صغيرا فى جمرک بور سعيد ليس هو المشكلة.. وإذا كان نموذج الفساد والاستغلال كما قدمه الفيلم هو سعيد صالح فإن الممثل الموهوب والملىء بالحياة والمرح يجعل هذا الشرير أكثر شخصيات الفيلم جاذبية وهنا يصبح اختيار ممثل كوميدى قدير وموهوب سلاحا ذا حدين.. فليس هناك مشاهد من أى مستوى يمكن ألا يتعاطف مع سعيد صالح ويقتنع بمنطقه «الفهلوى» القوى الذى يفلسف السرقة والفساد كجزء من تيار عام حوله وحيث نقتنع حتى بانحرافه عندما نسمع قصة صعوده السريع من «بببوطى» صغير إلى لص كبير وسط لصوص أكبر.. بل أننا نوشك حتى أن نقتنع بأنه هو نفسه لص صغير ظريف لا يؤذى أحدا.. بل وربما كان ضحية هو نفسه لمناخ يفرض طريقاً وحيدا للثراء وبسرعة.. وليس هذا صحيحا بالطبع فضلا عن خطورته على المشاهد العادى الذى يصنع قيمة من نجومه المفضلين.. فإذا كان محمود ياسين ضحية فى هذا الفيلم وهو المرتشى.. وسعيد صالح ضحية – وظريفا أيضاً.. وهو الراشئ.. فمن المسئول إذن ؟. لا يقول لنا الفيلم شيئا عن ذلك ..

الثغرة الأخرى فى بناء شخصية محمود موظف الصحة المرتشى.. هى أن انحرافها لا يبرره شيء.. لقد تعاطفنا معه من البداية كشاب برئ شريف يرفض أن يخذل حبيبته بالأحلام المعسولة ويصمم على عدم ربطها به قبل أن يسافر إلى الخارج ليعود جديرا بها.. ولقد فهمنا بعد عودته أنه جمع ثروة وحل كل مشاكل اخواته وإلى حد أن أشتري شقة جديدة.. ثم لم نر منه بادرة انحراف أو ثلوث واحدة توحى بالانقلاب المأساوى الخطر فى سلوكه.. فليست حجتة التى ذكرها لحبيبته فى مشهد النهاية دفاعا عن نفسه بالحجة المقنعة.. فالعائدون من البلاد العربية بثروات أيا كان حجمها هى آخر من يمكن أن نقتنع بانحرافهم.. وإلا فمأزنا يفعل ملايين الشرفاء الكادحين الذين بقوا هنا واحتملوا أسوأ الظروف ؟.

إن شابا يرتشى لكى يحفظ لحبيبته نفس المستوى الذى تعودته مع زوجها

السابق الراحل لهو شاب فاسد تماما وحتى التنازع.. وسواء كان هناك تجار أغذية فاسدة أو لم يكن.. ولا علاقة لهذا الخلل المفاجئ فى سلوك الشخصية لا بالانفتاح ولا بأى مناخ سائد.. فهو انحراف فردى تماما.. مما يجرد الفيلم من جزء من رسالته الاجتماعية ..

ولو أن السيناريو جعل فئاته جشعة أو متطلعة إلى الثروة أو فاسدة بطبعها لكان هناك مبرر.. فما بالك وهى مولهة فى حبه إلى أقصى درجة ومثالية ومضحية ومتعاونة إلى أقصى حد بدليل أنها أثبتت الشقة بالفعل من مالها ورفضت حتى أن تلبس ثوب الزفاف فى البداية.. فضلا عن أنها أرملة.. وشروط الأرملة عادة أقل من شروط الفتاة البكر.. فما الذى دفع الشاب إلى هذا الانحراف وهو الذى ثار ثورة عارمة رافضا أن تساهم زوجته بمليم فى حياتهما الجديدة؟ ولم تكن هناك أى إشارة إلى أنه يكذب أو يمثل فأيهما أكثر جرعا لكبرياء الرجل. أن تساهم زوجته فى تأثيث بيتها.. أم أن يرتشى هو طلبا لمزيد من الثروة ؟

ولأن السيناريو يستهدف طول الوقت اعلاء الحكمة البوليسية حتى على المضمون الاجتماعى.. فهو يكتم عنا كل تفاصيل سلوك البطل تحقيقا لعنصر التشويق.. فلم يعرف عنه الا جانبى المثالى.. ولو أنه مهد لنا بخطيئة أو نقطة ضعف واحدة.. ولو أنه حتى قدم مشهدا واحدا نرى فيه تردده فى اتخاذ قرار قبول الرشوة ومعاذاته ولو لثانية.. لكان السر الذى يكتشفه فى النهاية منطقيا وقائما على أساس قوى.. ولكن الحكمة.. البوليسية.. كما قلت غلبت على كل عناصر الدراما الأخرى ومنها دقة ترتيب الشخصيات وبنائها ونقاط ضعفها وبالتالي نقاط تحولها بحيث لا تتحول إلى قفزات فى فراغ ..

والحكمة البوليسية كما رسمها مصطفى محرم محكمة جدا حقا وتعكس براعة حرفة واضحة.. ولكنها جاءت كما قلت على حساب المضمون الاجتماعى الذى يبدو مجرد «غطاء» أو خلفية لقصة صراع محمود من أجل الفوز بأمال وليس العكس.. أى أن تكون القصة البوليسية مجرد شكل أو «فورم» لتقديم قضية اجتماعية.. فأقوى الأفلام السياسية نفسها تستخدم هذا «الفورم» البوليسى لشد المتفرج.. ولكن دون أن تقلب الأوراق فتضحي بالهدف من أجل الشكل ..

ويترتب على هذا «الهدف البوليسى» الأساسى الذى استهوى كاتب السيناريو فيما يبدو.. استخدامه الكثير لأسلوب «الفلاش باك».. وهى فى البداية تبدو موظفة

جيدا وفي موقعها ويتوقيتها المناسب بحيث لا تترك المشاهد من ناحية.. ولا تخل بايقاع الفيلم العام من ناحية أخرى.. ولكن فلاش سعيد صالح الأخير الذي ييوح فيه بالحقيقة لنجوى إبراهيم يطول أكثر مما يجب بحيث لم نعد نعرف هل نحن في الحاضر أم ما زلنا في الماضي الذي يرويهِ سعيد صالح.. لاسيما أننا نرى فيه محمود ياسين ونجوى إبراهيم وهو يتابعهما ثم ينتظر محمود في سيارته إلى أن يعود إليها يستكمل مسأومته فنتصور أننا عدنا إلى الحاضر وإلى مجرى الأحداث الرئيسى للأمام.. ولكننا لا نكتشف أن هذا نفسه هو جزء من (الFLASH) الا عند العودة بعد مده إلى وجه سعيد صالح وهو مازال يحكى في مكتب الحمامية.. وكان التصرف الافضل هو تقطيع هذا الفلاش إلى جزئين على الأقل تسهيلا للمتابعة وكما كان الأسلوب في النصف الأول ..

ولابد أن نعترف بأن شيئاً من الغموض والايهام يشوب الثلث الأخير من الفيلم إلا للمشاهد الذي يعمل مخبراً أو محققاً بوليسيا أكثر.. وهذا ضد الحبكة البوليسية نفسها.. فهناك شعره في هذا النوع من الأفلام بين الغموض والموظف والغموض الزائد ..

ما يميز مصطفى محرم في هذا الفيلم بلا شك هو الحوار المميز ونو المذاق اللاذع ولكن المتسق مع طبيعة الشخصيات وخاصة شخصية ابراهيم الفخرانى ولكن بلا ابتذال ..

يحقق على عبد الخالق خطوة إلى الأمام بالنسبة «للعار» في أسلوبه في الاخراج يعكس سيطرته على أنواته واقتداره المعروف في استخدامهما بتعقل وبلا أى استعراض زائد عن وظيفته.. مستعيناً بمونتاج حسين عفيفى الذى يحقق كل عناصر الحبكة والتوتر والتشويق المطلوبة لهذا النوع من الموضوعات ويعيث يحقق المونتاج ما يقصده السيناريو أصلا من يقظة وتوتر.. ونجح الجميع في ذلك إلى اقصى حد .. بينما بدت موسيقى حسن أبو السعود رغم جده طابع هذا المؤلف الذى كسبته الموسيقى السينمائية أخيرا .. بدت رتيبة ومكررة يستخدم فيها «تيمة» واحدة تترد في كل المواقف.. يحقق تصوير عصام فريد كل عناصر الاضاعة اللازمة لفيلم غلب عليه الطابع البوليسى بل ويضيف بعض اللمسات الجمالية أيضاً - بالاتفاق مع المخرج بالطبع - مثل التعبير عن الفرح والحلم ليلة زواج نجوى ابراهيم باستخدام مؤثر تشتيت الضوء.. وان كان هذا المؤثر الجمالى أو الشاعرى لابد أن يتوقف لحظة

دخول محمود عبد العزيز ليخبرها بالقبض على العريس.. فلا يمكن أن يستمر مؤثر واحد على انفعالين متناقضين بدلا من قطع اللقطة إلى اثنتين ..

يؤدي الممثلون انوارهم كما يجب.. ويبرز محمود عبد العزيز فى الجزء الأول مؤكدا أن خبراته تكتمل باستمرار ولكن ليتقلص نورة بعد ذلك لينفرد محمود ياسين وسعيد صالح بعد ذلك بمباراة أداء تقيض بالحوية.. وإذا كان محمود ياسين يجسد معاناه الشخصية من خلال وجهات النظر المتضاربة.. فان روح سعيد صالح المتوثبة تقيض على الجميع بلا جدال وتؤكد أنه ممثل حقا وليس المهرج الذى يتصوره البعض والذى حبسه فيه تجار السينما.. بينما تعود نجوى إبراهيم وجهها هادئا معبرا عن العقل والنزق معا وكما يقتضى الموقف ولكن مع بعض المبالغة فى المثالية والتحدى الواثق لعيب فى رسم الشخصية وليس فى أداء الممثلة !.

فمرحبا «بالسادة المرتشون» - الفيلم لا السادة! - نمونجا جديدا مشرفا لسينما مصرية مختلفة تصر على أن تكون جادة ونظيفة وبلا تنازلات أيا كانت هذه الملاحظة أو تلك.. فى وجه سينما رديئة تثير خجل الجميع الا صانعيها وليست أقل خطرا من البولوييف المسموم !.

ثلاثة أفلام منسية.. فى ضجيج الأزمة

ولا من شاف عنتر.. ولا من درى بسيفه !

وسط الضجة التى ثارت حول فيلمين أثنين أوقف عرضهما.. وتصورنا أنهمما يحملان كل مساوئ السينما المصرية.. ضاعت بعض الأفلام فى الزحام.. ونسينا أن نتحدث عنها بالخير أو بالشر وكأنها ليست معروضة بالمرة على نفس الجمهور.. ورغم أن هذا الجمهور يتزاحم أيضاً على هذه الأفلام الثلاثة بكل ما فيها من جيد وردئ.. والأفلام هى «أرزاق يا دنيا»، «ولا من شاف ولا من درى»، و«عنتر شايلى سيفه» .

وتربط بين الأفلام الثلاثة أشياء مشتركة.. فالاولان من اخراج مخرج واحد هو نادر جلال.. والأخيران من تمثيل عادل أمام.. ومن هنا فهى أفلام يثير جمعها معا بعض الأفكار على هامش الأزمة الأخيرة.. التى يجب الا تمضى بون أن ندرس كل جوانبها ونستفيد من دروسها.. والا كنا نثير الضجة فى الهواء لننساها بعد قليل .. إن نادر جلال مخرج «ولا من شاف ولا من درى» و «أرزاق يا دنيا» وهو نفسه مخرج «خمسة ياب» الذى أوقف عرضه قبل أن أشاهده شخصيا بسبب الزحام الرهيب ونوعيات الجمهور نفسها التى تحول بون مجرد اقترابك من شباك التذاكر.. ولكننا يمكن من خلال ما أثير حوله من أقاويل.. ثم من خلال ما أصبحنا نحفظه عن ظهر قلب مما تقدمه بطلته فى أفلامها وأيا كان مخرجوها عباقرة.. أن نعرف إلى حد كبير نوع ما تقدمه لجمهورها.. بل أن أحدا قد لا يصدق أننى سمعت حوارها كاملا من خلال شرفة أحد الجيران الذى إداره فى جهاز «الفيديو» بعد منتصف إحدى ليالى الأسبوع الماضى ويصوت عال جدا بحيث تعرفت على كل ما يقوله

ويغنيه عادل أمام مع نادبة الجندي!.. وهذا يعنى أن إيقاف عرض فيلم فى دار السينما أصبح لا يعنى شيئاً بعد الانتشار الغربى لاجهزة «الفيديو» فى كل البيوت.. ومع استحالة المصادرة الفعلية للشرائط بعد طرحها العلنى فى الأسواق لعدة أسابيع. بل وقبل عرض الفيلم السينمائى نفسه أحياناً.. ثم بعد تصديرها إلى السوق العربية كلها !.

هذه واحدة ..!

من ناحية أخرى.. فنحن لا نتصور كيف يملك بعض الناس هذه القدرة الفائقة على الازدواج .. أو بالتحديد «الانقسام».. وبالذات هؤلاء السينمائيون الشبان الذين نحترمهم.. فنادر جلال مثلاً هو واحد من أفضل مخرجينا من الناحية الحرفية.. وهو قادر فعلاً على صنع أفلام جيدة من بين الأفلام الكثيرة جداً التى يخرجها.. ولكنك تحس أنه شخصان لا شخص واحد.. فهو يقدم مرة فيلماً جيداً تحترمه أياً كانت تحفظاتك عليه.. ثم يخرج بنفس البساطة وبلا أى إحساس بالتناقض فيلماً مثل «أنهم يسرقون الأرناب» مثلاً.. ليس فقط مسروقاً بالحرف من فيلم أمريكى وبلا أى إشارة لمصدره.. وإنما مسروق أيضاً بركاكة ورداءة لا تصدق معها أنه نادر جلال.. ولكنه هو يصدق.. ولا يجد فى هذا التناقض فى الجدية والمستوى أى مشكلة.. ولست شخصياً ضد نقل الأفلام الأجنبية رغم تأكيدهم لإفلاس الأفكار عند كتاب السيناريو.. بدليل أننى شاهدت فى مهرجان الاسكندرية أخيراً فيلم «واحدة بواحدة» لنادر جلال نفسه.. وهو منقول عن الفيلم الأمريكى «حديث الوسادة».. ولكنى وجدته فيلماً ظريفاً جداً وجيد الصنع بل وجيد التصوير.. وهنا أذن نقول: ما فيش مشكلة.. ولكننا لا بد أن نتساءل بشدة - رغم أننى اعترف مرة ثانية بأننى لم أر «خمسة باب» - عن الدافع القوى لأن يخرج نادر جلال فيلماً لنادبة الجندي.. بكل ما لا بد أن يتوقع أن تفرضه عليه طبقاً لإسلوبها، ومدرستها فى أفلامها السابقة.. وهل كان فعلاً فى حاجة ماسة إلى ذلك ؟.

فى «أرزاق يا دنيا» يقدم نادر جلال موضوعاً جاداً كتبه وحيد حامد.. ولقد أصبحنا نقرح لمجرد الجدية فى موضوع أى فيلم مصرى.. وبغض النظر عن وسائل التعبير عن هذه الجدية.. و«أرزاق يا دنيا» يحاول الاقتراب من مشكلة حقيقية فى المجتمع المصرى من خلال نموذجين لنور الشريف الأعرج البائس الذى هاجر من القرية إلى القاهرة متصوراً أن يجد عملاً شريفاً هناك أياً كان.. ثم يسرا التى



دعتر شابل سيفه إخراج : علي عبد الحفيظ ١٩٨٣

تهاجر من القرية إلى القاهرة لنفس السبب.. فهنا ظروف اجتماعية قاسية تقف وراء هجرة بعض المسحوقين من قراهم إلى القاهرة بحثاً عن الرزق.. وهى مشكلة أصبحت خطيرة جداً فى مجتمعنا نشكو منها كل يوم.. ثم هى بداية جيدة جداً لفيلم.. وفى خطين متوازيين نرى كيف اضطر نور الشريف إلى الالتحاق بعصابة تقوم بتشغيل هذه النماذج المسحوقة فى كل المهن الوضيعة الممكنة ولحساب سيده أعمال أنيقة - أصبحت نموذجاً موجوداً فى مجتمعنا أيضاً - تعمل هى نفسها لحساب زعيم العصابة الأكبر.. ومن خلال هذا الخط نتعرف على أفضل أجزاء الفيلم.. الذى يقدم فيه صورا صادقة - وربما لأول مرة - للعالم السفلى فى أزقة وأحراش القاهرة التى لا نعرفها.. عالم ماسحى الاحذية والشحاذين ومنادى السيارات ويأتى تذاكر السوق السوداء.. وكيف أن هذا العالم خاضع لعصابات منظمة أقرب إلى المافيا التى يديرها بعض الكبار الغامضين لحسابهم ..

أما الخط الآخر فيقدم يسرا الفتاة الريفية الساذجة وقد عملت خادمة فى بيت سيد يحاول اغتصابها.. وهنا يتكرر أماننا الجزء الذى أخرجه صلاح أبو سيف فى الفيلم القديم «البنات والصيف» بحذاقيره فلا يقتنع أحد.. ولكن مصير النموذجين

المتوازيين يتلاقى حين تهرب يسراً من بيت سيدها الذى رفضت الاستسلام له فتلقى بها الصدفة أمام نور الشريف الذى يشاركها البؤس فيقرر أن يشاركها الحياة ويتزوجها ويحاول الاثنان أن يعيشا حياة شريفة.. فى الوقت الذى ينجح زميله الصعلوك النكى سعيد صالح فى أن يصبح مطرباً يصاحب راقصة فى كباريه مع أنه لا يملك أى موهبة غنائية.. ولكنه يقدم لجمهور «سميعة» هذه الأيام ما يريدونه.. فينجح نجاحاً خرافياً.. وهذا «أظرف» أجزاء الفيلم !..

ولكن الفيلم يفقد تماسكه بعد ذلك فلا يعرف كيف يحل مشاكل شخصياته.. لأنها مشاكل أعمق من الفيلم نفسه.. فيختار الحل البواليسى كالعادة ولكى يثير جمهوره بجرعة العنف الزائدة.. فالعصابة التى تمرد عليها نور الشريف وضرب زعيمها فؤاد أحمد بل ضرب عشرة من أعضائها فى الواقع وهو أعرج بساق واحدة وحول الساق الخشبية إلى «سيف جيمس بوند».. تنتقم منه باغتصاب زوجته.. فيقرر الانتقام منها بقتل زعيمها وعلى نفس النحو الذى رأيناه فى فيلم «كلاى من قش».. ثم يموت هو فى النهاية بعد أن أنجب طفلاً كالعادة.. ولكى ينصح زوجته بالعودة بطفلها إلى القرية !.

هنا قد تكون لنا ملاحظات كثيرة.. ولكننا أمام فيلم يحمل النوايا الطيبة على الأقل.. ويحاول أن يكون جاداً !.

فى «ولا من شاف ولا من برى» يصنع نادر جلال نفس الشيء.. ولكن فى إطار كوميدي كتب فاروق صبرى.. وهو أحد الجادين القلائل فى السينما المصرية هو الآخر.. ونحن هنا مع عادل الذى أصبح أحد أهم نجوم مصر الآن.. أنه مدرس شاب فقير جداً ومستقيم جداً وابن لرجل طيب متدين يصلى الفجر حاضراً وينصح ابنه طول الوقت بالشرف والامانة.. ولكن الابن الشاب متمرد على حياته الفقيرة التعيسة.. ويرفض الاستسلام رغم ذلك حتى لنصيحة زميله أحمد راتب الذى اشترى سيارة وحقق ثروة من الدروس الخصوصية.. وبالصدفة يلتقى المدرس التعيس بزميلته فى الجامعة إيمان التى تقنعه بأنها حققت ثروتها الهائلة من افتتاح مدرسة خاصة.. ورغم أن هذه المدرسة ليست سوى بيت دعارة على مستوى عال جداً وحافل بالسهرات الصاخبة والرجال والنساء وأنهار الويسكى.. فان هذا المدرس المتمرد على الفقر وخريج كلية الآداب.. يتحول ببلاهة شديدة إلى «قرطاس» عظيم الشأن لا يفهم أبداً ما يدور حوله وكأنه خارج من قفم من القرن الثالث عشر.. ويظل يتصور

أن هذه مدرسة!.. ثم يريد الفيلم أن يقنعنا بأن سيدة تدير بيتا كهذا يمكن أن تقع في مأزق الحمل فتبحث عن أى زوج لستر فضيحتها.. ثم يوافق زميلها المدرس الساذج على أن يتزوجها لأنها تحبة ولأنه صدق أنه هو الذى اغتصبها رغم «كوم اللحم» الذى يراه فى بيتها كل ليلة.. وهنا يفقد الفيلم كثيرا من المنطق.. فالشباب الشريف الذى تربى تربية دينية يوافق على الاستسلام فجأة وبلا أى تردد ويبيع كل شئ كأنما حدث له «انفصام شخصى» بين جزعين منفصلين تماما من حياته.. بل ويتمادى ويعمل قوادا فيغمض عينيه عن زوجته.. بل ويحاول أن يلعب نفس اللعبة ليعقد الصفقات هو الآخر.. إلى حد أن يهجر بيته وأبويه وحتى زوجته البسيطة معالى زايد.. وعندما يزوره أبوه الشيخ التقى فى بيت الدعارة - لا ندرى كيف عرف العنوان - يصاب بصدمة عمره فيهم على وجهه فى الشوارع إلى أن تنتهى أغنية ميلو درامية سخيفة جدا تقول : «ولدى.. ولدى» لا ندرى حتى من أين خرجت!.. ثم يموت الرجل. فتغضب الحارة كلها على الابن الضال.. وترفض مصافحته فى مشهد أمريكانى أويونانى.. فيقرر الانتقام.. ويعود إلى زوجته الداعرة ويقتلها هى وعشيقها ويطلع براءة بالطبع ويتوب !

هنا أيضاً أشياء جادة وفكرة نبيلة ووظيفة جادة للسينما تتحدث فيها عما يحدث فى حياتنا الآن.. وإن نختلف معها فى هذه النقطة أو تلك.. فتلك مناقشة فنية لا يستحقها إلا عمل فنى حقيقى محترم وجاد !

ولكن عادل أمام الذى يثبت فى «ولا من شاف ولا من درى» أنه ممثل جيد جدا.. يتحول من الكوميديا فى النصف الأول إلى التراجيديا الساخرة فى النصف الثانى ببراعة فائقة ووؤدى كل التعبيرات المتباينة بقدرات ممثل كبير.. يتحول بنفس البساطة إلى شئ آخر تماما فى «عنتر شاييل سيفه» ..

ولا أحد يدرى بالضبط ما هو هذا السيف الذى يحمله عنتر بالضبط.. ولكن حين يكون عنتر فلاحا ساذجا يقنعه بعض النصابين بالهجرة للعمل فى ايطاليا.. فيقع هناك فى براثن عصابة تخدعه بالعمل فى أفلام الجنس الرخيصة نعرف على الفور ما هو هذا السيف.. ويبدأ الابتذال السافر من مجرد العنوان.. ولكن لا ينتهى به ..

وانا اسأل السادة الرقباء والسادة الذين يتحدثون كثيرا عن سمعة مصر وأسأل عادل أمام نفسه.. كيف وافق على أن يمثل دور فلاح مصرى يركب الطائرة بالمقطف.. ويشرب من القلة فى الطائرة ويتجشأ بصوت مقرف فى وجه جارته

الأوروبية .. ثم يجوع فى روما فيخلع ملابسه وينزل إلى «نافورة التمنيات» ليسرق النقود من أعماقها.. ثم يجرى فى شوارع روما كلها عارى الصدر وبالسروال المصرى الفلاحي ثم يخطف الطعام من موائد المطاعم .
ومن الذى سمح لصانعى هذا الفيلم بأن يسافروا إلى روما فعلا ليصوروا فلاحا مصريا يفعل كل هذا هناك.. ثم كيف وافقت الرقابة على عرض هذا الفيلم وينجاح ساحق لأسابيع طويلة.. وأين كانت سمعة مصر حين حدث كل ذلك.. أم أن عادل أمام حرام فقط قى «خمسة باب».. ولكنه حلال جدا فى عنتر الذى هو شايل سيفه؟!

شيء اسمه «المتشردان»

.. وفيلم إيراني غامض.. عن حرب أكتوبر!

رغم كثرة ما تبقى من موضوعات وأفلام، من مهرجان اسكندرية، يمكن أن يبدأ الحديث عنها و لا ينتهى .. أود التركيز هنا على مشكلة وفيلمين.. المشكلة كشفت عنها بوضوح، وبشكل حاد الأفلام المصرية المشتركة فى المهرجان، ومناقشاتها صباح كل يوم بعد عرضها.. والفيلمان هما «المتشردان»، وقد اخترته بالذات لانه كان أحد الأفلام الخمسة التى يقدمها مخرجوها، كبدية لعملهم بالإخراج، ولأن عرضه التجارى بدأ بعد المهرجان مباشرة.. ثم الفيلم الايرانى الغامض «أسود سيناء» الذى نسمع عنه منذ سنوات، واتيح لنا أن نراه فى المهرجان لأول مرة.. وأرجو أن تكون الأخيرة ..

أزمة السيناريو

عندما عرض فيلم «البرنس» الفيلم الأول لمخرجة الشاب فاضل صالح.. كان الامر محيرا جدا لكل من شاهده، واشتركوا فى مناقشته .. فلقد كان واضحا أنهم أمام مخرج جديد، جيد جدا من حيث المستوى الحرفى، ومن حيث سيطرته الواضحة على أبواته الفنية.. وقلت شخصا وعلى مسئوليتى أنه اذا كان عاطف الطيب هو اكتشاف مهرجان الاسكندرية فى العام الماضى، «بمسواق الاوتوبيس»، فان فاضل صالح هو اكتشاف المهرجان هذا العام «بالبرنس»، ولكن كانت المشكلة التى تحفظ عليها الجميع هى أن سيناريو «البرنس» وكما هو مكتوب فى عناوينه نفسها، مترجم بالكامل عن فيلم انجليزى قديم - ولم ينكر أحد ذلك - وقال فاضل صالح: أنه منذ تخرجه فى معهد السينما عام ١٩٧٠، وخلال ١٢ سنة لم يجد فرصة عمل واحدة،

سوى فيلم متوسط الطول للتلفزيون كان اسمه «فكرة استعراضية»، وعندما قدم له منتج «البرنس» وجيه نجيب سيناريو ترجمه بنفسه، عن فيلم انجليزى لم يكن يستطيع أن يرفض أول فرصة عمل أتاحت له، بعد كل هذا الانتظار ..

«واقنتع الناس بالمرح.. ولم يقتنعوا بالفيلم.. وهى مسألة مبتكرة جداً من غرائب «كوكب السينما المصرية» !»

وعندما عرض فيلم «اللغة» وهو الفيلم الأول أيضاً لمخرجة الشاب حسين الوكيل، تكررت نفس القصة.. وإن كان المخرج هو الذى نقل السيناريو بنفسه هذه المرة، عن الفيلم الأمريكى القديم «ممر الصدمات» لصامويل فوار.. بل وأضطر لإنتاجه بنفسه أيضاً ليجد فرصة عمل وبعد سنوات طويلة جداً من تخرجه فى معهد السينما .

وإذا كان هذان الفيلمان يكشفان عن محنة خريجي معهد السينما الذين لا يجدون فرصاً طبيعية للعمل فى صراع السوق الوحشى إلا اذا بحثوا بأنفسهم عن هذه الفرص، أو بدأوا البداية الخطأ.. فإن ما هو أخطر من هذا هو أزمة كتاب السيناريو، التى كشفت عنها أفلام مهرجان الاسكندرية هذا العام بشكل خاص ..

إن مخرجاً كبيراً و«قيماً» نسبياً مثل نادر جلال، الذى تخرج فى معهد السينما هو الآخر، وأخرج عدداً كبيراً من الأفلام، والمفروض أن ظروفه أفضل بكثير من ظروف فاضل صالح وحسين الوكيل يكتب فى عناوين فيلمه الجديد «واحدة بواحدة» أنه منقول عن أصل أجنبى.. وإن لم يقل أنه عن الفيلم الأمريكى الشهير «هيت الواسادة»، والمفاجأة هذه المرة أن نادر جلال اضطر فيما يبدو، لأن يكتب السيناريو والحوار - أو بالتحديد «يمصرهما» - بنفسه .

وخارج هذه الحالات الثلاث الصريحة، لم يكن صعباً بالطبع أن «تشم» رائحة فكرة مقتبسة، أو مشهد منقول، من هذا الفيلم الأجنبى أو ذاك.. والجديد فى مهرجان هذا العام أن أحداً لم يعد ينكر هذا.. بل أن الجميع يعترفون بالزمة الضخيمة فى العثور على سيناريو مصرى خالص، مائة فى المائة.. بل أن كتاب السيناريو القلائل، الذين كانوا معنا، كانوا منزعين أكثر منا من هذه المشكلة التى طغى ربما على مشاكل عديدة أخرى.. فمن الواضح أن السينما المصرية تواجه «كارثة» وليست مجرد أزمة فى العثور على أفكار، ومعالجات مصرية ضئيلة.. وهى مسألة لم تكن تخطر على بال أحد.. ولكننا تركناها تتفاقم إلى هذا الحد.. البعض يقولون: أن عدد كتاب السيناريو الحقيقيين، أى الذين يملكون موهبة حرفية حقيقية



«التشرذان، إخراج : السعيد مصطفى ١٩٨٢»

أيا كان مستوى الافكار التي يعالجونها.. لا يتعدى أصابع اليد الواحدة، والباقي كله «هابوش»، دخل مجال كتابة السيناريو من باب الارتزاق و «التسليك»، والبعض يقول أن أجور كتاب السيناريو هزيلة جداً بالنسبة لباقي الأجور، مما يدفع الجميع «للتسليك» السهل والسريع في مجال الفيديو، والبعض يرى أن الحل في عودة معهد السيناريو، أو على الأقل عودة نظام «الورشة»، أي المدرسة التي يلتف فيها عدد من الكتاب الشباب حول كاتب سيناريو أستاذ، يتعلمون منه «الصنعة».. وهو النظام الذي كان معروفا بالفعل في السينما المصرية، وخرج عددا من كتاب السيناريو الجيدين ..

ولكن السؤال هو: من الذي أهمل هذه المشكلة، وتركها تتضخم إلى حد أن تصبح أفلامنا عالية على أفكار ملطوشة، بإحترام أو بغير إحترام من سينما العالم؟.. والسؤال الأخطر هو ما هو الحل؟.. وهل سنظل نناقش هذه المشكلة أيضاً إلى الابد، دون أن يتخطى الكلام حدود الحجرات المغلقة، التي يتصاعد فيها الدخان الكثيف والهموم الكبيرة؟.

« المتشردان » !

عندما علمنا أن « المتشردان » سيكون واحدا من خمسة أفلام، هي الأفلام الأولى لمخرجيها الجدد تصورنا في البداية أن السعيد مصطفى مخرجه، هو شاب جديد من خريجي معهد السينما، أو من غير خريجي المعهد، فالموهبة، ليست مقصورة بالطبع على معهد السينما، ويمكن أن تفاجئنا أحيانا من معهد البريد، لو كانت موجودة أصلا، ولكننا عندما شاهدنا « المتشردان » فوجئنا بأن المسألة لا علاقة لها بأى موهبة، ثم عندما رأينا المخرج وجدنا أنه رجل كبير ووقور، لا يوحى أبدا بأنه يمكن أن يصنع مثل هذا الفيلم، ثم فوجئنا بأنه ظل يعمل مساعد مخرج نحو ربع قرن قبل أن يتحول إلى الإخراج بنفسه، وادعشنا أن شيئا من هذا ليس واضحا أبدا في مستوى « تنفيذه » - ولا نقول أخراجه، فهناك فرق كبير جدا - حتى للأشياء السخيفة المكررة التي كتبها له فيصل ندا.. عن سعيد صالح، الجرسون الفقير المعدم الذي تهبط عليه ثورة مفاجئة عن عمه الذي مات في استراليا.. والتحول الكامل الذي يحدث بالطبع في حياته، وعلاقاته بعد أن ينتقل للحياة في فندق فخم.. وهو موضوع مستهلك، رأيناه في مائة فيلم عربى وإفريقى وألف مسرحية.. ولم تكن هذه حتى هي المشكلة هذه المرة، وإنما هي المستوى البدائي والركيك لكل ما نراه شكلا وموضوعا وتنفيذا، وحيث يصبح الأمر كله متوقفا على أن يضحكنا سعيد صالح بمبادرته الشخصية، وبألى يقدره عليه ربنا.. وفي محاولة فاشلة لصنع ثنائى بينه وبين يحيى الفخرانى الذى يحل هنا محل يونس شلبى الذى اختلف مع المنتج، وهو يغامر هنا باسمه لانه شيء ويونس شلبى شيء آخر، نون أن أقصد أبدا أن أحدهما أفضل من الآخر.. و« المتشردان » هو دليل آخر على أن مساعد المخرج، هي مهنة مختلفة تماما عن الإخراج، في مصر وفي العالم كله في الواقع، وأن الإخراج يتطلب موهبة أخرى.. ولكنه دليل أكبر على مدى التخبط والارتجال اللذين يقع فيهما بعض العاملين في السينما المصرية.. وإيرادتهم الكاملة وعيهم الاكيد بما يعملون !.

« أسود سيناء » !

ولكن كله كوم، و« أسود سيناء » كوم آخر، فمنذ سنتين تقريبا ونحن نسمع عن مخرج إيرانى اسمه فريد منجهورى، هرب من نظام الخميني وجاء إلى مصر، ليخرج فيلما عن حرب أكتوبر، وأعجبنا هذه الحكاية جدا، وقلنا والله شيء عظيم

حقاً أن يتحمس مخرج إيراني لحرب أكتوبر، مادامت السينما المصرية نسيت فيما يبدو أمجد معارك الجندى المصرى، والانسان المصرى البسيط، فى التاريخ الحديث وفى مهرجان الاسكندرية كان الفيلم موجودا.. وكان هناك حماس كبير من مسئولى المهرجان لعرضه، وكان طبيعياً أن نذهب جميعاً لمشاهدة «أسود سيناء» ولكن لآخرج منه لاقتضى أسوا ليلة فى حياتى كلها، وإلى حدان أحس باننى لابد أن اقتل أحداً، أو أن يقتلنى أحد ..

وأعترف مبدياً بأننى لن أكتب عن هذا الفيلم الغريب الغامض نقداً أو تحليلاً، أو حتى رأياً موضوعياً متزنًا، لانه عمل لا علاقة له بالنقد أو التحليل، وخارج حدود العقل والاعتزان ..

ان كل ما يمكن أن يقال عن هذا الفيلم للمخرج الايرانى فى سطور قليلة هو أنه عمل لا علاقة له بالسينما على المستوى الحرفى، لكتابة ولا اخراجاً ولا تمثيلاً، فهو عمل بدائى مفكك، مضطرب لا يمكن أن يصدر عن تلميذ يتدرب فى معهد السينما، ولكن مخرجه وكتابه الايرانى يريد أن يدعى انه يتناول معارك الشعب المصرى ضد اسرائيل تاريخياً، ويشلوب من المستحيل ربطه بأى مدرسة أو مفهوم، على مستوى التناول أو الرؤية من مدارس السينما فى العالم كله، ومن خلال أشياء إمامصنوعة بسذاجة وركاكة مخيفين يدلان على مستوى شديد التخلف فى صنعة السينما نفسها وإما مصنوعة بدهاء عظيم بحيث تصبح «مقصودة» لتعطى هذه النتيجة بالذات، وفى الحالتين فالمسالة خطيرة جداً عندما تكون متعلقة بحرب أكتوبر.. والمخرج الذى حصل على كل الامكانيات، والتسهيلات، وتحرك فى معسكراتنا بسهولة يقدم الجندى المصرى العجوز شكرى سرحان، رجلاً مشوه الوجه بقبح منفر، يحترف الحرب كهواية دموية، ويخرج من حرب ليدخل إلى حرب، وكأنه يحارب من أجل الحرب، ثم يقدم نماذج مسيئة جداً للجنود المصريين، جندياً هزيل بنظارة طبية، وجندياً آخر «تخين» يهدف للاضحاك، أما الضابط المصرى بطل الفيلم، والذى يصنع كل شئ فى النهاية، فهو ممثل إيرانى مجهول ونكرة، ولا علاقة له بالتمثيل، ومثل قالب الطوب، يخوض المعارك ضد اسرائيل فى نهاية الفيلم بالقفز و«ضرب الشقلابات» التى لابد أن تثير ضحكات السخرية، ثم يلجح الفيلم إلى قصة حب بينه وبين اعرابية جميلة من سيناء هى رغبة يتضح فى النهاية انها جاسوسة اسرائيلية، بل انها بنت الجنرال الاسرائيلى، ولكن لأنها تحب الضابط المصرى فهى تبوح له عن مكان مخبأ

نخيرة، أى أن المخرج الايرانى يشير إلى امكانية الحب بين فتاة اسرائيلية وضابط مصرى، لا تفرقهما إلا الحرب السخيفة التى بلا معنى. فاذا لاجطنا أن المخرج يكتب عناوين الفيلم بالعبرية إلى جانب العربية، أصبحت المسألة مريبة جدا، وفى حاجة إلى تحقيق على أعلى مستوى ..

أن الغضب يمنعنى من الحديث عن هذا الفيلم - الجريمة - بالتفصيل لأنه غير قابل للحديث، ولكن يصبح غريبا أكثر وبعد الخلاف الكبير حول هذا الفيلم، بعد عرضه فى مهرجان الاسكندرية لأول مرة... أن يتحمس البعض لعرضه مرة أخرى، ويحضور المخرج فى ندوة خاصة بالقاهرة، فاذا كان قد تم «ارتكاب» الفيلم وفى ظروف غامضة وانتهى الامر.. فكيف نسمح له بأن يعرض وعلى أى مستوى.. وإذا كان الفيلم عظيما ومشرفا وأنا الغبى الوحيد الذى لا أفهمه.. فهل يتفضل أحد بأن يشرح لى ؟!

«المجهول».. مصريون من كندا الأسباب مجهولة !

كان «المجهول» جديرا بأن يكون فيلم الافتتاح في مهرجان القاهرة بعد تخلف فيلم «كارمن» لكارلوس ساورا الاسباني الذي كان مقررا من قبل أن يكون فيلم الافتتاح.. لولا ظروف تأخير وصول الافلام حتى آخر لحظة .. وهي ظروف لا أدري كيف سمحت بها إدارة المهرجان.. ولم يكن السبب في اختيار «المجهول» انه الوحيد الذي يحمل ترجمة انجليزية تناسب الضيوف الاجانب.. وهي الحجة التي تدرع بها مسئولو المهرجان لمنتجى الافلام المصرية الغاضبين لعدم اختيار افلامهم للافتتاح.. وإنما لأنه فيلم جيد فعلا على المستوى الحرفي.. ويمكن أن يعطى صورة مشرفة عن مستوى الإخراج والتصوير والتمثيل والطبع والتحميض على الأقل.. بدلا من «الهابوش» الذي نراه على مستوى الصوت والصورة في افلامنا المصرية .

ولكن للمسألة جانبا آخر بالطبع.. هو أن فيلم «المجهول» لم يكن مصريا تماما.. صحيح أن الممثلين مصريون والمخرج مصرى ولكن الموضوع نفسه فرنسى عن مسرحية «سوء تفاهم» لالبيير كامى.. والتصوير كله تم فى كندا.. ولست أعرف بالتحديد ما هى الظروف التي جعلت أشرف فهمى يقرر تصوير هذا الفيلم فى الخارج.. فنحن ننادى دائما بأن تخرج الكاميرا المصرية إلى العالم كله وتكسر دائرة الصورة المكررة للكبارية والفيللا أم جنينة.. ولكن بشرط أن يكون هناك مبرر قوى لأن تدور أحداث افلامنا فى الخارج.. وبحيث لا يمكن تصور حدوثها فى الداخل.. ولكن ما حدث فى «المجهول» أن أشرف فهمى نقل مجموعة كاملة من الفنانين المصريين.. و «اخترع» له مصطفى محرم حياة مصرية كاملة وموضوعا مصريا افتراضا معا أنه يحدث فى كندا.. بينما لا شئ فى الفيلم يحتم ضرورة التصوير فى كندا أو فى سويسرا.. فعقدة الرواية الأصلية يمكن أن تحدث فى مصر



«المجهول»، إخراج : أشرف فهمى ١٩٨٢ .

ببساطة شديدة جدا .. لو أننا جعلنا الام بطلة المسرحية تترك القاهرة فقط لتعيش في الاسكندرية أو في طنطا ..

والمسألة أن سناء جميل فشلت في زواجها في مصر فذهبت إلى كندا لتدير فندقا هناك على بحيرة معزولة هي وابنتها نجلاء فتحى .. وتدير الأم جرائم قتل لنزلاء الفندق لسرقة نقودهم دون أن يكون هناك مبرر قوى لذلك .. وهناك بعد ذلك خادم الفندق الأخرس المتخلف عقليا الذي يحمل جثث الضحايا ليلقيها في البحيرة وهو مغرم بالطيور ويحاول أن يطلق بذراعيه مثلها في محاولة لجعله رمزا دراميا لشيء غامض .. فالرغبة في التحطيق والانطلاق لدى هذا المجنون بالذات غير مفهومة من ناحية وليست لها علاقة بباقي الموضوع والشخصيات من ناحية أخرى .. ومن القاهرة يصل عزت العلالي أبين هذه السيدة ليبحث عنها بعد أن عرف فجأة وبعد كل هذه السنوات أنها في كندا .. ويصل بالطبع إلى فندقها فيحس أنها أمه .. وتحس اخته أنه أخوها .. ولكن «إرسال الأمومة» يتوقف تماما عند الام نفسها فلا تحس ابدا أنه ابنها .. وتبدأ في الإعداد لقتله لسرقة نقوده .. ورغم تعاطف الفتاة مع أخيها وتردها في الاشتراك في قتله .. فإنها تستمر في الجريمة .. وهي ثغرة لم يستطع السيناريو

تفاديها.. ويعد موت الأبن تكتشفان الحقيقة.. فتحاول الأم اللحاق بالخادم الأخرس قبل أن يلقي بالجثة في الماء.. ولكن بعد قوات الانوان.. فتلقى بنفسها وراء ابنها.. ويعود الأخرس ليحلق بذراعيه لطيور السماء.. دون أن نفهم مرة أخرى دلالة هذا التحليق أو علاقته بما رأيناه !.

إننا في «المجهول» أمام تكنيك متقدم جدا حيث كل شيء مصنوع بدقة.. وأشرف فهمي وسعيد شيمي في أحسن حالاتهما.. وسناء جميل هي «غول» حقيقي بالطبع يبتلع كل ما حوله.. وعادل أدهم يؤدي الشخصية المطلوبة منه كما هي مطلوبة.. وأن كان نورا نجلاء فتجى وعزت العلالي لا يخدمانهما.. ولكننا نعود لنتذكر مدير مهرجان برلين حين شاهد هذا الفيلم فأبدى دهشته من أن يصور مخرج مصري مسرحية فرنسية في كندا.. فالعالم يريد أن يرى مصر في الأقلام المصرية.. وهنا لن ينفعنا بشيء أن يكون التصوير جيدا والمناظر جميلة.. أما بالنسبة للمشاهد المصري فاشك كثيرا أنه يمكن أن يتقبل بسهولة فكرة أن تقتل أم ابنها.. فقد يكون هذا معقولا في إطار فلسفة العيث عند البير كامى.. ولكن من قال أن الجمهور الفرنسي نفسه يفهم البير كامى ؟.



«برج المدايع» الذى لم يكتبته بالتأكيد نعمان عاشور !

عندما تشاهد فيلم «برج المدايع» ندرك على الفور لماذا غضب نعمان عاشور وتنصل منه.. لأن ما كتبه هذا المؤلف المسرحى الكبير فى مسرحيته التى يقال أن هذا الفيلم قائم عليها.. اعماق وأكثر جدية بكثير مما تحولت اليه الأشياء على الشاشة.. بل يمكن أن يقال أن كل ما أخذه الفيلم من المسرحية هو العنوان.. ومجرد فكرة الثراء المفاجئ الذى يهبط على بعض النفوس التى لم تكن تملك أصلا مقومات الثراء ولا مبرراته ولا كانت مهيةة لاستقباله بالتكوين العقلى والاجتماعى والأخلاقي الصحيح.. ثم حجم «الشروخ» التى يمكن أن تحدث نتيجة لهذه النقلة المفاجئة ..

فكرة عظيمة جدا لفيلم سينمائى.. ولكن بشرط أن تصبح أى برج آخر غير برج المدايع لنعمان عاشور.. فلا هناك برج.. ولا هناك مدايع.. وإنما الشكل السينمائى الذى رأيناه هو شئ خاص جدا بأحمد صالح كاتب السيناريو وأحمد السبعوى. المخرج بعد مقدمة خاطفة جدا.. «يلطشنا» الفيلم مباشرة إلى مسألة أن سلامة العطار (عادل أدهم) حقق ثروة ضخمة من بيع صفقة الجلود.. فقرر أن يبنى برجاً عاليا ينتقل إليه من حى المدايع إلى حى المهندسين.. وكتعبير عن نقلة اجتماعية واسعة.. ولكن بينما تظل تحس طول الوقت فى مسرحية نعمان عاشور برائحة الجلود مازالت عالقة بأجساد الشخصيات حتى بعد قفزهم إلى الثراء - وهذه قيمة العمل الفنى الحقيقى - تختفى المدايع تماما من شخصيات الفيلم الذين أصبحوا «بهوات» كبار فى حى راق لا نحس برفقيه على الإطلاق مع أن فكرة العمل قائمة على التناقض بين هذا الوسط الاجتماعى الجديد والشخصيات التى انتقلت اليه دون أن تملك مقوماته ..

والجوفى الفيلم هو نفس الجو الشعبى السوقى ونفس الملاحظة التى نراها فى كل أفلامنا التجارية.. ليس لأن هذا هو المعنى الذى يركز عليه السيناريو.. وإنما لأن هذا هو نوع السينما التى يمكن أن يصنعها هؤلاء الناس وأيا كانت الفكرة التى يعالجونها.. فانت تحس بئز أى عناء فى التفكير ويعد ثلث ساعة فقط من الفيلم أن

المسألة ستتركز فى النهاية على نجوى فؤاد وعلاقتها بعادل أدهم.. وهنا تصبح نجوى فؤاد هى نجوى فؤاد وليست الشخصية التى تلعبها.. بينما الخط الآخر الموازى هو علاقة يسرا بزوجها فاروق الفيشاوى.. وجوهر الخطين معا هو الجنس.. ليس حتى الجنس بمعنى الدافع الغريزى الذى يمكن أن يحرك الشخصيات ويفسر سلوكها.. وإنما بمعنى التوايل الجنسية بالكلمة وبالصورة وحتى بالرقصة.. التى يمكن أن تحرك الجمهور !

أما الخطوط والشخصيات الأخرى الجانبية فليست سوى اضافات أو «حواشى» يلعبها «كومبارسات».. حتى لو كانوا ممثلين كبارا.. وكل منهم موظف أيضاً لفرض تجارى لا لتعميق معنى أو حدث أو رسم جو عام .

والفيلم يدعى أنه يتحدث عن أشياء حقيقية تحدث حولنا.. الثراء المفاجئ الذى يهبط على بعض الحرف والطبقات.. روح السوبر ماركت.. تجارة المخدرات.. وحتى حرب أكتوبر.. ولكن من أجل أن يقول ماذا بالضبط ؟

أن الفيلم يحشر حرب أكتوبر مثلا فى الموضوع ويضيفها إلى المسرحية.. ولكن لكى يقول فقط أن هشام (فاروق الفيشاوى) الابن الأكبر لسلامة العطار كان مفقودا فى هذه الحرب ثم عاد.. ولكن لابد أن يعود عاجزا جنسيا مادام عائدا من الحرب.. يلجئ أن تصبح هناك مأساة زوجته الشابة يسرا التى تعاني من هذا العجز بينما هى تحب زوجها.. نفس العقدة فى فيلم «حتى آخر العمر» بحذافيرها بين محمود عبد العزيز ونجوى ابراهيم.. وكان حرب أكتوبر لم تفعل ولم تؤثر فى إبطالها سوى هذا لتأثير المرضى الذى لا تفهم غيره السينما المضربة ولا تستجيب على الفور الا له !!

أما الابن الأصغر عصام (صلاح السعدنى) فلا بد أن يكون شريرا ومتحرفا حاقدا على أخيه الأكبر كما يحدث فى كل مسلسلات التليفزيون.. ولا يشرح لنا لفيلم سر هذا الانحراف.. الا مجرد أن الاب خصص دورين فى العمارة للكبير.. بورا واحدا للصغير.. وبما أن الصغير منحرف من تلقاء نفسه «شيطانى يعنى» لابد من اللعب على مسألة الدين أيضاً.. وإلى حد جعله يسعى لتحويل المسجد الذى ناه الاب فى أسفل العمارة.. إلى «سوبر ماركت».. واتحدى أن يكون هناك زعيم لماфия شخصيا فى القاهرة ثم يجرؤ على التفكير فى تحويل مسجد إلى سوبر ماركت.. ولكن إلى هذا الحد تبلغ المتاجرة بتستطيع الأشياء !

ولا تصبح مشكلة بعد ذلك بالطبع أن يتاجر هذا الابن المنحرف بالكوكايين



برج الخديف، إخراج : أحمد السجاوي ١٩٨٢ .

متعاوننا مع مهربة حسناء هي رغبة التي تترك الابن «لتعلق» الأب شخصيا.. ولجرد أن تحدث مشكلة بين الأب وزوجته التي لا يريد الإعلان عن زواجه منها وهي نجوى فؤاد.. ثم لمجرد أن تكون هناك عمليات ردح وخناق وشرشحة «حقيقية» بين نجوى فؤاد ورغبة.. التي تحاول أن تبني شعبية جدا و «جاهزة» وهي تخاطب جمهور «المعلمين».. فلا تكف طول الوقت عن قول: «أحبك يا عسل» !.

هناك بعد ذلك مشكلة البنت الصغرى التي تحب شابا فقيرا ولكن الأب يرفض الزواج بعد ثرائه.. ثم يونس شلبي الذي يقول كلاما كبيرا جدا باعتباره «ضمير الفيلم» لئن أن نفهم أيه المناسبة.. فمن هو «مبروك» هذا وما الذي يمثله ومن أين أتى بهذه الحكمة ؟.

ولكن هناك قبل كل هذا رقصة تقدمها زوجة معلم كبير يخفي زواجها عن الناس.. في حفل خطوبة ابنته.. لمجرد انها نجوى فؤاد.. وصحيح أن أصل العمل لنعمان عاشور.. ولكي أحبك يا عسل !.

مقالات عام: ١٩٨٤

٨٢ - سامي الساموني ج ٢

أيوب عودة ممثل عظيم و ميلاد مخرج جديد

اعترف باننى ذهبت لمشاهدة «أيوب» - الفيلم السينمائى الذى انتجة التلفزيون - بكثير من الشك والتوجس- وأعتقد أننى لم أكن وحدى.. بل أن كثيرين لابد ذهبوا بهذا الاحساس.. فنحن نعرف نجيب محفوظ.. ولكن فى السينما قد تكون القصة اساسا جيدا لفيلم جيد.. ولكن نجيب محفوظ نفسه فى يد السيناريست أو المخرج زكى جمعة لابد أن يتحول هو أيضاً إلى زكى جمعة وكما حدث بالفعل فى كثير من الأفلام ..

ونحن نعرف بالطبع عمر الشريف.. ولكننا بعد سنوات طويلة قضاهما بعيدا عنا فى السينما العالمية.. لا نعرف كيف أصبح الآن.. إن عمله مع مخرجين وممثلين كبار لابد أكسبه خبرة أكثر من خبرته فى السينما المصرية.. خاصة وأن هؤلاء الناس لا يعرفون «الهزار» ولا يقبلون انصاف الحلول فى أعمالهم الفنية.. ولا يمكن أن يكون عمر الشريف قد شق طريقه كل هذه السنوات بكل هذا النجاح وسط غابة صعبة جدا ومزدحمة جدا بالعمالقة.. لمجرد اعجابهم بشاربه الشرقي أو اجادته للغات.. ولكن أن يعود عمر الشريف بعد كل رحلة الغربة الطويلة هذه ليعمل فى أرض الوطن.. فهى مسألة محفوفة بالشكوك والمخاوف بلا شك.. فكيف أصبح طابع أدائه الآن.. خاصة وهو يعود ليخضع خبراته بأساليب عمل أجنبية مختلفة تماما ومتطورة تماما بالضرورة.. لأساليب العمل التقليدية المعروفة فى السينما المصرية.. والتي لم تتطور كثيرا - بل ربما تراجعت - عما تركه عمر الشريف نفسه وهو يسافر ليعمل لأول مرة فى «لورنس» مع واحد من أكبر المخرجين الكلاسيكيين فى السينما العالمية وهو ديفيد لين ؟..

فما بالك وهو لا يعود ليعمل حتى فى السينما المصرية بكل تهالكها.. وإنما فى

فيلم من انتاج التلفزيون.. وهو أقل امكانيات وخبرات بالتاكيد من هذه السينما نفسها ؟..

ثم فما بالك أيضاً وهو يبدأ أول أعماله فى الوطن مع مخرج شاب جديد هو هانى لاشين الذى لا يعرفه أحد أو يشاهد له شيئاً من قبل.. وهى مخاطرة جريئة من عمر الشريف تؤكد وحدها أنه فنان كبير حقاً واثق من نفسه ويعطى بشجاعة كل ثقل اسمه لصالح موهبة شابة مجهولة.. ولكنه أدرك بخبرته وحسه الفنى الذكى أن هذه الموهبة تستحق المجازفة والتشجيع.. وهذا هو الموقف الفنى الصحيح الذى يستحق وحده التقدير لعمر الشريف.. فضلاً بالطبع عن احساسه الذى لم يخذم بالانتماء لوطنه وأرضه الحقيقية التى انبثت وصنعت رغم كل رياح الكراهية التى أثارها ضده بعض الجبهة وقصار النظر والفاشلين الذين يحزنهم جدا نجاح المصريين فى الخارج تحت شعارات غبية زائفة ؟.

كانت هذه هى مخاوف وهواجس ما قبل مشاهدة «أيوب» التى لابد قد خطرت للكثيرين.. وربما لم يكن يخفف منها الا الاطمئنان لموهبة وجدية كاتب السيناريو الشاب محسن زايد الذى كان آخر ما شهدناه له فى التلفزيون مسلسل «واسه يحلم بيوم» فى رمضان الماضى.. والذى نطمئن أن نجيب محفوظ فى يديه سيزل على الاقل نجيب محفوظ.. إن لم يضيف اليه فهما للمضمون والشخصيات وازضافة للجو والتفاصيل الصغيرة والقدرة الواعية على خلق التصوير السينمائى الحى والمتحرك للكلمات المكتوبة.. ثم البراعة الفائقة فى صياغة الحوار التكنى والمعبر. عن الاحداث والشخصيات حقاً ونهكذا المزج الخبير الدقيق بين حوار السينما وحوار التلفزيون بما لا يخل بروح نجيب محفوظ وعمق افكاره ولا يتعالى فى الوقت نفسه على المشاهد العادى ..

واشهد من البداية بأن التجربة نجحت إلى حد كبير وحققت نتيجة مشرفة جدا.. واذا كان إبطالها الثلاثة هم: عمر الشريف ومحسن زايد وهانى لاشين.. يضاهى اليهم بطل رابع لا يمكن أنكار دوره هو ممدوح الليثى الذى يجمع هذه العناصر العديدة وهىأ لها كل ظروف الانتاج الجيد بما يجعل من «أيوب» أفضل وأهم ما انتجه التلفزيون من أعمال سينمائية.. بل وربما يغفر كثيراً من الاخطاء أو «الخطايا» السابقة التى لا داعى للتذكير باسمائها.. فان البطل الرئيسى فى «أيوب» بلا شك هو السيناريو الذى نجح محسن زايد فى أن يحقق فيه كل العناصر التى

تحدثت عنها منذ قليل.. والذي كان السبب فى تصورى فى قبول عمر الشريف بعينه الخيرة لهذا العمل بكل ما فيه من مخاطر.. لا سيما أن المخرج الجديد الذى يبدأ أول أعماله الروائية المعروفة لنا على الأقل.. لم يخذله ..

الفكرة الاساسية فى «أيوب» رغم بساطتها.. تحمل كل حكمة وعمق نجيب محفوظ وقدرته على استخلاص الأفكار الكبيرة من الحدث العابر أو البسيط.. أو الذى يبدو كذلك لآخرين.. وفى سلسلة من «الفلاشات» يعترف لنفسه بأنه أقام ثروته كلها على الكذب والفسخ والتدليس والاختلاس بل والقوادة نفسها لحساب بعض الكييار الفاسدين الذين منحوه الفرصة ليصبح جزءاً من فسادهم بل وأكبر منهم.. ويكون سداد هذا الحساب المدين فى رأيه بأن ينشر اعترافاته المخيفة تلك فى كتاب يقضخ نفسه والآخرين مقابل لحظة رضا واحترام للنفس.. ولكن الآخرين لا يسمحون بذلك بالطبع.. ويعد أن يسترد شفاءه وقدره جسده من خلال معركة ضدهم.. يعود باصدار ليواجه طلقات رصاصهم بالصفحات التى وضع فيها كل الحقيقة.. حقيقته وحقيقتهم معا !

فكرة رائعة لنجيب محفوظ يعيد فيها صياغة ملحمة «أيوب» الشعبية صياغة عصيرية عن أيامنا هذه.. وينجح محسن زايد فى تحويلها إلى قصة يومية لأشخاص يعيشون حولنا ونعرفهم وليسوا مجرد أساطير.. كما يكسبها أبعادا واقعية على المستوى الاجتماعى بل والسياسى بلا إدعاء ولا افتعال.. وحيث نرى مأساة رجل الأعمال الضخم فى ظروفه الضيقة المحدودة ولكن فى إطار ظروف اجتماعية كاملة.. ثم فى إطار مثالى لتكنيك السيناريو السينمائى والفكرة هنا هى «لحظة».. محاولة تأملها وتحليلها وتعقب كل جنورها ومساراتها من الماضى إلى الحاضر وما يمكن أن تنتهى به فى المستقبل.. وهو نوع من أصعب أنواع الدراما التحليلية ..

تبدأ لحظة الانهيار عند المليونير الضخم عيد الحميد السكرى (عمر الشريف) عند عودته من الخارج بعد صفقة موفقة.. ويعد مشادة عابية مع أحد العاملين معه لا يتصور أن يعصى أحد له أمراً.. يصاب يشلل مفاجئ.. ويسقط كل هذا الجبروت فى لحظة ويجد نفسه فى بيته دون أن تمكنه ملايينه العديدة من مجرد أن يمشى خطوة على قدميه.. وفى لحظة السقوط والضياع المدمرة تلك.. ينغمس فى مشاكل عائلته اليومية.. زوجته (مديحة يسرى) القوية المتسلطة التى تغطى بعنجهيتها الارستقراطية الفارغة أصلها الشعبى الفقير الذى صعدت منه وابنه الشاب (مصطفى فهمى) الذى

يحاول أن يجعله ذراعاً الأيمن وامتداده فى إدارة الأعمال الضخمة والذي يحاول أن يحقق نفس نجاح أبيه ولو بالطرق الملتوية. وابنته الطالبة الجامعية (آثار الحكيم) التى تحاول أن تفرض على أمها المتعجرفة قصة حب بريئة مع شاب فقير.. ووسط هذه الخطوط اليومية يسترد عبد الحميد السكرى علاقة صداقة قديمة حميمة مع أحد أصدقاء الشباب هو الطبيب جلال أبو السعود (فؤاد المهندس) الذى كان أحد القيم الشريفة القليلة فى ماضيه.. ويسترد من خلاله كل ما كان فى هذا الماضى من أحلام بريئة.. فيفتح هذا الصديق القديم عينه وعقله على معان أخرى مختلفة عن تلك التى جرفته فى رحلة الصعود والثراء الشرسة.. الأمل والصدق والشرف والقدرة على التوقف ومراجعة النفس للبدء من جديد.. وهكذا فى لحظة التأمل ومحاسبة النفس هذه يكشف عبد الحميد السكرى أن «كمية الكذب التى فى حياتنا أكبر بكثير من كمية الصدق التى بنعيشه» كما يكشف أنه كان «أكبر كذاب فى دنيا الكذابين».. ويكون مفتاح «إنقلاب القطة» فى شخصيته تلك الحكمة البسيطة التى قالها صديقه الطبيب: «الطبيب زى القاضى.. مهمته يفصل فى قضايا الإنسان وجسمه.. عمرك شفت قاضى فتح محكمة قطاع خاص»؟

هنا يقرر المليونير أن يعيد تقييم حساباته.. وأن يصفىها مع نفسه ومع الآخرين. وينجح محسن زايد فى السينما .. ينجح فى نسج «الدراما العائلية» ولكن بما يخرج بها إلى دلالاتها العامة.. وينجح فى نسج الماضى والحاضر بما يؤصل نشأة عبد الحميد السكرى وجنوره الاجتماعية الفقيرة وأساليب صعوده الخرافى.. كما ينجح بدقة محسوبة تماماً فى تخفيف حدة المشاهد الجامدة بلحظات الرح عند استعادة الماضى البرئ كما فى مشهد استدعاء المليونير لعبدل الفقير (ابراهيم الشامى) وحلاقه القديم (حافظ أمين) وهو مشهد من أجمل المشاهد عنوية وطبيعية.. يعود فيه عمر الشريف ابن بلد شعبي أصيلاً .. ثم مشاهد استعادة عمر الشريف لذكرياته القديمة مع صديقة فؤاد المهندس.. ومواجهة الزوجة المتعالية.. مديحة يسرى لماضيها الفقير الذى تهرب منه من خلال اختها.. وكلها مشاهد يتفوق فيها النص وأداء الممثلين والإخراج إلى حد كبير ..

ولكن تظل خطوط الفيلم الفرعية حول الابن الشاب مصطفى فهمى الذى يحاول تكرار قصة صمود أبيه من خلال إتصاله الدائم «ببasha» لا نعرف ما الذى يمثله بالضبط.. وخط الابنة آثار الحكيم التى تحب شاباً فقيراً.. هى أضعف خطوط الفيلم

بالنسبة للخط الاصلى.. فضلا بالطبع عن خط علاقة المليونير بمنافسه القديم (محمود المليجى) الذى كان واضحا أنه قد تم تعديله واختصاره بعد وفاة الفنان الكبير أثناء عمله فى هذا الفيلم.. ولكن ظهوره فى اللقطات القليلة كان بضىء الفيلم كله كالشهاب الذى افتقده الناس ..

المفاجأة الحقيقية فى «أيوب» هى المخرج هانى لاشين.. الذى تصورنا فى البداية وبعد الضجة التى أثارت حوله أنه يمكن أن يكون أحد «الاطفال المعجزة» الذين أصبحوا يملأون حياتنا هذه الأيام بلا مبرر مفهوم.. ولكن هانى لاشين فى أول أعماله الروائية هو مخرج متمكن من أنواته إلى حد كبير بحيث يمكن أن يوحى بمخرج جيد حقا بتكرار العمل والممارسة.. وهو يتفوق فى فهم النص وخلق الجو المطلوب لكل موقف وفى تحقيق الإيقاع المتدقق المحبوك بلا ثثرة والذى ساعده فى تحقيقه مونتاج عادل منير.. وأهم ما يتميز به هانى لاشين فى فيلمه الأول هو «إدارة الممثل».. وهو أصعب ما يحكم على قدرة أى مخرج .. وقد نجح فى ذلك إلى أقصى حد.. وإن كانت هناك ملاحظات طفيفة على تكوين بعض اللقطات التى بدا «الكادر» فيها «واقعا» على حد التعبير التكنيكى.. مثل كادر عمر الشريف جالسا مع الآخرين ورؤوسهم سياطة فى أسفل الصورة لأن المصور ضبط الكادر على رأس مصطفى فهمى الواقف فاختلف تناسب الاجسام داخل الصورة.. وفى الفصل الأول من الفيلم لم يكن «الويلاج» مضبوطا بحيث تتطابق حركة الشفاه مع الاصوات.. كما لم تتطابق أنفاس عمر الشريف اللاهثة لحظة أحساسه بالشلل مع تعبيرات وجهه.. وكانت لقطة «كنس القمامة» بعد فصل عمر الشريف من عمله بعد الاختلاس تشبيها «لفظيا» متأثرا بوضوح ببعض استعارات صلاح أبو سيف ولا ضرورة حقيقية له.. تماما كمشهد استعراض الفرقة الاجنبية لا سيما أنها فرقة «تعبانه» جدا.. ولابد أن امكانيات الانتاج التليفزيونى المحدودة نوعا هى التى أدت إلى قصور حركة الكاميرا أحيانا فى مواقف كان لابد أن تتحرك فيها.. كمشهد أستماع عمر الشريف لأم كلثوم الذى كان لابد أن نرى فيه التعبير على وجهه إما بحركة الكاميرا وإما بالقطع إلى «كلوز» له.. ولكن كلها ملاحظات عابرة جدا لا تقلل من الجهد الهائل الذى بذله هانى لاشين ومن القدرة التى فاجأنا بها والتى تجعلنا نرحب به كمكسب جديد للسينما المصرية ..

أما عمر الشريف فنحن لا نرحب به بالطبع غير بلده.. فما زال صاحب هذا البلد

وابنها الذى تفخر به عندما يعود اليها وقد أكسبته السنوات خبرة ممثل عظيم حقا.. أدى كل اللحظات والتعبيرات بقبرة فائقة بحيث لم تقلت منه لحظة تعبير واحدة.. خصوصا وقد كان كثير من هذه اللحظات صعبا جدا لأنه يقوم على «التعبير الداخلى» لا على الحركة.. فلقد كان هو «الحوت» الذى يطفى بأدائه وشخصيته وجاذبيته الخاصة على الجميع.. ولكن نون أن يقلل هذا من قيمة فؤاد المهندس ومديحة يسرى وأثار الحكيم ومصطفى فهمى فى أحسن حالاتهم..

فتحية «لأيوب» الذى صبر كثيرا وعانى كثيرا ثم عاد لوطنه.. وتحية لهانى لاشين ومحسن زايد ولنجيب محفوظ الذى يخرج هذا كله من معطفه.. وتحية لآبد منها للتليفزيون وللمنوح الليثى الذى أتصور أنه وضع نفسه فى مأزق بهذا الفيلم.. فلقد أصبح عليه أن يحافظ على هذا المستوى !.

«الاحتياط واجب» والأفكار الجادة أيضاً!

الناقد الفرنسى الكبير اندريه بازان نصيحة لا أنساها ابدا.. وهى أن على الناقد السينمائى أن يتجنب صداقة السينمائيين أو الاختلاط بهم إذا أراد أن يبقى حرا وموضوعيا فى التعرض لأفلامهم.. بل أنه يغالى فينصح ناقد السينما بالسكنى خارج المدينة حتى يصعب عليه أن يتصانف مع أى سينمائى.. وهى نصيحة نفذتها أنا رغم أنفى ليس لأنى سمعت كلام أندريه بازان وإنما بسبب أزمة المساكن !

وانصحك شخصا إذا كنت ناقدًا سينمائيًا بالا تعرف المخرج أحمد فؤاد بشكل خاص.. لانه لو عرفته فلا بد أن تقع فى حبه ولا بد أن يؤثر هذا بالتالى على نقدك لأفلامه.. فهو من أطرف المخرجين المصريين واخفهم دما ان لم يكن اطرفهم على الاطلاق لولا منافسة مخرج شاب من الجيل التاسع على الاقل بعد أحمد فؤاد.. هو عمر عبد العزيز.. واعتترف بأننى ضعيف تجاه هذين المخرجين لأننى أخطأت فعرفتتهما شخصا وأحببتهما وانتهى الامر.. وعدم الامانة الوحيدة التى يرتكبها ضميرى المهنى هى «التطنيش» على أفلامهما الرديئة كأنى لم اشاهدها.. والترحيب بأفلامهما الجيدة التى قد تجئ أحيانا.. وقد لا تجئ الا كل حين ومين ؟.

وبعيدا عن المواصفات الشخصية التى لا تهم القارئ.. يملك أحمد فؤاد حسا فكاهيا كبيرا كشخص وفهما أكيدا للكوميديا... وهى بالنسبة للمخرج الكوميدي مزية بل وضرورة مهنية مرتبطة بعمله.. لأن فاقد الشئ لا يعطيه.. ولا يمكن تصور خروج كوميديا من مخرج جامد الحس أو متجهم أو ثقيل الدم.. وأوضح تطبيق عملى لهذا ما قاله لى ذات مرة مصور عمل مع أحمد فؤاد: «أننى أمسك بالسيناريو الذى اصوره له فأرى مشهدا عاديا جدا مكتوبا على الورق بجفاف لا يمكن أن يوحى حتى بالابتسام.. فأسأل نفسى قبل أن أصور المشهد: ما الذى يمكن أن يفعله بهذا

المشهد السخيف لكى يخرج منه بشيء يضحك الناس... وإفاجأ أثناء التصوير الفعلى بأنه صنع جملة ما أو أضاف «ايفيه» مرتجلا على الهواء مباشرة.. فاذا بالمشهد البارد يكتسب حياة جديدة ضاحكة ويتحول إلى شيء آخر» .

وعلى المستوى التكنيكي كنت اعتقد دائما أن أحمد فؤاد واحد من أحسن مخرجينا تمكنا من عناصر الفيلم الكوميدي.. وإن تكنيكة فى هذا المجال متقدم وأكثر طموحا من أفلامه نفسها.. ولكنه اقل حظا مما يستحق فى مجال الكوميديا السينمائية.. لأن مشكلته دائما هى العثور على الموضوع أو الفكرة الجيدة أو العميقة التى تحمل قيمة خاصة أكثر من مجرد السعى لاضحاك الناس.. وهى مشكلة مرتبطة بأنظمة السيناريو عموما فى السينما المصرية أكثر من ارتباطها بأحمد فؤاد.. وخاصة السيناريو الجيد والذي يقول شيئا.. لأن حظه السيئ يشاء حتى عندما يتوفر هذا السيناريو الكوميدي الجيد.. ان يذهب به السيناريست أو المنتج إلى مخرج آخر ربما أقل موهبة من أحمد فؤاد.. وهنا يدفع أحمد فؤاد ثمن أفلامه السابقة.. بل ويدفع أيضا ثمن أخطائه الشخصية نفسها التى قد تكون ميزات كما يتصورها هو.. ومنها سهولة تعامله مع الأفلام ومع الناس والحياة.. ثم عدم انشغاله الحقيقى بموضوع جاد يقول من خلاله شيئا للناس وهو يضحكهم.. لأن السينما فى رأيه هى أن يضحكهم فقط.. ثم لأن السينما فى رأيه هى أن يخرج من فيلم إلى فيلم دون أن ينظر حوله.. ومن أجل ذلك خسر أحمد فؤاد كثيرا مما كان يمكنه أن يصل إليه أو يحققه!

ولكنى أعتقد أن أحمد فؤاد وصل الآن إلى نقطة يجد نفسه فيها مضطرا بأن ينظر حوله.. ووراءه أيضا.. فى محاولة لصنع شيء جاد وله قيمة.. بدليل أنه عندما بنس فيما يبدو من العثور على موضوع كوميدي جيد.. يفكر الآن فى إخراج فيلم «دراما».. أى بمعنى «غير كوميدي» حسب الخطأ الشائع لدى كل مخرجينا وكان الكوميديا ليست «دراما».. وسيكون هذا على أى حال خطأ كبيرا آخر يقع فيه أحمد فؤاد.. لأن «الدراما» ليس حلا لمخرج موهوب أصلا فى الكوميديا.. والمسألة ليست معضلة إلى هذا الحد.. فالكوميديا شيء عظيم جدا وجاد ومطلوب.. ولكن يكفى فقط أن تحمل فكرة ما أو قضية أو أن تقول للناس شيئا عن حياتهم لكى تصنع مخرجا عظيما والدليل هو آخر أفلام أحمد فؤاد نفسه «الاحتياط واجب».

ولست أفهم أولا معنى هذا العنوان.. فلقد شاهدت الفيلم ولم أعرف ما هو هذا الاحتياط الواجب.. ولا الاحتياط من إيه بالضبط.. ولكن هذه ملاحظة شكلية..

تقوم فكرة الفيلم الأساسية على أن القهر والعنف والتسلط لاتجدى كلها فى إدارة شىء ما ولا يمكن أن تثمر عملا أو حبا.. لا على المستوى العام ولا على المستوى الشخصى.. ويختار السيناريو لتجسيد هذه الفكرة خطين متوازيين : أحمد زكى المدرس أو الأخصائى الاجتماعى الشاب المعين حديثا بإصلاحية للشباب المنحرفين.. ليكتشف أن مسئولى الإصلاحية ومشرفيها يعاملون هؤلاء الشباب بكل أشكال العنف والقهر الممكنة باعتبارهم ضالة المجتمع.. مع أن انحرافات هؤلاء المشرفين أنفسهم ربما كانت أفدح من انحرافات الشباب.. ويريد الفيلم أن يقول من وراء هذا الخط أن من نسمةهم «الأحداث» أو المنحرفين هم ضحايا ظروف عائلية واجتماعية قاسية.. وهم بتغيير هذه الظروف وتحسينها ومعاملتهم برفق لاستخلاص طاقات الخير الكامنة فيهم. يمكن أن يصبحوا عناصر إيجابية مفيدة لو تم توظيفهم توظيفا صحيحا ومعاملتهم بشئ من الحب والفهم.. وهذا هو ما حاول الأخصائى الاجتماعى الشاب بقيمه الجديدة، أن يفرضه على هذا المجتمع الوحشى الخاطيء وسط مقاومة المشرفين القدامى الذين حولوا تلك المؤسسة إلى شبه معتقل.

وهنا قد يبدو أن هناك تشابها مع فكرة «مدرسة المشاغبين».. ولكن الفرق التربوى واضح لصالح الفيلم.. فهو لا يستثمر إمكانيات «الشقاوة» التقليدية لمجرد الإضحاك على حساب أى قيم تربوية وأخلاقية.. وإنما نحس أن هذا الجزء الخاص بالإصلاحية هو أفضل أجزاء الفيلم وربما أفضل تناول لهذه المشكلة فى كل أعمالنا الفنية التى عالجت نفس الموضوع.. فأحمد فؤاد هنا يقدم ما يشبه الدراسة الجادة لنماذج هؤلاء الشباب اجتماعيا وتربويا فى مواجهة محاولات الأخصائى الشاب لفرض قيم جديدة.. بل أنه فى أحسن حالاته فى تنفيذ مشاهد الإصلاحية وسهولة حركة الكاميرا بتدفق وإيقاع محكم رغم ضيق المكان.. والممثلون الشباب الجدد أنفسهم موهوبون إلى جد كبير ويكثرون مجموعة متجانسة يمكن أن يلعب منها أكثر من نجم فى المستقبل.

الخط الآخر الأساسى فى الفيلم هو علاقة أبو بكر عزت بأسرته ، فهو شريك لاخته مديحة كامل فى ملكية مصنع، ولكنه يعاملها كما يعامل زوجته لىلى طاهر وابنته المراهقة بنفس العنجهية والصلف حيث يتحول المنزل إلى جحيم من الكراهية



«الاحتياط واجب» - إخراج أحمد فؤاد - ١٩٨١

والعداوات المتبادلة.. والمغزى في القصتين واحد ولذلك ينسجهما السيناريو في توازن، ولكنه يقع في خطأ «الانفصال الشبكي» بين القصتين، ففي أول مشهد يتعرف أحمد زكى بمديحة كامل لقاء عابرا وبالصديقة، لكي ينصرف كل منهما إلى حال سبيله، ويدخل الفيلم مباشرة إلى قصة أحمد زكى في مؤسسة الأحداث لتستغرق نصف الفيلم تقريبا وقد نسينا تماما أسرة أبو بكر عزت ومديحة كامل، لكي نعود إليها بعد ذلك بمصادفة واهنة هي تعطل أتوبيس المؤسسة بالاختصاصي وشبابه الأشقياء حيث تسير القصتان في خط واحد، وهو خطأ وقع فيه السيناريو من البداية وكان ممكنا أن يتداركه المونتاج بإعادة ترتيب و«تعشيق» القصتين معا بشكل ما.. ولكنه لم يفعل. وفي تقديري أن القصة الأولى أقوى من الثانية بكثير وأكثر عمقا وجدية.. لأن الفيلم يفقد كثيرا من المنطق منذ إعادة لقاء الشاب بالفتاة، فلم يكن وقوعها في حبه مقنعا وكأنها كانت في انتظاره من بين كل البشر ليصلح حياتها وسلوك أخيها، ومن هنا بدأ كل ما ترتب على ذلك غير مقنع، من لحظة إقامة الشبان في قصر العائلة الثرية إلى سهولة «استيلائهم» على المصنع المعطل وإعادة تشغيله من جديد، والفكرة جيدة، تؤكد أن هؤلاء الشبان المنحرفين يمكن أن يصبحوا أنوات نافعة في المجتمع

لو تم توظيفهم توظيفاً صحيحاً والعثور على مكان لهم تحت الشمس وبشيء من الثقة والاحترام والفهم، ولكن الاعتراض على سرعة توصيل الأسباب إلى نتائجها فيما هو أقرب إلى «الفانتازيا» أو المعنى الرمزي ويغض النظر عن منطقية سير الأحداث والتحويلات، فكل شيء في هذا الجزء يتحول بسرعة.

ولست أوافق تماماً على استخدام الأغاني والرقصات لمجرد أن تصنع فيلماً استعراضياً فللا أفلام الاستعراضية شروط أخرى أهمها أن يكون البناء الدرامي كله قائماً على ذلك بحيث لا يقفز الناس ويغنون فجأة بدون مناسبة وبدون ضرورة درامية ولـجـرد أن يبدو الفيلم كوميدياً استعراضياً ظريفاً.

أحمد زكي في أحسن حالاته كممثل متمكن حقاً ينجح في الكوميديا كما ينجح في الانفعالات الأخرى وبطبيعة وصدق شديدين وهو ومجموعة الشبان الجدد هم أبطال الفيلم الحقيقيون حيث لم تسمع الألوار الأخرى لمثل آخر بالتفوق.. ويا عزيزي أحمد فؤاد .. هذه خطوة جادة لبداية جيدة.. فاستمر!

«واحدة بواحدة»

كوميديا راقية.. رغم البحث عن الفكوش

أول ما يلتفت الناظر في فيلم «واحدة بواحدة» هو أن كاتبه هو نفس مخرجه نادر جلال.. فنحن نعرف نادر جلال مخرجا مجتهدا يجسّد صنعة السينما ويحاول أن يكون جادا باستمرار، ولكن الموضوعات التي يقع عليها لا تتيسر له ذلك دائما، ولكننا لانعرفه كاتبا للسيناريو، حتى لو كان قد كتب بنفسه سيناريو فيلمه «بنور» قبل ذلك، ولابد أن عودته إلى نفس التجربة بعد عشر سنوات تعكس أزمة حقيقية في الموضوعات ثم في كتاب السيناريو الذين يحاولون هذه الموضوعات إلى أفلام.

والأزمة حقيقية موجودة بالفعل، ويعانى منها كل المخرجين بلا استثناء، وهي مسألة غريبة جدا مثل كل الأشياء الأخرى في السينما المصرية، فلم يعد في مصر كلها الآن إلا خمسة كتاب سيناريو - مع التجاوز حتى في هذا الرقم- عليهم أن يكتبوا كل أفلام السينما المصرية ومن كل الأنواع، ثم ليست هناك صفوف ثانية وثالثة ورابعة في مجال كتابة السيناريو بالذات، أو أن الأسماء التي تدعى أنها تكتب السيناريو من هذه الصفوف الثانية والثالثة مشكوك جدا في مواهبها، بينما عدد المخرجين الجدد- وكثير منهم موهوب حقا- يتزايد كل يوم . فكيف بدأت هذه

المشكلة، وكيف تركناها كالعادة إلى أن تفاقمت إلى هذا الحد؟

هذا موضوع آخر أدعو الجميع لمناقشته لو كان أى أحد مهتما بأن يناقش أى شئ؟ ولكن مرتبط بهذا الموضوع تماما بالطبع أن نكتشف أن نادر جلال اضطر فيما يبدو لأن يكتب سيناريو «واحدة بواحدة» بنفسه ، ومرتبطة به أيضا وبالضرورة أنه اضطر لأن ينقل فيلما أمريكيا بحذافيره هو «عد أيها العاشق» الذى مثلته لوريس داي وروك هيسسون فى ثنائياتهما الكوميديّة المعروفة مثل «هليث الوسادة» ولكن نادر جلال كان أمينا ومحترما لنفسه ولجمهوره كعادته دائما فسجل ذلك فى عناوين فيلمه ويوضح ولم يفعل مثل الآخرين الذين «يسرقون» بجرأة ويوقاحة منقطعة النظير وكان العالم كله عميان أو جهلة فلا يرون السينما العالمية.. وهنا تصبح المسألة «جريمة سرقة مكتملة الأركان...» بل وعملية غش وتدليس تخضع لشرطة التموين ومباحث وزارة التجارة أكثر مما تخضع حتى لقواعد الفن والأخلاق.

ولكن الاقتباس مع الاعتراف بالمصدر الأصلي يظل دائما عملية واضحة ومشروعة فى الفن وإن كنا نحبذ بالطبع أن تكون موضوعاتنا مصرية عن قصص مصرية ومشاكل مصرية وناس مصريين نعرفهم ونصدقهم.. وما نجح فيه نادر جلال فى «واحدة بواحدة» وفاجأنى به شخصيا، ليس فقط أنه كتب سيناريو كوميديا نظيفا جدا ودمه خفيف فعلا وليس به ذرة ابتذال أو سخف واحدة، لأن مجرد حتى القصص عن أصل أجنبي هو فن صعب فى حاجة إلى موهبة، ولأن بعض من ينقلون التلويح الأجنبية ينقلونها بفجاجة وتفاهة وثقل دم يجردها من كل قيمتها ومعناها، وإنما أن تادر جلال نجح فيما هو أهم من ذلك وهو أنه حول الموضوع الأمريكى إلى موضوع يمكن أن يكون مصريا صميما فى ظروفنا الحالية بالذات.. فمن حسن حظه أن وكالات الإعلان التى يتحدث عنها الفيلم الأمريكى، المناقصة الشرسة بينها على «خطف الزين» أولا ثم «بيع الشمس فى قزايز» للجمهور ثانيا.. أصبحت ظاهرة معروفة وموجودة فى مصر ومع النشاط المحموم لإخواننا الانفتاحيين، جعل الله

كلامنا خفيفا على قلوبهم

والفكرة البسيطة فى الفيلم الأمريكى تقوم على أن كلا من روك هدسون ونوريس داي يعمل فى شركة إعلان، ويتنافس الاثنان بالطبع على الحصول على الصفقات.. ويتفوق الرجل على المرأة دائما لأنه يستخدم أساليب ملتوية تعمل هى على مقاومتها وكشفها باستمرار، إلى أن تتطور علاقة العداوة الضارية بينهما إلى علاقة حب تنتصر فيها المرأة بالطبع.. ولو أن أحدا حول هذه الفكرة إلى فيلم مصرى منذ ست أو سبع سنوات فقط لما صدقناه ونظل فيلما أجنبيا، ولكن مع انتشار شركات ووكالات الإعلان فى حياتنا وسيطرتها الطاغية على تفكيرنا وأتماطنا الاستهلاكية من خلال التليفزيون وخلافه، جعلها فكرة مصرية جدا الآن، فلا بد أن هناك منافسة شرسة بين هذه الوكالات خصوصا وقد استطاع نادر جلال ويذكاء تحويل أساليب عادل أمام الملتوية فى خطف الصفقات إلى الطابع المصرى الذى يمكن تصديقه.. وهو حتى عندما يقدم للجمهور بعض المغريات «الحراقة» مثل استخدام الراقصة زيزى مصطفى وسلعة «الفنكوش» الوهمية، يوظفهما توظيفا ذكيا ومحترما وفى مكانه الصحيح ويهدف السخرية من هذه الأكاذيب، فمشهد الإعلان الوهمى للراقصة من أجمل مشاهد الفيلم وأخفها دما، و«الفنكوش» ليس سوى نموذج لقدرة شركات الإعلان على خلق وهم خرافى ويبيع للناس حتى قبل أن يصبح له وجود حقيقى، ثم عندما يصبح حقيقة ثابتة عند الناس من خلال الإلحاح على ترويجه، يمكن عندها خداعهم بأية سلعة وهمية، ويمكن فى هذه الحالة أن يتقبلوها، ففكرة «ترويج الوهم» صحيحة على مستوى الصابون والشكولاتة وعلى مستوى الأفكار السياسية معا، وبهذا المنطلق يمكن قبول حتى ما يبدو بعيدا عن المنطق فى هذا الفيلم الجيد والذكى والذى يقول أشياء صحيحة للناس فى إطار كوميدي راق وبلا ذرة ابتذال أو رخص واحدة..

تفاجئنا فى الفيلم قدرة السيناريو على خلق الكوميديا من خلال الحوار والموقف معا وبإيقاع حى ومتدفق، ولكن لا يفاجئنا إخراج نادر جلال الذى كان دائما حرقيا

جيدا ولكن ينقصه الموضوع، ولايفاجئنا أيضا تصوير سعيد شيمي الذي يثبت
أقدامه باستمرار ولا ديكور نهاد بهجت الذي جسد تماما روح البذخ المصرى لدى
تجار الأوهام، وعادل إمام فى مكانه الصحيح وهو يعود للكوميديا الراقية، ويلمع
بجانبه ميرفت أمين وأحمد راتب رغم صعوبة مهمته، ولكنه ممثل جيد حقا يملك
طاقات غير محدودة يكشف عنها فيلما بعد فيلم.
مرحبا بالانتقاس إنن. يل مرحبا «بالفنكوش» نفسه، فنحن لسنا ضدهما عندما
يقولان للناس أشياء محترمة.

«ليلة القبض على فاطمة»

السؤال هو.. من هي فاطمة؟ ..ومن هم الآخرون؟

لا يمكن أن ينكر أحد أن أى فيلم جديد لفاتن حمامة وبركات هو حدث سينمائى هام يستحق الانتظار ويثير الاهتمام، ففاتن حمامة هى جزء من تاريخ السينما المصرية.. بل وأصبحت إحدى أساطيرها.. بحكم الامتداد الزمنى الطويل على الشاشة منذ أن كانت طفلة وإلى أن أصبحت تتربع على قمة الصناعة كلها، بل وإلى أن أصبحت أحد الملامح أو المكونات الأساسية للسينما المصرية على مدى ثلاثين سنة.. استطاعت فاتن حمامة خلالها بعملها الجاد المتواصل وإخلاصها الشديد لعملها والقيمة الخاصة التى استطاعت أن تكتسبها لدى المشاهد المصرى بل والعربى عموما.. أن تفرض وجودها القوي والمكثس حتى على فكر وفلسفة ومضمون بل وحتى «شكل» السينما المصرية.. فمن خلال المواصفات الخاصة التى صنعتها لنفسها ولأوارها وللشخصيات التى تلعبها.. أن تفرض تصورا خاصيا للمرأة المصرية كما تقدمها السينما، ثم كان لابد بحكم شخصيتها الطاغية لدى الجمهور وصناع الأفلام معا.. أن يمتد هذا التصور «الفاتنى» للمرأة المصرية إلى الممثلات الأخريات.. بل ولعل بعض بقايا وتقاليد هذا التصور ما زالت سائدة فى مفهوم المرأة وشكلها وسلوكها وقيمها الخاصة حتى فى أفلام اليوم وكما قدمها «نموذج فاتن حمامة». وكما تتوقعها وتريدها الأجيال المتعاقبة من «جمهور فاتن حمامة».

أما بركات.. فهو من أعظم مخرجي السينما المصرية فى تاريخها كله وحتى عندما اضطرت ظروف السينما الأخيرة إلى نسيان ذلك وإلى التنازل عن مكانته. وسواء وافقناه على هذا التنازل أم لم نوافقه فلقد ظل هو الآخر جزءا هاما وإيجابيا من تراث وتاريخ السينما المصرية.. فهو «حرفى سينمائى» من الطراز الأول وعلى

أكبر قدر من الموهبة التكنيكية لو أراد.. ولا يمكن أن نذكر خمسة مخرجين فقط في تاريخ السينما المصرية كلها نون أن يكون من بينهم بركات.. وفي ظروف سينما أكثر تطوراً كان يمكنه - مع عدد قليل آخر من مخرجينا - أن يصبح مخرجاً عالمياً وببساطة شديدة جداً.. وهو قبل هذا كله مخرج «أمير الانتقام» و «أمير الدهاء» و «الحرام» و «دماء الكروان».. فضلاً عن أنه فيما بينو «يجد نفسه» مع فائق حمامة.. فيصبح معها في أحسن حالاته !.

وبهذا التصور.. كنت اتابع منذ زمن «ليلة القبض على فاطمة».. وبعد مشاهدة المديح الجماعية الكاسحة ومن كل كتاب مصر وعلى أعلى مستوى.. ذهبت لمشاهدته وقلبي يدق فعلاً من الفرح.. فلقد كنت أعد نفسي حقاً لتحفة من ثنائي «الحرام».. ولكن لا بد أنها تتجاوز «الحرام» ..

ولست اتحدث الآن عن قصة الزميلة سكينه فؤاد ولكن غما رأيته فعلاً على الشاشة من «رؤية درامية وحوار «عبد الرحمن فهمي» و «سيناريو وأخراج بركات».. يبدأ الفيلم في الحاضر.. الذي نكتشف فيما بعد أنه ليس الحاضر وإنما في فترة ما يسمى «بمراكز القوى» أي عهد عبد الناصر.. وحيث لا نستطيع أن نتابع الحوار فعلاً لرداءة الصوت على مدى الربع ساعة الأولى.. ولكننا نرى رجلين شريرين يتسللان ليلاً إلى بيت فاطمة (فاتن حمامة) في محاولة القبض عليها بتهمة الجنون.. فإذا بها تقفز من النافذة كيف وإلى أين لا نعرف بالضبط.. ولكن الرجلين يحصارانها فنفهم أن شقيقها جلال طاهر (صلاح قابيل) هو الذي كلفهما بالتخلص منها.. ويدركها الجيران وتحشد بورسعيد كلها لانقاذها فتهدد بالقاء نفسها من «السنطوح» إذا اقتربا منها.. ثم تبدأ تحكي حكايتها بالضبط مع شقيقها.. ويستمر الفيلم كله بعد ذلك وحتى النهاية ونحن نرى كل تفاصيل هذه الحكاية بالعودة ثلاثين سنة إلى الماضي بأسلوب «الفلش باك».. بمعنى أنه عندما ينتهي الفيلم تعود إلى نفس اللحظة الأولى: فاتن حمامة مازالت جالسة على سور البيت مهددة بالقاء نفسها.. وهي مازالت تحكي قصتها مع أخيها على إمتداد ساعتين على الأقل فما زمن الفيلم.. مع أن تفاصيل رواية هذه الحكايات كلها في الواقع يستغرق أكثر من ذلك بكثير بالطبع ..

وهنا ندخل في عملية المناقشة الفنية للفيلم التي لا علاقة لها بالطبع بمظاهرات المديح أو قصائد الغزل.. والتي بدونها لا يمكن تحليل أى فيلم سينمائى ..

أولا.. مبدأ رواية فيلم كامل من خلال «فلاش باك» طويل ليس مرفوضا في ذاته.. وكثير من أفلام السينما في العالم كله تلجأ إليه كثيرا فيما يعرف بأسلوب «الدائرة المغلقة».. أي بدء الفيلم بموقف في الحاضر.. ثم العودة إلى الماضي لرواية كل الأحداث.. ثم ختام الفيلم بالعودة إلى نقطة البداية.. ولكن الاعتراض على بناء سيناريو «فاطمة» هو اعتراض درامي «واسلوبي».. دراميا ونفسيا لا يمكن أن نتصور امرأة محاصرة مطاردة بقوة أكبر منها حتى تهدد بالانتحار.. فتجلس على حافة الخطر لترى قصة حياتها بالكامل.. اللحظة نفسها لا يمكن أن تسمح بهذا دراميا.. والاعتراض «الاسلوبي» هو في اختيار شكل الراوي.. ففاتن حمامة تجلس على حافة السور وتحكي وتخطب في البلد كلها المحتشدة أمامها تسمع في اصغاء شديد وبلا حركة على مدى ساعتين.. وهذا أسلوب مسرحي أو ملحمي وليس سينمائيا.. حتى لو كنا نرى الأحداث بعد ذلك بالصورة والحركة في شكل «فلاشات».. والمثلة تتحول هكذا إلى «الراوي الشعبي» أو إلى شاعر الرماية في مقهى بلدي في بور سعيد .

وفي الجزء الأول من الفيلم نحس بالغموض نتيجة تداخل «الفلاشات» والازمنة.. فلا نعرف ما يجري في الحاضر وما يجري في الماضي.. رغم محاولة التفرقة بالمكياج.. بل أن هناك «فلاش فوريورد» للإشهار وهم يلقون فاطمة في البحر.. وهو مشهد لا نفهمه الا حين يحدث في المستقبل وقرب نهاية الفيلم.. وهذا الأسلوب في تركيب الأزمنة المتداخلة المشوشة أسلوب معقد لا يستطيع المشاهد العادي - ولا حتى الناقد - أن يتابعه بسهولة ..

عندما تكتمل الدراما كلها مع نهاية الفيلم وبعد تجميع كل الخطوط.. تخرج بأن فاطمة هذه هي فتاة مصرية عادية جدا في بورسعيد تعيش حياة صعبة وتتعلق بحب صياد فقير هو سيد عبد الجليل (شكري سرحان) الذي يعرض عليها السفر معه إلى الخارج ليعمل ويحصل على النقود.. ولكنها ترفض لكي تبقى وترعى أخويها الصغيرين.. وتعانى كل ألوان المعاناة من أجل تربيتهما.. بينما لا يعود حبيبها سيد الا بعد عشر سنوات خاوي الوفاض تماما بعد أن غرقت المركب التي عاد بها.. وفي نفس الوقت يكون شقيق فاطمة الصبي الصغير جلال قد أصبح شريرا ومنحرفا ومزورا عبقريا منذ نعومة اظفاره.. فهو يعمل أولا في التزوير.. ثم في التهريب وسرقة معسكرات الأنجليز.. ثم في بيع السلاح للفدائيين.. ثم مرة واحدة تقوم ثورة



ليلة القبض على فاطمة - إخراج بركات - ١٩٨١.

يوليو فيصبح واحدا من زعمائها اللصوص بل والقذلة.. بل أن دمويته الشاذة تصل إلى حد تدمير حياة اخته التي ضجت بكل شيء من أجله... فهو يلقى تهمة لحبيبها سيد تضعه في السجن ١٥ سنة.. ويعد انتهائها يهدده بالسجن مرة أخرى لمنعه من الزواج من فاطمة.. بل ويأمر بقتل اخته نفسها ببساطة شديدة فيضربونها بعنف ويلقونها في البحر وبالفعل ولكنها تنجو.. فيعود فيأمر بالقبض عليها بتهمة الجنون .. وهنا نتساءل عن مغزى الفيلم أو فكرته أو رسالته مثل أى فيلم فى العالم.. وبمعنى أبسط ماذا يريد هذا الفيلم أن يقول؟. امرأة مصرية طيبة تضحي بكل شيء.. ولكن أخاها الشرير جدا يدمر حياتها دائماً.. ولكنها تنتصر عليه فى النهاية رغم أنه نجح فى القبض عليها.. لأنها نجحت فى أن تحرض الناس فى جملتين بأن يتكلموا ويفضحوا أخاها هذا ولا يخشوا شيئاً.. ولكن هذا الأخ بالصدفة ليس شخصاً عادياً.. بل هو «بالصدفة» أيضاً عضو بارز من مراكز القوى أيام عبد الناصر والاتحاد القومى. وهو يجمع كل رذائل ووساخات العالم.. ولا يتورع عن ارتكاب كل أنواع الجرائم.. صحيح أنه بدأ هذا السر الخرافى منذ نعومة أظفاره وقبل قيام ثورة يوليو.. ولكن مواهبه الشريرة هذه لا تتضج وتنبولور وتصل إلى قمة

عبقريتها وشراستها إلا فى ظل عبد الناصر بالطبع.. فنحن نحس أن الفيلم يقيم بناه كله ويحكى كل هذه الحدوتة الطويلة المعقدة لكى يصل إلى ثلثة الأخير.. وحيث يصبح الهدف ويوضح هو نظام عبد الناصر وثورة يوليو كلها.. حيث الفاشية ومراكز القوى والازهاق ووضع الناس - حتى الأخوة الأشقاء - وراء الشمس.. وهى النغمة المستهلكة التى كررتها أفلامنا الرديئة إلى حد الابتذال.. وأنا شخصيا - ولكى نكون واضحين - مع ثورة يوليو وعبد الناصر فى كل الانجازات التى حققها لهذا البلد ولهذه المنطقة كلها.. ولكنى ضد كل الممارسات الفاشية فى عهد عبد الناصر وغيره والتى لم تكن سوى نتيجة طبيعية ووحيدة لغياب الديمقراطية.. ولست أريد تحويل مناقشة فيلم إلى جدل سياسى.. ولكن السؤال البديهي الذى لا بد أن يفرض نفسه علينا هو: هل نصنع فيلما كاملا لمثلثة كبيرة ومخرج كبير عام ١٩٨٤ وبعد ١٤ سنة من موت عبد الناصر لمجرد أن نقول مرة أخرى أنه «كان راجل مش كويس»؟.. فالولا ليس هذا صحيحا والا عرضنا الجوانب الإيجابية والسلبية للصورة اذا كنا محايدين حقا أو موضوعيين ولسنا متحيزين وموثرين وانتهازيين.. وثانياً: ما هو الجديد فى هذا «الاكتشاف الخطير»؟ وهل قضية مصر والواقع المصرى الآن والمجتمع المصرى الذى يحاول أن ينزع نفسه من أخطاء الماضى المفرزة لىبنى مستقبل جديدا وعلى اسس ديمقراطية جديدة - هل قضية هذا المجتمع الآن أن يتذكر كيف كان عبد الناصر أو عبد السلام.. وفى مرحلة الاستعداد لانتخابات جديدة سليمة بالذات؟.. وهل صحيح أن «فاطمة» تمثل وجهة نظر حزب ضد حزب؟.. وعلى أسس فنية بحثة وبغض النظر عن السياسة - مع أنه لا يمكن فصل الأفلام عن مغزاها السياسى - نريد أن نتسأل بتواضع وبراعة شديدة: من هى فاطمة؟.. هل تمثل مصر حقا من قبل الثورة وإلى ما بعد الثورة؟.. فمن هو سيد عبد الجليل حبيبها الصياد الشريف الضعيف المتخاذل الهارب دائما؟.. ولا مجال طبعا للتساؤل عن من هو جلال طاهر.. فواضح جداً أنه لا جلال.. ولا طاهر !!

على مستوى تركيب الشخصيات: نلاحظ أن هذا المجتمع الخائف فى الحى الشعبى فى بورسعيد وحتى خارجه.. هو مجتمع ضيق جدا ومعزول عن مصر كلها رغم كل إرعاء الحديث عن أحداث سياسية هامة مرت بمصر كلها.. فكل الناس أشرار ما عدا فاطمة وحبيبها.. وكل الناس حرامية ومزورون ومهريون وكلاب حراسة أو مواطنون بلهاء متخلفون عقليا يتفرجون على الأحداث ويتركون شغلهم كله

ليسمعوا حواديت البست فاطمة .

والفيلم كله مكتوب ومصنوع بالكامل لحساب فاطمة . - أى لحساب فاتن حمامة .
- فهي الشخصية المحورية الطاغية على كل الأحداث وعلى كل المشاهد من أول لقطة إلى آخر لقطة . وليس هذا عيباً فى السينما .. بشرط رسم الشخصية رسماً منطقياً سليماً أقرب إلى طبيعة البشر الحقيقيين ولكننا هنا أمام قديسة أو جان دارك بالمعنى الحرفى .. فهل التى تحمل كل المواهب والفضائل والتى تحرك كل الأحداث .. حتى مشهد توصيل الأسلحة للفدائيين تنفذه هى مع نعيمة الصغير وبشكل كوميدى شديد الهزال والسذاجة .. فلقد كشف التاريخ عن أن فاطمة أيضاً هى بطلة المقاومة الشعبية فى بورسعيد وهى التى طردت الأنجليز من مصر .. وهذا مفهوم مضحك للمرأة البطلة الطاهرة كما قدمه «نموذج فاتن حمامة» دائماً فى السينما المصرية .. وكما تعود إليه الآن متصورة أن «الناس يريدونها هكذا» مع أنها خرجت عن هذا الخط الساذج فى «أريد حلاً» و«لا عزاء للسيدات» واحبها الناس فيهما أيضاً .. ولكنها تتراجع الآن حتى عن هذين الفيلمين ..

وإلى جانبها البطل الطيب الآخر سيد عبد الجليل الذى لا نفهم كما قلنا رمز من هو بالضبط اذا كانت فاطمة رمزاً لمصر .. فهو شخصية مشوشة جداً ومتخاذلة، لا ندرى أن كان «جدعاً» حقاً أو ندلاً .. فهو يهرب دائماً من مواجهة المسئولية .. وهو يتخلى عن حبه لفاطمة ويغيب عشر سنوات كاملة لا ندرى كيف نسى فيها حبه .. ثم عندما عاد بلا ملهم واحد حكى حكاية المركب التى غرقت والفلوس التى وقعت فى البحر .. فلماذا سافر اذن ولماذا عاد وما هى الحكمة الدرامية من ذلك؟ وكيف لم يفرق هو وغرقت الفلوس؟ .. وكيف ظلت فاطمة تحبه كل هذا الحب رغم ذلك وحتى بعد سجنه ١٥ سنة كاملة بعد عودته ؟ ..

وفى المقابل نكتشف أن الأخ جلال طاهر هو شرير عبقري منذ طفولته .. فما الذى أدى إلى انحراف هذا الطفل وإلى هذا الحد الشيطاني المبالغ فيه رغم نشأته فى هذا البيت الطيب . إن التمرد على الفقر ليس مبرراً كافياً .. لان ملايين الأطفال نشأوا نشأة أصعب بكثير - وينون حتى القديسة لترعاهم - ولم ينحرفوا رغم ذلك .. وفى مرحلة الشباب لم يفسر لنا الفيلم كيف يمكن لفتى لا يتجاوز العشرين - محسن محبى الدين - أن يصبح هذا الزعيم المخيف الذى يسيطر على الجميع ويخدعهم ويقود رجالاً «بشنبات» طوله مرتين؟ .. وفى مرحلة الرجولة لا أتصور أن رجلاً فى

مركز صلاح قابيل وجبروته يحرص جدا على «سمعة أخته ومستقبلها» ومستواها إلى حد قتلها لمنعها من الزواج من رجل أقل من مستواها.. وأذا كان يكره أخته شقيقته إلى حد أن يأمر بنفسه بقتلها.. فهل يهمه حقا أن تتزوج رجلا فقيراً أو حتى أن تذهب إلى الجحيم !!

على المستوى السينمائي: يغلب الطابع الاذاعي على الفيلم من حيث اعتماده أساسا على الحوار وعلى طابع الحدوة الطويلة المرهقة.. وأن كانت بعض عبارات الحوار ذكية حقا وخفيفة الدم.. فضلا عن تعقيد السيناريو الذي تحدثنا عنه.. ديكور انسى ابو سيف حاول أن ينقل الطابع الشعبي للبيوت الفقيرة ولكن مع بعض المبالغة فى بيت فاطمة وحتى فى كوخ سيد الصياد الفقير ومع شىء من عدم الاتساق بين الداخلى والخارجى فى طابع البيوت والمباني.. تصوير وحيد فريد نجح إلى حد كبير فى تحقيق الجو الدرامى المطلوب وبلا مبالغة فى الاضاءة ولكن مع بعض الارتباك فى درجات الضوء بين الليل والنهار ..

فلم نعرف متى بدأت فاطمة مثلا تحكى حكايتها الطويلة ومتى انتهت من خلال تطور تدريجى واضح فى درجات النور.. موسيقى عمر خيرت استخدمت باقتصاد وتركيز وكانت بعض جملها معبرة وجديدة وبعضها الآخر يجنح إلى نفس الطابع الميلودرامى التقليدى فى موسيقى أفلامنا.. بركات كمنخرج يعود إلى بعض مستواه القديم كحرفى استاذ سيطر تماما على أنواته.. ونجح فى مناطق كثيرة من الفيلم رغم امتداده الزمنى الطويل لثلاثين سنة... فى خلق الجو والملامح المطلوبة ثم استرده قدراته الكبيرة فى تحقيق شرط «الاندماج مع الحدوة» وتصديقها.. وهى قدرة يبرع فيها. استاذ كبير ومتمرس مثل بركات.. وهو ينجح أيضاً فى إستخراج أفضل مستوى أداء من كل ممثلة حتى أصغر دور.. وهنا نرى شكرى سرحان وصلاح قابيل ومحسن محيى الدين وحتى نعيمة الصغير فى أحسن حالاتهم.. ولكن على قمتهم جميعا بالطبع فأتت حماسة التى تحمل الفيلم كله على كتفها وتؤدى كل المراحل والتعبيرات المتباينة بامتياز حقيقى وبأكبر قدر من الصق والانفعال الكامل ومع انتقال السهل الممتنع من الحزن إلى الغضب إلى الفرح الطفولى إلى خفة دم تلقائية تؤكد جميعا أن هذه الممثلة الكبيرة مازالت كبيرة وملينة بالصوية !!!

«حتى لا يطير الدخان»

الحقيقة عندما تصبح فيلماً

فى عيدها الثالث والعشرين قدمت «جمعية الفيلم» آخر أفلام المخرج الشاب أحمد يحيى.. كما قدمت من قبل فى أول أفلامه «العذاب امرأة».. ولكن بين أول فيلم وآخر فيلم مسافة كبيرة من النضج والوعى وحتى المستوى التكنيكى حققه أحمد يحيى من خلال فيلم وراء الآخر.. ولكنه هنا فى أحسن حالاته وأفضل أفلامه على الإطلاق.. وكاتب السيناريو والحوار مصطفى محرم فى أحسن أعماله على الإطلاق.. والفارق بين البداية والنهاية ليس فقط فارق السنوات والخبرة.. وإنما فارق الظروف التى تغيرت وتطورت وتنفست فى مصر كلها إلى الأفضل والأكثر قدره على التعبير بشجاعة وحرية.. بحيث أصبح ممكناً الآن صنع الفن القوى والجيد وبلا أعذار.. فإذا صنع الفنان فيلماً رديئاً أو ضعيفاً.. فلانه هو الذى يريد ذلك !

ويدير فيلم «حتى لا يطير الدخان» حول نفس الموضوع الذى تناولته أفلام مصرية عديدة فى الفترة الأخيرة وفيما يسمى «بأفلام الانفتاح».. وهى الأفلام التى تحدثت عن التحولات الاقتصادية والاجتماعية والاخلاقية الهامة والخطيرة التى حدثت فى المجتمع المصرى فى فترة السبعينات بكل ما أصبحنا نعرفه ونعيشه ونقرأ عنه فى الصحف عن هذه الفترة.. وهى أفلام كانت تقترب أو تبتعد من تحليل أسباب هذا التحول وترصد ظواهره وتأثيراته.. بعضها تحليلاً صحيحاً يحاول أن يقترب من جوهر الأشياء الحقيقى بالقدر الممكن.. وبعضها تحليلاً سطحياً يركب الموجة كعادة السينما المصرية التى تغير «موضاتها» الراقية والرائجة من موسم إلى موسم وحيث يجر كل فيلم ناجح عن موضوع ما.. عشرة أفلام أخرى وراءه.. تقلده بسذاجة وتتاجر بنجاحه..

وفى تقديرى أن أهم أفلام هذه الموجة من حيث الجدية والعمق والجرأة فى التصدى لتحولات السبعينات من بعض جوانبها .. هى ثلاثة أفلام فقط: «انتبهوا أيها السادة» و «أهل القمة» و «سواق الاتوبيس».. وكل فى مجاله وفى اتجاهه بالطبع وها هو الفيلم الرابع: «حتى لا يطير الدخان».. الذى يتجاوز هذه الأفلام باستفادته من كل التجارب السابقة.. ثم باستفادته من مناخ حرية التعبير الذى أصبح أوسع وأرحب فى تصورى من الاوقات التى صنعت فيها هذه الافلام.. وحيث تواجه السينما المصرية الجادة حملات مسعورة من هنا وهناك ولكنها تخرج منها أكثر قوة.. ولو فى فيلم أو فيلمين فقط كل سنة.. ولكن هذا التيار الجاد الذى يتناول قضايا المجتمع المصرى الحالية والمالحة بعمق وجدية وبمزيد من الجرأة.. سيقوى ويتدمع عاما بعد عام لو صح تفاؤلى.. ومع مزيد من نضج التجربة الديمقراطية التى تجرى فى مصر الآن.. والتى تنتزع كل يوم مكسبا جديداً ..

ويتحدث «حتى لا يطير الدخان» عن أشياء نحسها جميعا ونعيش فى قلبها بشكل أو بآخر.. وعن شخصيات نصنعها لأننا نعرفها.. ويتحدث عنها الفيلم بصراحة ويكثير من الغضب ويقلل من المرارة والحنن الذى ينتهى به مصير فتحى عبد الهادى المسامى فنشقق عليه رغم أننا نرقضه ..

ونحن نتابع صعود فتحى عبد الهادى من القاع إلى القمة فنكاد نحس أننا مررنا بأشياء كهذه وعشنا مواقف كهذه أو اقتربنا منها على الأقل من خلال أحد نعرفه أو نسمع عنه.. بل أن فى الفيلم مواقف وأحداثا وشخصيات نكاد نعرفها بالاسم وبالتاريخ.. وحيث يختلط الواقع بالخيال - بمعنى التأليف - اختلاطاً عضوياً شديداً التماسك والقوة.. فنكاد نحس بأننا نشهد فصولا وأجواء من مصر الحقيقية التى نعرفها.. وبأكبر قدر من الصدق والواقعية التى تقترب من التسجيلية.. ولكن دون أن يفقد منا الخيط الروائى الذى يشدنا ويثيرنا إلى المتابعة بلا ذرة ملل أو هبوط فى الايقاع أو التثرثرة الفارغة من عوالم نهبية مزيفة.. ودون أن يفقد عن الفيلم ولو للقطعة واحدة تفوقه الفنى الراقى فى كل فروعه وتفصيلاته.. فهو الواقع عندما يصبح فنا جيدا. أو هو الفن الجيد عندما يتناول الواقع ..

ولست أنكر أننى منفعل بهذا الفيلم إلى أقصى حد ومنذ أن رأيته فى عيد «جمعية الفيلم» وحتى الآن.. وإننى خرجت منه بهذا الاحساس بالمتعة الفنية الراقية واللحظة الشعورية التى يختلط فيها الحزن بالغضب بالاستمتاع.. وهو إحساس افتقدته فى



«حتى لا يطير الدخان» - إخراج أحمد يعقوب - 1981.

أفلامنا منذ «سواق الأتوبيس».. ولا تنجح في إثارة فيك - خاصة إذا كنت ناقدا محترفا صناعتك أن تمر بك آلاف الأفلام - سوى الأعمال التي ترتفع أولا إلى مستوى الفن.. ثم ترتفع ثانيا إلى مستوى الفن الجيد والنظيف والمؤثر.. وحيث تختلط فيك المهنة المحايدة الباردة بالحماس الشخصي بالرغبة في التطهير ثم بالرغبة في صنع شيء لاصلاح العالم.. وبلدك أولا..

ولكن علينا بالطبع قبل أن نتعرض لنقد الافلام.. أن نتخلص من حماسنا الشخصي لنبقى موضوعيين.. وان نتحدث عن الفيلم كما هو بالضبط ومن داخله .. فتحي عبد الهادي (عادل أمام) هو نموذج عادي جداً لملايين من أبناء الفلاحين الفقراء الذين يتعلمون في الجامعة بالمجان ويعيش في القاهرة «عيشة الكلاب» على خمسة جنيهات تقطعها أمه من قوتها ومن عملها خادمة في بيوت القرية.. وفي مواجهته ثلاثة من زملائه في كلية الحقوق من أبناء الاثرياء الذين لا تشغلهم غير أحاديث «المازدا» والالوف التي يسامون أباعهم عليها لكي ينجحوا. فهم فاشلون في دراستهم ومع ذلك لا يتوقفون عن معايرة فتحي بفقره وتفوقه في دراسته معا.. وأحدهم سناء شافع يتعاطف معه جدا ويصبحه معه إلى قصر أبيه الباشا السابق

لكى يذاكر أحياناً ويكفل اللحم أحياناً.. وبينما يتطلع الشاب الفلاح المحروم إلى حب بنت الباشا السابق نادية أرسلان كنوع من التطلع الطبقي والطمع بأشياء أنظف.. يكون أخوها غارقاً في المخدرات ويحيل شقيقته الخاصة في الزمالة إلى وكر لها.. ويبدو هؤلاء الشباب الاثرياء وكان شيئاً فى العالم لا يشغلهم سوى الاستمتاع بكل شيء والغياب عن الوعي فى دخان الحشيش.. وبعد أن يفقد فتحي حتى جنيتها أمه الخمسة لا يجد مفراً من أن ينغمس معهم فى سحب الدخان.. ولكن دون أن يفقد وعيه بأنه يظل خادماً لطبقة السادة.. ثم تكون لحظة التمرد على هذا كله حينما تموت أمه لأنه لم يجد لها تكاليف العملية.. فيسحب الفتاة الفقيرة التى تحبه سهير رمزى معه إلى هذا العالم الشرس وكأتما يدبر لها سقوطاً مثل سقوطه.. ولكن بينما ترفض هى هذا النوع من الحياة وتذكره بماضيه النقي باستمرار.. يندفع هو فى طريق الصعود بأى ثمن.. فيعمل فى تجارة المخدرات.. وينجح فيستغل ذكاه وفهمه لأصول اللعبة السائدة فى الثراء السريع.. ويرشح نفسه فى الانتخابات ويصبح نائباً عن قريته.. ثم يبدأ حلقة انتقام لا تنتهى من كل الذين أذلوه واستغلوه وأهانوه.. لقد أصبح الآن سيداً من سادة هذا المجتمع الفاسد الذى لا يحترم الا الثروة التى صنعها من أى سبيل وعلى حساب الناس ومصر كلها باسم الانفتاح و«البيزنس» وكل الوان الفساد أصبح قانوناً.. وبعد أن حقق فتحى عبد الهادى كل حساباته القديمة يتزوج فتاته الفقيرة لمجرد أن يحولها إلى «هانم» تتحنن لها رقاب الطبقة التى أذلتها هى أيضاً.. ولكن لأنه فاسد هو نفسه أو جعلوه كذلك.. فلقد كان يحمل بنور نهايته فى داخله.. فهو كئى فلاح مصرى مريض بالبلهارسيا.. وفى ليلة انتصاره العظيم يموت بعد أن تصور أنه فاز بكل شيء ..

الموضوع قوى جداً وجريئاً كما قلت فى البداية ويتحدث عن أشياء قريبة نعرفها.. ويذكرنا بأحداث وأشخاص حقيقيين.. وهذا التلخيص لا يعكس قوة الفيلم وصدقه وحده فى كل تفاصيله.. ومصطفى محرم فى أفضل أعماله حتى الآن يقدم بناءً محكمًا ومقتنعا ومليئًا بالحس الانسانى اللاذع والمرير والحوار المركز ولكن دون أن يفقد قدرته على الإيحاء والتعبير.. والدخان أى المخدرات هى شخصية رئيسية من شخصيات الفيلم ولكنها موظفة هنا توظيفاً جيداً للتعبير عن جو عام ومناخ سائد للضياع والانحلال وعقد الصفقات من خلال الغيبوبة.. غيبوبة مجتمع كامل عما يحدث فيه دون أن يوقفه أحد أو يغيره أحد كما ينادى بطل الفيلم من أول لحظة.

فالحشيش هنا أذن ليس حشيش «الباطنية» الذى يحول السينما نفسها إلى مخدر.. وإن كانت جرعة مشاهد الحشيش زائدة نوعا ما.. ولكن ما هو جيد فى هذا الفيلم هو رؤيته الاجتماعية بل والسياسية الصحيحة.. ودفاعه عما حدث من أجل الفقراء رغم أخطاء التطبيق.. ثم هجومه الجريء على ما حدث بعد ذلك من أجل إعادة الفقراء أكثر فقراً.. فاما أن يفسدوا هم أيضاً واما أن ينتحروا ..

أحمد يحيى فى أحسن حالاته على الإطلاق من حيث سيطرته على كل عناصر فيلمه.. التضمير المعبر فنيا ودراميا لعصام فريد.. الموسيقى المقتصدة والمشحونة بالخرن وحيث يعود جمال سلامة إلى مستوياته القديمة وخاصة فى «تيمة» المخدرات الجميلة والمبتكرة والمليئة بالأسى على هؤلاء الناس.. مونتاج عنايات الساييس المحكم والمتدفق وحيث تقدم مجموعات من الاحداث والتحولت فى ايجاز بليغ - مشهد الانتخابات - فلا يسقط الايقاع فى أى ملل أو ثرثرة.. الممثلون كلهم على أعلى مستوى ويعناية شديدة من المخرج فى اختيار وقيادة حتى شخصياته الثانوية.. ولكن الاكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم هو سناء شافع الذى ملأ دوره بالاقناع والحيوية وأكد أنه ممثل جيد حقاً.. ولكن بينما بدت سهير رمزى غير ملائمة اطلاقاً للور شكلاً وموضوعاً خاصة بعد اهمالها الغريب لجسمها.. تتفوق نادية أرسلان إلى أقصى حد فى الشخصية المرسومة لها فتصبح هى البطة الحقيقية للفيلم.. أما عادل أمام فهو مفتحى عبد الهادى المطحون والثرى والقوى والمريض إلى حد الموت والضاحك والباكى.. إنه الفيلم الكامل عندما يصبح ممثلاً واحداً عظيماً لم يصنع نفسه وتفوقه من فراغ .

«فتوة الناس الغلابة»

طاقية الأخفاء ٨٤... ولكن !

قال لى كاتب السيناريو الجاد والموهوب أحمد عبد الوهاب منذ أكثر من عام أنه مشغول بكتابة «طاقية الأخفاء» عصرية تعيد أحداث الفيلم القديم المشهور ولكن بعد ملاعته مع ما يحدث حولنا الآن.. ويخرجه المخرج الكبير نيازى مصطفى الذى أخرج الفيلم القديم منذ أكثر من ثلاثين سنة فنجح نجاحا خرافيا وأصبح أسطورة...

وأحسست بالحماس الشديد لهذا الفيلم حتى قبل أن يبدأ.. فلأحمد عبد الوهاب من أكثر كتاب السيناريو عندنا خبرة بحرفية السيناريو ثم هو من أكثرهم جدية ووعيا بما يجب أن تقوله السينما.. وأعرف من خلال صداقتي به مدى انشغاله بأن يصنع فنا جيدا يعبر عن هموم أحمد عبد الوهاب الخاصة حول مشاكل مجتمعنا فى تحولاته الهامة الأخيرة.. حتى لو صاغها بالاسلوب الكوميدي الذى برع فيه ..

ومن ناحية أخرى فنيازى مصطفى ليس فقط شيخ مخرجينا وأستاذهم وأعرقهم وأكثرهم خبرة تقنية.. وإنما هو أيضاً أستاذ متخصص فى الحيل السينمائية «التروكاج»، التى يقوم عليها هذا النوع من الافلام بالذات.. وحيث تقوم الفكرة على أن من يلبس «طاقية الاخفاء» هذه يختفى على الفور فلا يراه الآخرون بينما يصبح هو قادرا على أن يصنع أى شىء وأن يتسلل إلى أى مكان.. فإذا كان نيازى مصطفى قد برع فى تنفيذ هذه الحيل فى الفيلم القديم وبشكل متقن ومقنع فنجح نجاحاً كبيراً.. فلا بد أنه بعد ثلاثين سنة سيتقنها أكثر ويقدم لنا أشياء مبهرة.. لا سيما بعد أن يستعين بمخرج التليفزيون الموهوب فهمي عبد الحميد ليشرف على



«فتوة الناس الغلابة» - إخراج نيازى مصطفى - ١٩٨١.

تصوير بعض الحيل بأسلوب «الفيديو» الذى برع فيه فى الفوازير والتي تم تصويرها ونقلها من الفيديو إلى السينما فى أمريكا ..

والفكرة نفسها طريقة جدا .. ويمكن أن توحى بأشياء مثيرة عن واقعنا الحالى ويعد أن تغير المجتمع كثيرا فى ثلاثين سنة.. فأصبح هناك لصوص وتجار جشعون ومستغلون يمكن محاربتهم وتأديبهم بفكرة «الطاقية» التى تحولت إلى عقد أو قلادة يختفى من يلبسها فيمكنه تأليب هؤلاء «الأوباش» .

ولكن عندما شاهدت فيلم «فتوة الناس الغلابة» الذى أصبح هو «طاقية الأخفاء» ضمنت صدمة شديدة.. فلم أجد شيئا مما توقعته ..

ومشكلة هذا الفيلم هى أن النوايا أو الأفكار جيدة.. ولكن التنفيذ أو النتيجة النهائية هى شيء آخر تماما ..

لقد كان سر نجاح الفيلم القديم فى تصويرى وزعم سذاجته هو الاقتناع.. فانت تصدق كل ما تراه وتقتنع بأنه يمكن أن يحدث زعم غرابته.. وهو ما يفتقده «فتوة الناس الغلابة» تماما.. فانت لا تصدق ولا تقتنع بشيء مما تراه.. رغم أنه يمكن أن يكون حقيقيا.. ورغم أنه يتحدث عن جزائر جشع يريد أن يطرد السكان من بيوتهم

وعن شبان عابثين يربعون أن يبيعوا قصرا تاريخيا قديما شاهد أحداث ثورة ١٩ لشركة استثمار ..

وربما كان هذا هو السبب المباشر.. فالافكار مطروحة بوضوح مباشر.. ولذلك تحولت الشخصيات إلى رموز وليس إلى بشر أحياء.. فكل شخص هنا هو رمز لشيء ..

وفريد شوقي الذى أصبح «فتوة الناس الغلبة» هو تاجر كتب قديمة.. وهذا رمز واضح جدا ومباشر لمسألة الثقافة والإصالة فى مواجهة الانفتاح وشركات الاستثمار والقيم المادية الجديدة الفاسدة والجشعة.. وهو يعثر على القلادة السحرية ليختفى ويحارب أشكال الانحراف هذه.. ولكن الصراع نفسه هزيل جداً.. لأن «الاعداء» الذين اختارهم الفيلم فى منتهى الهزال والسطحية: زيون يشتري الكتب الثمينة دون أن يعرف قيمتها.. جزار جشع يريد طرد المكتبة من بيته العتيق لتحويلها إلى «بوتيك».. فتاة تعمل قهوجية ولكنها فجأة تتحول إلى راقصة فى كبارية.. شبان أرستقراطيون يبيعون قصر جدهم رقيق سعد زغلول فى ثورة ١٩٠٠.. ويضربهم فريد شوقي لأنه يراهم يرقصون مع أصدقائهم.. فمن الذى قال أن رقص الشبان البرئ حرام أو أنه سبب انحراف المجتمع وتدهور لثورة ١٩٠٠؟

المشاكل هزيلة جداً أنن وسطحية.. ونحن نسمع عن بعضها عن طريق الحوار.. مثل الحديث عن أزمة الاسكان.. ولذلك فالمعركة بين الخير والشر لا تقنع أحداً.. وهذا ما يكفى للاتاحة بأى فيلم وبأية فكرة مهما كانت عظيمة وبنييلة إذا لم يتوافر لها عنصرى العمق والاقناع .

وهذا الرجل الطيب (فريد شوقي) له ابنان.. وكالعادة فنأدهما طيب والآخر منحرف ويلا سبب وبشكل كاريكاتيرى سازج.. فالأول صحفى يكتب مقالات طول الوقت فى المقهى - ولا ندرى لماذا لا يكتب فى البيت - ويقول كلاما كثيرا «أهبل» عن أن مقالاته هذه ستغير الكون.. وهى صورة هزيلة جدا للصحفى كما تقدمه السينما المصرية.. رغم أن أحمد عبد الوهاب صديق لصحفيين كثيرين منهم أنا شخصيا.. وهو يعرف أننا لسنا «هبل» وتافهين إلى هذا الحد !

المشكلة الأخرى فى هذا الفيلم هى التنفيذ.. فكل شيء هزيل وفقير ومفتعل إلى حد مدهش...والاحيل نفسها منفذة بلا إقناع..ولا إتقان حتى تتخيل أن الخدع القديمة كانت أفضل.. ثم نحن لا نحس بأى تأثير لا للفليدين ولا لفهمى عبد الحميد

ولا أمريكا.. فخدع أى قزورة أفضل بمراحل.. ولا ندرى ما الذى جرى لعننا الكبير
نيازى ..

من العبث بالطبع أن نتحدث عن العناصر الفنية.. وحتى التمثيل لم يقنعنا أى
أحد.. لا فريد شوقى ولا بوسى ولا صلاح السعدنى ولا سمير صبرى.. فلقد
أحسسنا أن كلا منهم فى المكان الخطأ.. أو أنه يقول ويفعل أى شىء من أجل خاطر
عم نيازى.. ويبدو أنهم هم أنفسهم كانوا يدركون ذلك.. فجاء الفيلم كله وكأنما ليس
«طباقية الأخفاء» فانت تراه ولكن لا ترى شيئاً !.

«أحلام المدينة» ..

الفيلم العربي الوحيد في مهرجان كان !

لن يصدق أحد أن السينما العربية كلها - وليست المصرية فقط - كانت غائبة دائماً في مهرجان كان إلا فيما ندر.. وليس في مسابقته الرسمية وحدها.. وإنما في برامجه العديدة الأخرى التي لا تقيم مسابقة ولا تقدم جوائز ولكن يعتبر مجرد اشتراك الأفلام بها دليلاً على إمتيازها.. وصحيح أن أفلاماً مصرية لا تكاد تعد على أصابع اليد الواحدة اشتركت في مهرجان كان.. وصحيح أن بعض أفلام المغرب العربي بالذات تشارك في السنوات الماضية في هذا البرنامج أو ذاك من برامج «كان» وباعتبار قريبها النسبي من السينما الفرنسية التي يعتبرها السينمائيون المغاربة «السينما الأم» الآن ويعد أن كانت السينما المصرية هي المدرسة التي خرجت منها كل السينما العربية. ولكن كل هذه الأفلام العربية من المشرق أو المغرب التي شاركت في مهرجان «كان» لا تتناسب إطلاقاً مع حجم السينما العربية ولا مع تاريخها.. وإن كانت «الضربة» الكبرى التي حققتها هذه السينما في كان هي فوز فيلم جزائري لـ محمد الأخضر حامين بالجائزة الذهبية لمهرجان كان منذ بضع سنوات.. وهي مرة واحدة ووحيدة على مدى ٣٧ سنة هي عمر المهرجان !.

ولا يمكن إتهام مهرجان كان بالتحيز ضد السينما العربية.. كعادتنا دائماً.. فهو المهرجان الذي اكتشف السينما الاسترالية منذ سنوات قليلة جداً.. وهو المهرجان الذي ~~اهتملنا لا يمكن أن نكتشف السينما العربية.. بل أحد المهرجانات التي فتحت أبواب مسابقة الرسمية.. في العام ولأول مرة.. لا تعرف السينما.. فكان هناك فيلم من الداتمرلك.. وفيلم من إنجلترا.. بل وفيلم من نيوزيلاندا.. والغريب أنها جميعاً الأفلام الأولى التي حازت على جائزة كان.. لا يمكن أن نكتشف الجديد دائماً في سينما العالم حتى المجهول منها.. ولا بد أن أفلاماً عربية أو أفلاماً من أفلام الموضوعي هو المقياس الذي يحدد تقبول الأفلام أو رفضها.. وليست «سمعة» البلد~~

القادم منها الفيلم.. بل على العكس.. لم يكن يمثل السينما الإيطالية المتقدمة جدا سوى فيلم واحد هذا العام.. ولم يكن هناك ولا فيلم واحد من اليابان الفائزة بالجائزة الذهبية في العام الماضي.. ورغم السمعة الهائلة والنشاط الضخم للسينما اليابانية !.

وبقدر حسرتنا هذه .. كانت سعادتنا جميعا كعرب في مهرجان كان هذا العام.. حين شأهنا في اليوم الأول الفيلم السوري «أحلام المدينة» في إفتتاح برنامج «أسبوع النقاد» الذي يختار سبعة أفلام فقط من كل العالم.. والذي كان الفيلم العربي الوحيد في كل برامج مهرجان كان ..

والفيلم السوري هو من اخراج المخرج الشاب محمد ملص الذي تخرج في معهد السينما في موسكو عام ٧٤.. وهو فيلمة الروائي الطويل الأول بعد خمسة أفلام قصيرة بدأها قبل تخرجه بفيلم «حلم مدينة صغيرة» عام ٧٢ وآخرها «النام الفلسطيني» - ٤٥ دقيقة - عام ١٩٨٠ .

وقد اشترك محمد ملص في كتابة سيناريو فيلمة الطويل الأول «أحلام المدينة» مع سمير لكرى وأسند بطولته لرفيق سبيعي وباسل الأبيض وطلحت حمدي.. في مواجهة ياسمين خلائط الممثلة الشابة التي بدأت تلعب في بعض الأفلام العربية بمستوى أداء متميز حقا رغم أنها لم تكن أبدا ممثلة محترفة ..

والمدينة التي يتحدث الفيلم عن أحلامها هي دمشق.. أو «الشام» كما يسمونها هناك: «هي الشام» يا أمي.. هي الشام.. تعال اتطلعي.. يالله ما أطلى الشام يا أمي.. وهو أول ما نسمعه من الطفل عمر وهو يطل من نافذة الأتوبيس قادمًا من مدينة القنيطرة إلى دمشق مع أمه الأرملة الشابة ومع أخيه ديب.. بعد وفاة الأب.. ولجوء الأم بابنيها إلى بيت أبيها في دمشق الذي بين رجل قاسيا عكر المزاج لا يرحب بمقدمهم باعتبارهم عبئا عليه.. فلا يكف عن التنكيل بهم طول الوقت ..

وتبدأ الأحداث عام ٥٢.. والمدينة كلها تجعل بغير الجلاء وعلى الطريقة العربية: الاناشيد والمواكب والاستعراضات الجوفاء التي تخفى وراء صخبها كل مشاكل القهر والأحباط تحت حكم البيت القبيح.. ويتركز الفيلم أحداثه في بيت الجد والشارع الضيق الفقير. يدركونهم هناك «المكوي» الذي يعمل عنده الابن الأكبر «ديب» في محاولة مبكرة لان يصبغ رجلا يحمل هموم أمه وأخيه والعالم كله.. ثم هناك تاجر القماش الذي يتشاجر مع أخيه طول الوقت حول ملكية الدكان..

وهناك أحلام الفقراء وصراعاتهم ومعاركهم الصغيرة وسط جو القهر الواضح للدكتاتور العسكري أديب الشيشكلي الذي «يجثم» على المدينة كلها.. والذي يرمز له الفيلم رمزاً سينمائياً بالغ الذكاء باللقطة الأولى مباشرة حيث نرى جداراً مصمتاً قاسياً كجدار القلعة والحمام الحبيس خلف الزجاج المغلق لاحتى نوافذه.. وحيث يمثل الجد القاسى الذى لجأت له الأرملة الجريحة الصامته بوليتها.. المعادل الموضوعى والشخصى الواضح للاب الدكتاتور كما هو دوره فى المنطقة العربية كلها..

ونرى شبانا يوزعون منشورات «قومية» دعاية للشيشكلي.. ونسمع من الراديو محاضرات متواصلة عن «الأمة العربية التى ولدت الحضارات».. بينما يفتح الطفل ديب دولاب جده فيعثر على «برواز» بلا صورة ..

وتمتلئ الشوارع بشبان يضعون على أذرعهم شارات حمراء.. وأحد أصحاب الدكاكين يعلن تأييده: «أديب بك لا تهتم.. بنعبيك برى دم».. ويواصل الراديو كلامه الضخم عن «الكتل الجبارة هى عدة المستقبل ورمز التاريخ المجيد!».. وفى اليوم التالى على الفور تستيقظ دمشق على هدير الدبابات.. انقلاب جديد أطاح بأديب الشيشكلي.. وتعلن نفس الأصوات فرحتها بسقوطه ..!

وتتكفى الام الشاببة على نفسها وتعلق جراحها وهى تعاني قسوة أبيها وتهديده المستمر بأن يرسل ابنها إلى اللجأ ليتخلص من أعبائهما.. ويضع الابن الأصغر عمر فى اللجأ بالفعل بينما يواصل الأكبر «ديب» العمل فى دكان الكواء ليرى ويتعلم وينضج وهو يرقب العالم من حوله.. وتحدث واقعة طريفة ذات صباح.. حينما يأتى رجل على دراجة ليعطيه صورا من فيلم «أربع بنات وضابطه» ليعلقها فى فترينة الجبل.. بينما نرى على البعد إعلاناً عن فيلم «الحبيب المجهول» بسيما دمشق.. ويرى «معلمه» هذا المشهد من الشرفة فينادى ديب ليسأله عما أعطاه هذا الرجل ليعلقه فى الدكان.. وعندما يرى صور الفيلم المصرى يقول: «آه.. هذه سيما.. ما بتخوف».. فالمخبرون منتشرون فى كل مكان.. وهو يخشى أن يعلق شعباً يؤيى به إلى كارثة ..! وفى هذا الجو الواقعى والجميل والمتدفق.. تستمر تفاصيل «أحلام المدينة».. الصغيرة والكبيرة معا.. فظاهرة التلاميذ الصغار تمشى فى شوارع دمشق تهتف لعبد الناصر.. وتتعرف فى المصيفة التى يذهب إليها «ديب» المصطفى بمالك الكواء.. على رجل كهل فقد أبصاره فى حرب فلسطين عام ٤٨.. وما زال يبحث عن وسيلة

لاجراء عملية لاسترداد بصره.. أنه ضحية أخرى يقعها العرب من أجل فلسطين .. ويحل شهر رمضان على دمشق.. ويسير «المسحراتي» في قلب الليل.. وتشتري الام الشابة راديو تسمع منه الأغاني والخطب التي لا تتوقف عن «الانطلاقة الجبارة».. ويثور أبوها ثورة عارمة ويتهمها بالفسق لمجرد أنها اشترت الراديو.. وتطوف عربات الجنود بالشوارع.. ويهتف «أبو النور» ساخرا: «آخر أيامك يا مشيمش!».. فهناك هذا الاحساس الدائم بتوقع انقلاب جديد.. ويسمع الناس «الشرق الأدنى» و«صوت العرب» ليعرفوا الاخبار.. وتغنى أم كلثوم «المغنى حياة الروح».. وفي مشهد شديد العنوية والصفاء تغنى معها الام ياسمين خلط وهي «تمنى» ابنها عمر الذي عاد من الملجأ يشكو من القهر والنظام العسكرى فيه حيث يضربونه صباح مساء بلا سبب.. فى ليلة عيد الفطر تغنى أم كلثوم مرة أخرى من راديو الحلاق.. ثم تجئ الاخبار السرية: «الشباب استولوا على الاذاعة فى حلب».. ويعلق أحدهم ساخرا: «الحمى على ها البلد.. تنام على شىء وتصبح على شىء تانى».. اوعوا تناموا يمكن حاجة تحصل وانتو نايمين!».

وفي لحظة شديدة الزكاء يخرج «صبور» تاجر القماش صورة شكرى القوتلى وينفض منها خيوط العنكبوت احتياطا لما يمكن أن يحدث!.. ويسقط أديب الضبيشكى بالفعل وتعم مظاهرات الفرح وينقلب الهتاف على الفورالى «شكرى بك لا تهتم.. بنعميك بردى دم!».. وتبدأ الانتخابات بين الحزب القومى السوري والجهة الوطنية والاحزاب الأخرى ..

ووسط هذا الصراع السياسى المحتدم.. تخوض الأرملة الشابة صراعا على مستوى آخر.. لقد بدأت حياكة بعض الملابس من أجل الرزق.. حيث تلقطها امرأة سمينة لا تتوقف عن الضحك الجري لتحاول إقناعها بضرورة أن تلتفت لنفسها وشبابها والرجال والفلوس.. وتغريها بأن تتزوج من رجل متزوج تعرفه زواجا عرفيا: «ثلاث أربع سبعمائة البلد متجوزين جواز برانى».. وتواجه الأرملة حيرتها وتبكي: «يارب ساعدني.. كيف أترك أولادى» ويقنعهم ابنها ذيب أنها توشك على علاقة جديدة برجل.. فيغضب فى صمت.. وتخبره الأم بأنها عدلت عن الزواج فيتظاهر بعدم الاهتمام قائلا: «مثل ما بتريدى!».. ولكنه لا يكاد يغلq الباب ويخرج حتى ينطلق فرحا..

ويقنع أبو رياح الذى يدعى «الاتصال» بالمسؤولين.. يقنع أبو سميح رجل المصنفة

الاعمى بأنه سيدبر له السفر إلى روسيا ليجرى عملية في عينيه.. ولكنه يخذله.. فيتلوع رجل آخر بأن يجري له هو العملية بفلوس الكويت التي حصل على «فيزا» للعمل بها.. ونسمع خطاب عبد الناصر بتأميم قناة السويس فتعم الفرحة سوريا كلها.. ويجمع الأهالي توبيعاتهم على يرقيات التهنة لعبد الناصر.. «لقد بعث صلاح الدين.. ان ترجع فلسطين الا بالوحدة العربية... يدنا الوحدة بأشر بأشر.. مع ها الاسم عبد الناصر...» .

وتعم الهتافات للقومية العربية ويسقط حلف بغداد.. ويعلن عبد الناصر مقاومة الشعب للعنوان الثلاثي عام ٥٦.. وتعيش سوريا المعركة مع مصر فنسمع في الراديو: «دع قنالي فمياهي مفرقة.. دع سمائي فسمائي محرقة» .. على مستوى آخر تستجيب الأرملة الشابة لاغراء السيدة السمينة بمقابلة الرجل الذي يريد أن يتزوجها.. وعندما تعود مهمومة يسألها ابنها نيب الذي أصبح رجلا قبل الاوان: «أمي.. إحكى..» فتقول في خجل: «ولا حاجة.. طلع رجال ابن كلب!..» ويحتضنها الابن كأنه يحميها من خدع الرجال ..

وتتملى نهاية الفيلم بالرموز المكثفة.. ولكن من واقع شخصياته وأحداثه نفسها وبلا مباشرة.. فالاعمى الذي فقد بصره في فلسطين وخدعه بعلاجها في روسيا وأمريكا.. يقف وحيدا عاجزا تحت المطر بلا أمل.. والشقيقان اللذان يتنازعان على ملكية الدكان يقتل أحدهما الآخر في مشهد شديد القسوة.. ويجرى نيب الصبي مفزوعا مما يحدث حوله ليضرب رأسه في جدار حتى يدمى.. وتقف هيدة لتحيني الوحدة بين صورتى عبد الناصر والقوتلى.. وتصيح: «عبد الناصر! جه ع الشمام».. والله مالنا غيره..»

وترتفع الأعلام والزغاريد فرحا بالوحدة.. ونسمع صوت صباح تغنى: «حموى يا شمش.. ويقول رجل «عمرك شفت السماء هكذا.. الله بذاته مع الوحدة!..» وعلى لافتات الترحيب والفرحة في الشوارع وعلى أغنية محمد قنديل: «وحدة ما يغلبها غلاب».. ينتهى الفيلم العربى الوحيد الذى أسمع صوتنا للعالم فى قاعات مهرجان كان هذا العام.. ومن حسن لحظ أنه كان صوتنا جريئاً ومشرفاً هذه المرة !.

«التخشية»

في مشكلة فيلم «التخشية» أنه فيلم عاطف الطيب الثالث بعد «الغيرة القاتلة» و«سواق الأتوبيس».. ولو أنه جاء بعد الفيلم الأول لما كانت هناك مشكلة.. بل ولربما اعتبر خطوة للأمام بالنسبة للمخرج الشاب بعد «الغيرة القاتلة».. ولكن الوضع اختلف تماما عندما جاء بعد «سواق الأتوبيس»..

وصحيح أن كل فيلم - كأي عمل فني - هو عمل قائم بذاته.. ليس مفروضا أن نقيسه على ما جاء قبله أو بعده.. ولكن صحيح أيضاً أنه لا يمكن فصل أى عمل فني عن سبيل سائر أعمال صانعه.. وعن مكانه في هذا السياق.. فالمفروض أن لكل فنان عالمه الخاص ومستكملة - أو المفروض أن تتكامل عملاً بعد عمل.. فلا يصح أن نعزل أى فيلم عن العالم الكلى والمتواصل لصانعه أو أن نقبله منه.. فحتى في أفلام أردا المخرجين وأكثرهم ضحالة.. لابد من وجود خيط متصل وممتد بين فيلم وآخر حتى لو لم يكن المخرج نفسه واعياً بذلك.. بل أنه ليس مطالباً في الواقع بأن يعى أى شئ.. والا كان قد صنع سينما جيدة.. ولكن هذه هي مهمة النقد.

وعاطف الطيب أصبح الآن مخرجاً هاماً جداً في السينما المصرية.. وصاحب موهبة لا شك فيها.. وقد حقق هذا كله بأسرع مما حققه أى مخرج آخر من جيل الشبان على الأقل.. لأنه يظل في البداية والنهاية صانع «سواق الأتوبيس».. أحد أفضل الأفلام المصرية في السنوات العشر الأخيرة.. ولذلك سيظل مطالباً دائماً بدفع ثمن «سواق الأتوبيس».. إذا صبح هذا التعبير..

والترجمة العملية البسيطة لهذا هي أن أى عمل قادم لعاطف الطيب.. لابد أن يقارن بـ «سواق الأتوبيس» لأن المنطقي والبديهي أن ينتظر الناس أو يتوقعوا أن يتجاوز المخرج الشاب نفسه وقيلمه الناجح جداً.. أو على الأقل - إذا لم يكن طموحاً

بما يكفي - أن يحتفظ بنفس المستوى ..

وفي تقديري أن هذا لم يحدث.. وأن «التخشية» لم يتجاوز «سواق الأتوبيس» بله ولم يحتفظ حتى بنفس مستواه.. وهو احساس لابد أن ينعكس على تقييم الناقد والمتفرج معا للفيلم.. ليس بهدف التقليل من قيمته أو من جهد صاحبه ولكن من باب تقرير حقيقة تنسحب على عاطف الطيب كما تنسحب على أى مخرج آخر.. فلا يستطيع أعظم مخرج فى العالم أن يصنع معجزة كل مرة !

الفرق بين الفيلمين ببساطة هو الموضوع أولا.. ثم صياغة السيناريو لهذا الموضوع ثانيا.. فمرة أخرى نتأكد حقيقة أن الاخراج ليس مجرد براعة تقنية.. والا أصبحت المسلسلات البوليسية الأمريكية التى يذيعها التلفزيون عندنا كل يوم تحفا سينمائية رائعة.. لأن مخرجيها يعرفون مهنتهم جيدا جدا ويصنعون هذه الحلقات التافهة ببراعة.. ولكن الاخراج بالمعنى الفنى يبدأ من لحظة اختيار الموضوع أو القضية التى يريد المخرج أن يوظف مواهبه فيها وان يعبر عن رأيه.. وحسب قيمة هذا الموضوع أو القضية وأهميتها لدى الناس ومدى قربها أو بعدها عنهم.. تتوقف قيمة الفيلم كله وحتى قيمة تكنيك المخرج مهما كان بارعا.. والقد كان موضوع «سواق الأتوبيس» هو ما أعطى الفيلم قيمته الأولى.. بل هو ما أعطى عاطف الطيب نفسه الفرصة ليعطى أفضل ما عنده تكتيكيا.. ولكن الموضوع فى «التخشية» يخله.. رغم أن «الشغل» - بالتعبير الفنى الشائع تكتيكيا - الذى بذله فى هذا الفيلم.. ربما كان أصعب بكثير منه فى «سواق الأتوبيس» على مستوى «حرية» الاخراج.. ولكن يظل السؤال دائما هو نفسه الذى كررناه آلاف المرات: ما الذى تخرجه؟.. وفيم توظف مواهبك أيا كانت؟

فى البداية نتصور من مشهد سيارات الاسعاف التى تسرع بنقل المصابين فى حادث بمصنع ما.. والطبيبة (نبيلة عبيد) مشغولة بانقاذهم وتنظيم العمل فى المستشفى الذى تعمل فيه.. اننا أمام فيلم إجتماعى جيد جداً.. ولكنها مجرد بداية خادعة.. سزعان ما نكتشف أن كل المقصود منها هو تقديم الشخصية الأساسية فى الفيلم.. وأنها طبيبة ناجحة مخلصه وقاضية أيضاً.. بدليل أنها تلقت نظر إحدى الممرضات المتبرجات إلى ضرورة احترام مهنتها.. وبعد قليل نعرف أنها زوجة وأم وتبوس سعيده فى حياتها العاطلية الجارية جدا . . . ثم يجئ المشهد الثانى مباشرة عثيل جدا.. ومن المقصود أن يكون كذلك..

فالطبيبة نقود سيارتها بعد أنتهاء عملها.. فتعرض لمطاردة ومعاكسات شبان عابثين في سيارة.. مسألة عادية جداً ومعقولة وتحدث كل يوم في شوارعنا.. ولكن المخرج والمونتيرة نادية شكرى يسرفان في مشهد المطاردة بأطول مما هو مطلوب.. ربما لأن المشهد يعطى امكانية حركة مثيرة.. ويتصاعد العبث أكثر - ولا أقول «العبث» بهدف السخرية فهو عبث مقصود درامياً لأن فلسفة الفيلم كلها قائمة على هذه العبثية أساساً لتوصيل فكرته النهائية - لكي تصيب الطبيبة سيارة أخرى يقودها رجل عابث جداً هو وحيد سيف الذي رغم أصابته الطفيفة يصمم بانفعال مبالغ فيه - ~~في مشهد يصيب طبيعة الممثل الكوميدي~~ - على تصعيد الموقف أكثر والذهاب إلى القسم.. ولكن حتى هذا يبدو منطقيًا ويحدث كل يوم ..

ولا أنوى بالطبع رواية أحداث الفيلم.. ولكن الاجراءات الروتينية في قسم البوليس التي يمكن أن تستغرق دقائق وينتهي الأمر.. تتحول أو تقود إلى مادة الفيلم كلها بعد ذلك .

من البداية نجد أن ضابط البوليس الشاب الذي يحقق الواقعة.. متشدد جداً وشديد السخف والتربص بهذه الطبيبة التي جاءت في حادثة طريق عابرة لابد أنها تواجبه ~~في كل مرة~~ مرات كل يوم.. وقد أختار المخرج الممثل الذي أدى هذا الدور الصغير ~~في هذا المشهد~~ بحيث يجسد هذه النظرة البوليسية المتسلطة فعلاً والمترصدة بأي مخالطة يقف أمامها.. وهذا نموذج شائع فعلاً بين ضباط الأقسام الصغار.. وإن كان هناك بعض المبالغة في تشدد هذا الضابط مع الطبيبة كأن هناك ثأراً قديماً بينهما.. فلست أعتقد أن طبيبة - وهي من المهن المحترمة جداً في المجتمع المصري - يمكن أن تصبح مثاراً لشك وتكيل ضابط بوليس أيا كان تعنته وفي واقعة نافذة كهذه .

ومع ذلك فلقد تصورت أن هذه المبالغة في التعنت وفي الاجراءات الرسمية ستكون هي الموضوع.. وأننا سنرى عملاً درامياً سينمائيًا عن المواطن عندما يتعرض نتيجة لحادث عبثي تافه لمواجهة السلطة كلها في أشرس وأسف صورها واجراءاتها الشكلية التي تتفنن في اذلال الناس وسحق كراماتهم والانتقام منهم لأسباب مجهولة ولكن متباعدة دائماً بين المواطن والسلطة المصرية عبر التاريخ كله. وأيا كان شكل هذه السلطة ومضمونها.. فهناك ثأر راسخ وقديم بين المواطن المصري وأي عسكري أو موظف أو شيخ خفر أو حتى خفير نظامي كان الهدف منه دائماً اذلال المواطن بأي شكل وبكل الحجج والتلاكيك الممكنة والتي كان المواطن



«التخشبية» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨١.

ينهزم فيها على طول الخط .

وتصورت أن هذا سيصبح هو موضوع الفيلم.. ولكن ليس بمعنى أن يصبح فيلماً سياسياً نسمع فيه كلاماً كبيراً عن «السلطة» و«المواطن» وغيرها.. ولكن من خلال نسيج اجتماعي هادئ ومدرّس للإجراءات واللوائح الرسمية المتحجرة التي تتصاعد وتتعدد حتى تمسك برقبة المواطن وتتحول إلى كابوس يبدأ من نقطة شديدة التفاهة.. ثم ينتهي إلى براءة المتهم أو حتى إلى لا شيء.. فهذا يعطى مادة فيلم جيدة حتى فى تناول الكوميدي الساخر.. ولكنه فيلم آخر بالطبع ..

ولكن فيلماً هذا الذى يحمل اسم «التخشبية».. تقلت منه التخشبية نفسها - وهى رمز تاريخى قوى جداً فى العلاقة بين المواطن المصرى وسلطة البوليس - فلا نراها الا فى لقطات عابرة.. رغم أن الطبية تقضى فيها ليلة كاملة فى انتظار التحرر عن ملفها طبقاً للإجراءات ولكن بدلاً من أن نرى نماذج للشخصيات والجرائم والعلاقات الاجتماعية من خلال هذه التخشبية تصلح مادة لفيلم خطير عن ليلة فى قسم البوليس - وهو فيلم آخر بالطبع لا نستطيع فرضه على المخرج - فإن الكاميرا تعبر هذه الصور سريعاً ليوقعنا الفيلم فى مصيدة البحث البوليسى .

وحتى نقطة رفض إطلاق سراح الطيبة لحين التأكد من «أنها ليست مطلوبة في قضية أخرى» كما تقضى الإجراءات المتعسفة.. كنا أمام موضوع معقول ومتماسك.. وكنا نتمنى أن تسفر هذه التحريات عن لا شيء - وهو المنطقى بالنسبة لطبيبة محترمة - لكي يتركز هجوم الفيلم على مفهوم العدالة الخاطئ والشكلى وسخف الإجراءات البولييسية التى يمكن أن تنتهك حرية وكرامة بل وأدمية أى مواطن باقتراض أن كل الناس مذنبون «ومطلوبون» فى قضية ما إلى أن تثبت براعتهم.. وعلى الشخص من المفهوم الشائع عن أن كل متهم برئ إلى أن تثبت إدانته ..

وعلى وجه خاص وحيد حامد يعد لنا مفاجأة مذهلة.. يتصور أنها «قنبلة درامية» تثير أسرار الفيلم بعد ذلك وتشحنه بالأحداث والتشويق والاثارة.. وقد يكون هذا صحيحا على مستوى «المصداقية» ولكن على حساب المنطق من ناحية.. ثم على حساب وحدة الفيلم وتماسكه ووضوح قصيته من ناحية أخرى.. وهذا هو أخطر خطأ درامى يمكن أن يتعرض له أى فيلم ..

أن اكتشف أن الطيبة المحترمة مطلوبة فعلا فى جريمة سابقة هى الدعارة والسرقة بالذات.. يصبح مفاجأة مثيرة بالفعل ونقطة تحول هامة.. ولكنها تضعنا أمام فيلم آخر تماما غير الذى كنا نتابعه حتى تلك اللحظة باهتمام.. فهنا انفصام كامل يحدث فى الشخصية يكاد يحول الفيلم إلى فيلمين.. وهو ما نلاحظه كثيرا فى أفلام وحيد حامد .

إن احتمال أن تكون طيبة محترمة مثل نبيلة عبيد فى الفيلم.. متهمة فعلا فى قضية دعارة وسرقة هى صدفة لا تحدث إلا بنسبة واحد فى المليون.. خصوصا مع التركيب الاجتماعى والأخلاقى الفاضل والمتماسك للشخصية.. خصوصا عندما يتضح فى النهاية أن التهمة ملفقة.. وعلى النحو «الحواسيتى» المتهاوى الذى شرح به الفيلم هذه الحكاية الغريبة.. فماذا كان الهدف إذن؟ وماذا كانت الضرورة الدرامية؟

كان الهدف بوضوح هو إغفالنا فى متاهات بوليسية وتبصيع الفيلم إلى العنف الغريب والذى انتهى به مصير الطيبة البريئة إلى أن تصبح قاتلة حقيقية.. وكانت الضرورة الدرامية - لو كانت درامية حقا - هو الخروج بهذا الدرس أو الموعظة لأخلاقية: أن الجريمة الكاذبة يمكن أن تدفع بالبرئ إلى جريمة حقيقية ..

لم أقتنع شخصيا بحكاية الشاب الفاسد المجرم إلى أقصى حد (حمدي الوزير)

الذى يعاكس الطبية فى البحر.. وعندما لا تستجيب له يلقى لها هذه التهمة العبرية.. أيا كانت نوافع هذا الشاب من الفساد والانحراف ولعب القمار ومحاولة خداع أبيه بهذه التهمة الملققة.. بل أن هذه الشخصيات الموهلة فى الفساد لا تلجأ عادة إلى مثل هذه الطول «القانونية» التى يمكن أن تورطها هى أكثر من الضحية .. ومن هنا ينهار تماما الجزء الثانى من الفيلم.. الذى يتحول إلى عملية مطاردة بين الطبية والمحامى الشاب الذى كان يحبها ويتولى الدفاع عنها (أحمد زكى) من ناحية.. والشاب المنحرف من ناحية أخرى.. وحيث تسبق الطبية كل الإجراءات القانونية إلى المجرم فتقبض عليه وتعذبه بالنار قبل أن تضطر إلى قتله.. وعلى نحو لا يمكن تخيله إلا فى أجواء السينما الأمريكية أو الإيطالية وفى أفلام هيتشكوك.. ولا يمكن توقعه أبداً من طبية مصرية بالذات أيا كانت أزمتها وحصارها.. بل أن هناك تأثراً واضحاً بالفيلم الإيطالى «بورجوازى صغير صغير» الذى ينتقم فيه البرتر سوردي من قاتل ابنه بنفس الأسلوب ..

نحن نأذن أمام فيلمين وليس فيلماً واحداً.. الأول مصرى كان يمكن أن يصنع مادة إجتماعية جيدة ولكنه افلتها ليلحق فى النصف الثانى بفيلم آخر تماماً.. ولكى نخرج بهذا التساؤل الضرورى ماذا بالضبط كانت المشكلة؟.. وماذا لو لم يكن حمدي الوزير قد لفق هذه القضية لهذه السيدة؟.

تبقى بعد ذلك العناصر الفنية فى الفيلم.. والتى لا يمكن فصلها كما قلت عن التأثير بمدى تقبلنا لموضوعه وقصيته - لو كانت له أى قضية - وحيث لا يور التكنيك فى الفراغ.. وهنا لا يمكن إنكار أننا أمام فيلم نظيف وجاد.. ولكن هذا لم يعد يكفى.. «فسواق الأتوبيس» أيضاً كان فيلماً نظيفاً وجاداً.. فيظل هناك الفرق الجوهري بين من يقول ومن لا يقول.. وعاطف الطيب بذل مجهوداً كبيراً فى تنفيذ موضوع صعب.. ويتقدم مستواه التكنيكى بالتاكيد من فيلم لآخر.. وله بضع مشاهد جديدة تكتيكياً مثل مشهد البلياردو ولعب الورق. ويضع مشاهد سخيفة مثل المعركة بين أحمد زكى والأشرار.. تصوير سعيد شيمى لم يكن فى نفس مستوى أعماله السابقة وخصوصاً فى اضاءة بعض المشاهد الداخلية وفى علاقة بعض الوجوه بالضوء والظل التى لم يحسبها جيداً.. المحتاج متدفق ومتماسك حقاً ولكن يعيبه التوظيف وترهل الإيقاع أحياناً - مشهد جذب نبيلة عبید لحمدي الوزير وهى تصعد به سلم الشالية - أما التمثيل فتتقدم نبيلة عبید بوضوح وتؤدي الإنفعالات

والتعبيرات العديدة والمتباينة فى هذا الفيلم بمقدرة لا شك فيها.. ويظل الاكتشاف الهام الذى يقدمه «التحشيرة» هو الممثل حمدى الوزير الذى يؤدى دوره الهام أداءً قويا ويحضور يفرض به نفسه كأحد نجوم السنوات القادمة لو أجاد توظيف موهبته وملامحه الشكلية المميزة.. ولو أجاد الآخرون !.

سينما الشباب تتراجع.. فى مهرجان الإسكندرية
أفلام لا تقدر عليها سوى السينما الأمريكية ولكن
المخرجين الجدد وضعوا أنفسهم فى مواقف صعبة!

كشفت أفلام مهرجان الإسكندرية عن وجوه جديدة شابة فى التمثيل ستكون بالتأكيد مكسباً للسينما المصرية فى السنوات القادمة أهمها سماح أنور فى «بيت القاصرات» وممدوح عبد العليم فى «الخائنة» وفى أول بطولة لكل منهما.. ولكنها على العكس كشفت عن تراجع مستوى المخرجين الشبان الجدد الذين يقدمون أفلامهم الأولى أو الثانية.. سواء على مستوى عدد هؤلاء المخرجين الجدد.. أو على مستوى قدراتهم التقنية .

فى السنوات الماضية كنا نتعرف مثلاً على خمسة مخرجين شبان يقدمون أفلامهم الأولى.. وكان هذا فى ذاته حدثاً فنياً هاماً واكتشافاً فى كل مهرجان، يؤكد خصوصية السينما المصرية وتقدمها وتواصل أجيالها.. خاصة بعد أن توقف جيل الكبار مثل صلاح أبو سيف وكمال الشيخ وعاطف سالم وبركات أو ندره انتاجهم.. وكان مهرجان الإسكندرية الثالث مثلاً فى العام الماضى هو الذى كشف عن مواهب عاطف الطيب وفاضل صالح وحسين الوكيل فى أفلامهم الأولى وكان «سواق الأوتوبيس» هو إكتشاف المهرجان الذى حقق البوى الذى نعرفه بعد ذلك.. وأصبح واضحاً حينئذٍ خلال هذه الأسماء الجديدة أن السينما المصرية تغير دماغها وجلاها وتبحث فعلاً فى محاولات هؤلاء الشبان عن شكل جديد ومعنى جديد للفيلم المصرى.. فيما يمكن أن يصنع «شبه موجة جديدة» مع أفلام الجيل السابق لهم مثل محمد خان ورأفت الميهي وبعض محاولات أشرف فهمي وسهير سيف الأجيال المتميزة .

هذا العام تنجسر موجة المخرجين الجدد وتتراجع إلى حد مثير للدهشة والحسرة.. على مستوى العدد مثلاً لا نرى سوى هذه الافلام الأولى لمخرجيها: «الطائرة المفقودة» لأحمد النحاس.. و «أيام التمرد» لعبدى يوسف و «المنحوس» لصلاح حبيب .

وفى نفس الوقت يقدم المهرجان «صديقى الوفى» ثانى أفلام مخرجه فاضل صالح بعد «البرنس».. و «شقة الاستاذ حسن» ثانى أفلام حسين الوكيل ..

بالنسبة للأفلام الأولى لمخرجيها كان المهرجان قد خصص منذ العام الماضى جائزة باسم «العمل الأول».. وهى جائزة معروفة فى المهرجانات العالمية.. وكانت «جمعية الفيلم» هى أول من طبقه فى مصر فى مهرجانها السنوى.. تحقيقاً للعدالة للمخرجين الجدد حتى لا يدخلوا فى نفس المنافسة مع أفلام المخرجين الكبار من أساتذتهم وهى منافسة غير متكافئة بالطبع .

والغرض أن يكون المخرج الجديد الذى يفوز بجائزة «العمل الأول».. إكتشافاً مهملاً يضيف إلى السينما المصرية.. بل أن هذه الجائزة فى المهرجانات العالمية هى التى تكشف عن مواهب عدد كبير من أهم المخرجين الآن.. ومع ذلك وفى ظروف السينما المصرية الصعبة خاضة فى مواجهة المخرجين الجدد.. يحدث بعض التجاوز أو التساهل «المشروع» فى منح جائزة «العمل الأول» لمخرج جديد بمجرد إكتشاف بعض الجدية والتجديد فى أفكاره وأسلوبه السينمائى ..

ورغم هذا التجاوز والتساهل كان من الصعب إكتشاف مخرج جديد شاب يستحق جائزة «العمل الأول» فى مهرجان الاسكندرية هذا العام.. حتى لقد اقترح البعض الآخر أنه من الخطر جداً حجب جائزة العمل الأول بالذات.. لأنه يعنى أن السينما لم تتقدم خطوة على مدى عام كامل ولم تكتشف جديداً.. وهذا ليس حجة مقنعة.

● وفى فيلم «الطائرة المفقودة» الفائز بجائزة العمل الأول هذا العام تجربة جديدة وجريئة حقاً وعلى كل المستويات يدخل بها المخرج الشاب أحمد النحاس مغامرة الإخراج الأول موهبة بعد أن عمل مساعداً لعدة سنوات.. وما يستحق الاهتمام فى هذه المغامرة هو أنه يختار موضوعاً صعباً جداً بالنسبة للمكانات السينمائية المصرية انتاجياً.. ثم بالنسبة لقدراته كفى مخرج جديد قتيلاً.. فهو فيلم من «أفلام الكوارث» التى أصبحت موجة رائجة فى السينما الامريكية بالذات فى السنوات الأخيرة..



«الطائرة المفقودة» - إخراج أحمد النحاس - ١٩٨١.

وقدمت منها سلسلة أفلام «المطار» الشهيرة التي تقوم على فكرة تعرض طائرة لخطر ما ومحاولات انقاذ الطائرة والركاب في اللحظة الأخيرة وبعد جهود مضنية تصل فيها الاثارة إلى قممتها وتتجسب فيها أنفاس الجميع بين اليأس والأمل.. وهى أفلام تحتاج كما رأينا جميعاً إلى إمكانات إنتاجية هائلة ثم إلى إمكانات متقدمة جداً في الخدع السينمائية لا تقوى عليها سوى السينما الأمريكية.. ويكفى أن نلخصهم أخصائيين فى كل فروع المؤثرات البصرية وللجمعية يتولى كل منهم جانباً واحداً فقط من الخدع المطلوبة بحيث لا يقوم مخرج الفيلم نفسه إلا بتنفيذ المشاهد الدرامية العادية ثم تجميع الصورة النهائية العامة للموضوع حسب رؤيته الخاصة بولكلها تظل رغم كل هذا الجهد والانفاق الهائل أفلاماً متواضعة فنياً تحتاج إلى «مخرج منفذ» أكثر مما تحتاج إلى مخرج فنان.. وهناك فرق ..

ومن هنا كانت دهشتى عندما عرفت أن المخرج الجديد أحمد النحاس قد اختار موضوعاً كهذا لفيلمه الأول.. واشفقنا على المستوى الذى يمكن أن يحققه.. نؤكد لا بد من التساؤل: ولماذا يختار مخرج جديد تنقصه الخبرة والإمكانات يبرهن شك.. موضوعاً صعباً - بل شبه مستحيل - كهذا وهو يخرج لأول مرة؟ وما هى حاجتنا

الآن إلى هذه الموضوعات؟ لقد كان «سواق الأوتوبيس» مثلاً أبسط بكثير.. ولكن أعق وأفضل بكثير !.

ولكن أحداً لا يملك على أى حال أن ينكر شجاعة أحمد النحاس على إخراج «الطائرة المفقودة» ثم شجاعة رجاء يوسف على أنتاجه بدلا من أن تنفق أموالها على الموضوعات السهلة.. والفيلم طموح جدا بلا شك.. وفيه محاولات لكسر تكرار ورتابة «صديقي الوفي».. ثم فيه محاولات تصوير جيدة لرمسيس مرزوق.. وأن هذا كله نقص الأماكن ونقص الخبرة التقنية التي أوقعت الفيلم في «خيبات» من الأخطاء التي تغفرها جميعا شجاعة التجربة !..

● **في صديقي الوفي**، ثانى أفلام المخرج الشاب فاضل صالح.. يواصل تأكيد موهبة الفنية الواضحة التي كشفت عنها من قبل في «البرنس».. فهو مخرج جديد حقا في أسلوبه السينمائي الخالص.. و«الشكل» الجديد الجريء الذي يقدمه بفهم كامل لأمكنيات لغة السينما من استخدام زكى ونشط لحركة الكاميرا وتكوين الكادر والإضاءة ثم الإيقاع السريع المناسب لموضوع بوليسى.. وتكون المشكلة هنا بالتصعيد.. الموضوع الذي يختاره فاضل صالح والذى يدور فى نفس أجواء «الشفقة» المنحرفة التى تتاجر فى الفراع، الفاسدة والذى يتصدى لها هذه المرة طفل كوكبيطيمان نورا رئيسيا فى الأحداث إلى جانب فاروق الفيشاوى ولبلية وإن كان ظهور طفل وكب فى فيلم لا يجعله فيلما للأطفال كما قال البعض.. ففى الفيلم على العكس مشاهد مزعجة تماما للأطفال مثل مشهد سلخ الدجاج فى المجزر الألى والقيام الكلاب للضالة فى «الشفقة» والقيام بالله.. وهى مشاهد لابد من تخفيفها سوتى بالنسبة للمشاهدين الكبار ثم أن الحكمة البوليسية نفسها معقدة جداً.. ولكن باستثناء هذا الموضوع الذى لا يقدم جديدا سوى «الجريء».. فإن «صديقي الوفي» يكشف عن مخرج جديد موهوب وعن مصور جديد موهوب أيضاً هو محسن أحمد الذى يصور أول أفلامه الخاصة باقتدار واضح واستخدام فني جريء للإضاءة.. ثم عن نوعية جديدة تليق مع الإنتاج الفلم الذى يقتدر على التجارب الصعبة وغير المضمونة تجارياً !.

● ويقدم محسن الوكيل فيلمه الثانى «شفقة الأميتان حسن» بعد أول أفلام «اللغة».. انكشف من جرد العناوين أنه عن فيلم «الشفقة» الشهير للعبقري الأمريكى



«شقة الأستاذ حسن» - إخراج حسين الوكيل - ١٩٨١.

العظيم ببلى وايلدر وتمسك بقلوبنا اشفاقا من اللحظة الأولى.. فكيف يتصدى مخرج مصرى شاب لتحفة رائعة من كلاسيكيات السينما الكوميدية شديدة الرقى ولببلى وايلدر بالذات؟.. ثم لماذا يلجأ حسين الوكيل مرة أخرى إلى الأفلام الأمريكية بعد أن ترجم فيلمه الأول «اللغة» عن فيلم «ممر الصلصات» لصامويل فولر؟.. هل افلست الموضوعات المصرية إلى هذا الحد؟.

لعله اتجاه جديدة خاص حسين الوكيل اختاره لنفسه.. وهو حر فى ذلك تماما مادام قادراً على أن يقنعنا وعلى أن يقدم جديدا يبرر به إعادة إخراج الأفلام الأمريكية أو حتى الأنونيسية ولكن باللغة المصرية .

ولكنه فى «شقة الأستاذ حسن» وباختصار شديد لم ينجح فى شيء من ذلك.. فالسيناريو شبه مترجم بالنص وينفس التتابع عن الاصل الأمريكى الذى يعرفه الجميع وبلا أى أضافة أو تصرف.. ولكن مع فقر الامكانيات الواضح على كل المستويات.. ثم أن الفكرة الرئيسية للفيلم والقائمة على أن موظفا منافقا طموحا يترك مفتاح شقته لرؤسائه طمعا فى الترقية.. هى فكرة غير مقبولة تماما فى المجتمع المصرى حتى لو كانت موجودة فى واقعنا.. خاصة أن الفيلم لم ينجح فى

المطبخها أى بعد أو طابع أو رائحة مصرية.. ومن ناحية ثالثة فهناك ظلم واضح
لفاروق الفيشاوى رغم نجاحه فى أداء دور كوميدى.. حين نظل نقارنه طول الوقت
بجاك ليمنون.. وظلم واضح ليسرا رغم اجادتها لنورها تماما حين نظل نقارنها
بشيرلى ماكلين.. بل أن حسين الوكيل وضع نفسه أولاً فى موقف صعب جداً ولا
يمكن أن يكون فى صالحه.. حين نقارنه ببيلي وإيلدر!..

من أفلام مهرجان الإسكندرية الرابع

«بيت القاصرات»

إخراج: أحمد فؤاد، سيناريو: أحمد عبد الوهاب (عن قصة روف حلمي)،
تصوير سعيد شيمي، مونتاج: عادل منير، تمثيل: محمود عبد العزيز، سماح أنور.
محسنة توفيق، أحمد راتب .

كما كشف مهرجان الإسكندرية الثاني عام ١٩٨٢ عن «سواق الأتوبيس» وعن
عاطف الطيب... أعتقد أن «بيت القاصرات» سيكون هو اكتشاف نفس المهرجان لعام
٨٤ هو ومخرجه أحمد فؤاد الذي لا نكاد نتعرف عليه في هذا الفيلم إذا ما احتفظنا
في ذاكرتنا بأفلامه العديدة السابقة.. فـ «بيت القاصرات» يقدم أحمد فؤاد جديدا
ومختلفا تماما حتى لقد اقترح أحد النقاد في مهرجان الإسكندرية منحة «جائزة
العمل الأول» من باب الدعابة.. ولكنها كانت دعابة تحمل كثيرا من المنطق.. فهو
يتخلى هنا عن أسلوبه السابق في «الكوميديا المجانية».. أي الكوميديا التي لا تقول
شيئا وإنما تضحك فقط حتى لو وصلت إلى حدود (الفارس).. وبقدرة كانت واضحة
تماما ومستفيدة من الحس الكوميدي اللاذع لدى المخرج شخصيا ولكن الذي لم يكن
قادراً أبداً - فيما يبدو - على توظيفها في شيء له معنى .

ولكن لا يمكن أن تقول بأن تلك «النقلة» كانت مفاجئة تماما بحيث تصبح قفزة..
ففي فيلمه السابق «الاحتياط واجب» كان واضحاً أن أحمد فؤاد ينوي دخول مرحلة
نضوج حتى لو كانت متأخرة جداً.. وأنه يتحدث عن شيء يغير به جلده.. وفي هذا
الفيلم كان هناك كثير من الضحك الذي يصل أيضاً إلى حدود (الفارس).. ولكن من
خلال كثير من الجدية والرغبة في قول شيء.. وفي محاولة تتقدم أكثر وتتضح على

المستوى الفنى والموضوعى وإلى حد كبير فى «بيت القاصرات».. الذى تثير تجربة المخرج معه قضية من أخطر قضايا السينما المصرية.. وهى قضية النص.. أو ما يسمى «بأزمة السيناريو» وهى الأزمة التى يشكو منها كل مخرجى السينما المصرية عند محاسبتهم على مستوى أفلامهم.. فلقد كانوا يتنزعون دائماً بعدم عثورهم على نص جيد يمكن أن يطلق فيه المخرج طاقته الفنية بفرض أن هذه الطاقة موجودة أصلاً.. ومن الصدف الغريبة أن «أزمة السيناريو» كانت الموضوع الرئيسى فى المناقشات العامة والخاصة فى مهرجان الاسكندرية نفسه فى العام الماضى.. لكى يجرى مهرجان هذا العام فيقدم دليلاً عملياً على صحتها.. ليس فقط فى حالة أحمد فؤاد الذى حينما عثر على سيناريو جيد «اضطر» هو نفسه إلى أن يتحول إلى مخرج جيد.. وانما فى نموذج صارخ آخر من أفلام نفس المهرجان هو «بيت القاضي» الذى يكشف حتى عن «أحمد سباعوى» جديد عندما تعامل مع قضية خطيرة يعالجها عبد الحى أديب.. كما يكشف السيناريو الجيد لمصطفى محرم فى «حتى لا يطير النخاع» - وأن لم يكن بنفس القدر من عدم التوقع - عن أفضل مستوى حرفى عند أحمد يحيى ..

وهنا نصل لتقائنا إلى أهمية السيناريو الذى كتبه أحمد عبد الوهاب.. والذى يرجع إليه بلاشك القدر الأكبر من قيمة «بيت القاصرات».. ليعود هذا الكاتب الموهوب بلاشك ليحيرنا مرة أخرى.. اذ بينما يقدم أعمالاً كثيرة باهتة لا تلفت النظر ولا تشير إلى أى موهبة اللهم الا القدرة «التكنيكية» على بناء فيلم قائم على القواعد الصحيحة «مدرسيا» ولكن لا ينبض بأى حياة.. وأقرب نموذج إلى ذلك فيلمه الأخير شديد البرودة والافتعال «فتوة الناس الغلابة».. اذا به يفاجئنا بين الوقت والآخر بعمل شديد البريق والتطبيق على مستوى الموضوع والتكنيك معا.. وأقرب نماذج إلى ذلك «الحفظة معايا» الذى لم يأخذ حظه من التقييم النقدى الذى يستحقه ربما بسبب اسمه - فالأسماء تظلم الافلام أحيانا - مروراً بـ «انتبهوا أيها السادة» الذى كان حديثاً سينمائياً فى حينه.. ربما ان يتجاوزوه الا «بيت القاصرات» الذى اعتبره شخصياً أفضل أعمال أحمد عبد الوهاب على الإطلاق.. وربما أفضل من حيث النسيج الفنى من «انتبهوا» الذى يكمن كثير من قوته فى الفكرة نفسها ودلالاتها الاجتماعية الخطيرة والمحنة باكثر مما يكمن فى بنائه الفنى كسيناريو.. بينما فى «بيت القاصرات» يجمع البناء الفنى الناضج والمتقدم والبارع جداً مع الدلالة

الاجتماعية بل والسياسة الخطيرة معا .. ومن البداية فاني لا أخفي حماسي الشديد «بيت القاصرات» الذي ربما وصل إلى حد الانبهار .. رغم أن هذا من أخطر ما يمكن أن يتعرض له الناقد حين يكشف عن انبهاره مقدما وكثته متفرج عادي - وهو ليس كذلك بالتأكيد - فيعكس هذا مقدما على تناوله للفيلم بدلا من أن يترك القارئ يستخلص رأيه بنفسه من خلال ما يتناوله الناقد .. ولكننا لا نستطيع أحيانا أن نتخلص تماما من عواطفنا مهما حاولنا أن نبقي موضوعيين .. لأن «المتفرج العادي» داخل الناقد لا يمكن اخفاؤه تماما ..

ومن البداية أيضاً نتذكر ما قلناه منذ قليل .. من أن الاسماء تظلم الأفلام أحيانا .. فغنوان «بيت القاصرات» لا يوحي أبداً بالفيلم الذي رأيناه بالفعل .. وإنما قد يوحي بموضوع من موضوعات «المشاغبين» و «بيت الطالبات» وما إلى ذلك من أفلام مصرية حاولت أن تقترب من مشاكل الشباب في مجتمع مغلق أشبه إلى النظام العسكري .. مدرسة داخلية أو ملجأ أو اصلاحية .. وبينما قدمت السينما العالمية هذه الموضوعات بقوة وجهات النظر الممكنة والتي تتجاوز المكان المغلق إلى المجتمع كله ومجرد خلية صغيرة من خلاياه الفاشية .. فرغت السينما المصرية هذه الموضوعات دائماً من مضمونها الاجتماعي الصحيح لتلتقط فقط من مشاكل مجموعات الشباب أو الفتيات ما يمكن استخراجه منها من مغامرات «شقية» ومحاولات إضحاك .. وتركزت هذه المحاولات جميعا وبلغت قمته في «مدرسة المشاغبين» وهي المسرحية التي تلخص كل ما جاء قبلها وبعدها من موضوعات تحاول أن تقترب من مشاكل الشباب في نفس الظروف المشابهة ..

ولكن «بيت القاصرات» لم يقع في ذلك .. بفضل السيناريو أجاد الواعي الذي كتبه أحمد عبد الوهاب .. ثم بفضل الرؤية الاخراجية الجادة والواعية - إلى حد مدهش - التي تناول بها أحمد فؤاد هذا السيناريو .. لكي يدهشنا أكثر بأن فيلمه السابق «الاحتياط واجب» كان عن موضوع قريب جداً من ذلك .. ولكن في اصلاحية للشبان .. إذن فهناك إمتداد أو خط مشترك يعكس بالضرورة تحولا واضحا عند المخرج يترك فيه الكوميديا المجانية إلى ما هو أكثر عمقا واقتحاما لمشاكل مجتمعه .. أيا كان أسلوب التناول .. خصوصا عندما نلاحظ أن كاتبى السيناريو مختلفان في الفيلمين .. فالمخرج أنن هو صاحب هذه الرؤية .. وهو الذي تحول .. ومن حقه أن نعترف له بذلك أيا كان تعالى النقد على تأريخه السابق .. فنحن لا نملك أن نحبس



بيت القاصرات - إخراج احمد فواز - ١٩٨١.

احدا في دائرة عدم الاهتمام.. حتى حينما يقرر هو بشجاعة أن يكسر الدائرة .. لسنا نعرف شيئاً عن القصة التي كتبها روف حلمي.. ولكننا نعرف أنه استوحاها من خبرته العملية كأخصائي اجتماعي في إحدى دور الفتيات الجانحات التي تدور فيها أحداث الفيلم.. ولذلك فنحن نلمس معرفة واضحة بجو تلك الدار وشخصياتها ومشكلاتها وطرق إدارتها.. وأيا كان نصيب القصة الأصلية مما رأيناه بالفعل في الفيلم.. فلقد كانت هي الأساس الجيد والقوى الذي انطلق منه السيناريو بلا شك.. وحيث لا يمكن أن ينطلق أى كاتب سيناريو مهما كانت براعته الا من هذا الأساس القوى .

ولكن القصة في خطوطها العامة كان يمكن أن تقع في الميلودرامية التقليدية لأفلامنا عندما نتعرض لمثل هذه الموضوعات.. فتبقى مجرد مأساة فردية لفتاة مراهرة تعيسة تلقى ظروفها في دار رعاية الفتيات لتواجه مزيداً من الظلم والقسوة يجعل حياتها أكثر سودا مما دخلتها ..

ولا تكمن قيمة «بيت القاصرات» في أنه تجاوز فقط تلك الميلودرامية السطحية.. ولا حتى في مجرد فكرته القوية والجريئة حول أن نعيمة دخلت هذه الدار

(الاصلاحية) وهى مظلومة ويريئة وخرجت منها هاربة لكى يصبح حتميا أن تعود اليها هذه المرة وهى ملوثة بالفعل.. وأما فى أن السيناريو طوال نسيجه كله ومن البداية إلى النهاية وضع نعيمة فى إطار ظروف اجتماعية كاملة.. ونظام للادارة والتربية يتبع قوانينه الخاصة بصرامة حديدية وحرفية.. ويدعوى الحفاظ على «رعاياه» ومعرفة مصالحهم أكثر منهم هم أنفسهم.. ويمبدأ فرض «الأبوة» بالقسر والارهاب وأيا كان قبول الأبناء لهذه «الأبوة» المفروضة بقوة القمع والقانون.. وتحت شعار هذا «القانون» يمكن فرض أى شئ حتى تدمير حياة الناس وشرفهم نفسه.. ومع ذلك فليس القانون فى ذاته هو ما يدينه هذا الفيلم والا أصبح فيلما فوضويا لأن لا أحد ضد القانون.. ولكنه فيلم ضد التطبيق «الجهجوني» لنصوص القانون وليس لروحه ومحتواه الإنسانى على حد قول «أمين» بطل الفيلم.. و «الجهجونية» هذه كلمة أخذت فى التراث اللغوى المصرى أبعادا اجتماعية وسياسية شديدة الاتساع.. ومن هنا فهي تصبح أكثر عبقرية فى تقديرى من التعبير الأوروبى المذهب «القانون حمار».. وهو تعبير قد يعنى أن القانون قد يكون مجرد غبى.. ولكنه فى هذا الفيلم ويهذا التطبيق «الجهجوني» الذى مارسه كل من اصطدم معه قدر نعيمة من أنوات السلطة.. يصبح قانونا شريرا ومدمرا وعن عمد.. وليس غيبا فقط.. ومن هنا يكتسب «بيت القاصرات» أبعادا سياسية حتى لو خيل إلينا أن صانعيه لا يقصون ذلك أولا يعونه.. فنعيمة تواجه طوال الفيلم هى وحبيبها أمين سائق التاكسى عدة رموز متوالية للسلطة.. بدءاً من إجراءات أقسام البوليس التى لا يعنىها سوى استكمال الأوراق والتحقيقات و «تقفيل البلاغات».. إلى مديرة الاصلاحية (محسنة توفيق).. ولأن الدكتاتوريين الكبار يخلقون فى الطريق أنواتهم الخاصة والمنفذة من الديكتاتوريين الصغار.. فان نعيمة وأمين معا يواجهون طول الوقت عددا لا حصر له من المتريصين بهم.. بدءاً من عساكر البوليس الصغار إلى بواب الاصلاحية إلى مشرفاتها إلى موظف باب المستشفى الذى عملت به ممرضة.. وكلهم بيدون صعاليك صغارا ولكنهم هم الأنوات الفعلية للقمع باسم القانون والالتزام بالوائح أيا كانت جنايتها على مصالح الناس أو تدمير مستقبلهم ..

وإذا افترضنا أن هذا هو «المعسكر الشرير» - رغم أنه ليس شريراً فى الواقع بالمعنى الدرامى وإنما بمجرد تحوله للترزم حرفياً وغير الواعى إلى جزء من «قوة النظام» - فانتا نجد فى مواجهته «معسكرا خيرا» فى منتهى الضعف والسلبية ..

رغم أنهم جميعاً طيبون بلا شك بدءاً من بائع الكشوى فى محطة أوتوبيس العتبة (محمد رضا) الذى تكتسب نعيمة عيشها فيه.. فهو «كبير المنطقة» كما هو مفترض فى مثل هذه الأجواء الشعبية.. هو رجل طيب بلا جدال وواضح التعاطف مع نعيمة.. ولكنه يكتفى بالفرجة ومراقبة ما يحدث دون أن يحرك ساكناً فلا يبدو أنه يقبل شيئاً أو يرفض شيئاً إلى أن تكتمل الكارثة.. ثم هذا الباحث الجامعى المتخصص الذى يعد رسالة ماجستير فلا يجد فى تصاعد مشكلة انسانية أمامه سوى مجرد «حالة جديدة» يضيفها إلى دراسته. وهو نموذج أكاديمى شائع من أقوى نماذج الفيلم رغم بؤس الخاطف.. والأخصائية الاجتماعية للإصلاحية (انعام سالوسة) التى تبدو متعاطفة مع الحالة الإنسانية التى تفحصها ولكنها تكتفى بذلك ولا تحرك الأحداث أو تؤثر فيها عندما تصطدم بالسلطة العليا.. وهى هنا المديرية.. وحتى أم أمين نفسها.. نموذج السيدة المصرية التى تحرص على مصلحة إبنها بلا شك وتسعى لسعادته ولكنها بالمفهوم الأخلاقى (الأموى) البحت تتخلى عن نعيمة التى كان يمكن أن تصبح زوجة أبنها وترفض أن تمنحها فرصة خلاصها الأخيرة حتى لو دمر هذا التصرف الأنانى مستقبلها كله .

· وحتى الشخصية الطبية الوحيدة التى كانت ايجابية حقاً وحاولت أن تقاوم عسف الإدارة.. وهى شخصية الباحث الاجتماعى (أحمد راتب).. كان لابد من هزيمتها وهى نفسها فى مواجهة منطق (الكرسى) الذى يحكم كل من جلس عليه.. لمجرد أنه جلس عليه.. وهى هزيمة منطقية وإيجابية رغم ذلك لأنه قاوم على الأقل !.

بيت القاصرات

كان الموضوع فى «بيت القاصرات» قويا أنن بما يكفى ليصنع فيلما ناجحاً حتى على المستوى الجماهيرى.. وكانت صيحته الاجتماعية – بل وذات البعد السياسى على مستوى ما كما قلت فى المقال السابق – كفيلة بجذب أهتمام الناس.. أو على الأقل القطاعات الواعية أو المتقدمة منهم والتي أصبحت تدريجياً ترفض السينما المجانية التى لا تقول شيئاً.. وتقبل أكثر على الأفلام التى تقترب بشكل ما من واقعهم اليومى الحى.. بل وحتى القطاعات الأوسع والأقل وعياً من جمهور السينما التجارية الرخيصة.. أصبحت تلتفط حتى هذه النماذج المكررة التى يبدو أنها أفلست تماماً ولم تعد تجد جديداً تقوله.. فهذه القطاعات المتخلفة نفسها – والتخلف هنا ليس اتهاماً وإنما هو تقرير حال – أصبحت تبخل السينما الآن وهى تسأل عن «الموضوع» أو القصة المحبوبة المؤثرة.. وأتصور أنه حتى على هذا المستوى فإنها سوف تجد فى «بيت القاصرات» ما يثير أهتمامها..

فضلاً عن أنه فيلم حافل فى نفس الوقت بعناصر الجذب الجماهيرية لكل مستوى.. فهو قادر أنن على أرضاء حتى جمهور «الحدوة» المسلية الذى يستهويه دائماً متابعة «بنات مسكينة فى مواجهة مجتمع ظالم».. ومن يوسف وهبى وحسن الإمام وحتى أحمد فؤاد ..

فلم يكن هناك مبرر أنن لجرعة «التوابل» التى سكبها الفيلم على موضوعه الجاد وبأسراف.. ويبدو أن مخرجه أحمد فؤاد الذى يقدم على مقامرة انتاجه بنفسه.. لم يكن مطمئناً تماماً إلى كل هذه العناصر الفنية والموضوعية التى تجعل من فيلمه عملاً جيداً ومحترماً.. ولعله خشى أن يحظى فقط باعجاب النقاد والجمهور المثقف ويخسر جمهور «الترسو».. وتخزينته السابقة فى الأفلام الكوميدية التى لا يستجيب فيها هذا الجمهور إلا للكتكة الصارخة و«الايفيه» الزايق.. بالغ فى هذه المشهيات إلى

حد يخل تماما بتماسك ومعقولية بل واحترام النصف الأول بالذات.. فجعل شخصية أمين سائق التاكسى (محمود عبد العزيز) محور الاضحاك هذه المرة وفي غيبة الممثلين الكوميديين التقليديين الذين عمل أحمد فؤاد معهم كثيراً.. ولأن محمود عبد العزيز من ناحية ممثل موهوب حقا ويتقدم تقدما حقيقياً وازحاً من فيلم إلى آخر ويملك حتى فى تكوينه الشخصى الحقيقى إمكانيات كوميدية.. فلقد استجاب لنزعة (الفارس) الزاعق التى أرادها أحمد فؤاد.. خصوصاً وأن فى الفيلم مواقف كثيرة تسمح باستخراج هذا النوع من الأداء الكوميدى.. حتى أننا نحس أن الممثل أضاف من عنده وأطلق العنان لطبيعته أو نزعته فى الاضحاك.. ولكنها تظل مسئولية المخرج بالطبع فى ضرورة السيطرة على الموقف والممثل معاً.. ويبدو أن أحمد فؤاد لم يستطع أن يتخلص من طبيعته الساخرة إلى حد (الفارس) الصارخ فى أفلامه السابقة.. أو أنه لم يستطع أن يستوعب تماماً مسألة أن يخرج فيلماً جاداً يمكن أن ينجح لأسباب مختلفة غير مجرد استدرار ضحكات الناس ..

وصحيح أن شخصية سائق التاكسى الشاب المندفع محدود الخبرة بالعالم يمكن أن تسمح بشيء من الكوميديا فى تصرفاتها العفوية الأقرب إلى التهور والطيش أحياناً.. ولكن المخرج والممثل معاً بالغاً فى هذا الاتجاه وعلى حساب الموقف نفسه وتطور الأزمة.. أى على حساب مقتضيات الدراما ..

فنحن قد نحتلم نزوات محمود عبد العزيز فى البداية وهو يخوض مجرد مغامرة عابثة مع فتاة يميل إليها.. وقد نحتلم سخريته بعد ذلك من الروتين والاجراءات المكررة والاصرار القاتل على «ورقة التمغه» فى كل خطوة.. ولكن بعد تطور أزمة فتاته وتعقدتها إلى حد وضعها فى مؤسسة الفتيات.. لم يعد الموقف يحتمل نفس المؤثرات الكوميدية بنفس الطيش.. ويصل هذا الطيش إلى قمته فى مغامراته الصبيانية والعبثية فى المستشفى حين يتظاهر بالعمى لى يتوصل إلى فتاته.. وهو موقف كوميدى فعلاً يضحكنا فيه محمود عبد العزيز إلى أقصى حد.. ولكنه موقف لا تحتمله الدراما ولا أزمة الفتاة ولا واقع المستشفى الا اذا كان كل من فيه من أطباء وممرضات ومرضى متخلفين عقلياً ..

وفى نفس هذا الاتجاه يجشع المخرج شخصيات كوميدية بلا طائل بل وبلا أى وظيفة درامية.. مثل سيف الله مختار فى مشهده الوحيد السيخيف.. وفاروق فلوكس الذى يعطل تدفق الحدث من أجل وهم الاضحاك وفى نزوة موقف عصيب لا يسمح

بذلك وعندما كان السائق يحاول اللحاق بالتاكسى بعربة البوليس التى تحمل فتاته إلى المؤسسة ..

وهذه هى الهنات البسيطة التى تعترض مجرى الفيلم والتى بحذفها يكتمل السياق تماماً ويتماسك ويسترد النصف الأول حديثه وعمقه الذى يحققه النصف الثانى ..

ويبقى الحديث عن العناصر الفنية التى يسيطر عليها أحمد فؤاد كمخرج فى أحسن حالاته وفى أحسن أفلامه على الإطلاق.. ومع المصور سعيد شيمى الذى نلاحظ مستوى فى توظيف أضائة النصف الثانى دراميا وجماليا بأفضل مما يفعل فى النصف الأول.. ربما لأنه هو نفسه لم يكن فى النصف الأول يأخذ الفيلم على محمل الجد.. إذا كان هذا من حق مدير التصوير بالطبع وهو ليس كذلك.. ولكن يبدو أنه عندما تبلورت الأشياء فى النصف الثانى ووجد نفسه يعمل مع مخرج جاد وفى موضوع مختلف.. طور أسلوبه على الفور وبدأ استخدام أكثر جدية لأدوات التصوير ..

وعلى نفس المستوى يحقق المونتير عادل منير ايقاعا شديدا للسلاسة والتدفق ومن أجل فيلم متماسك ومثير تماما، وكل مواقفه ولحظاته الضاحكة أو المأساوية محبوبة تماما ويتوقيت مدروس حقا.. لا تعطله سوى مشاهد (الفارس) التى تحدثنا عنها والتى كان يمكن أن يخفف منها لو أن المخرج - وهو المنتج أيضاً - أطلق يديه .. لا ترتفع موسيقى جمال سلامة إلى نفس المستوى.. حيث نحس من ناحية أنها مألوفة أو مكررة.. وحيث تميل من ناحية أخرى إلى «التفسير السهل» للدراما عند بعض الحرفيين وهو تحويلها إلى ميلودراما.. فضلا عن امتداد مساحة الموسيقى على طول الفيلم حتى حين لم تكن بعض المواقف فى حاجة إلى ذلك.. وهذه هى مسئولية المخرج.. لأن كثيرا من مخرجينا لم يقتنعوا بعد بأن «لغة الصمت» يمكن أن تكون أبلغ أحيانا .

أفضل عناصر الفيلم على الإطلاق بعد قوة السيناريو وجرأته هو التمثيل.. وإذا كان محمود عبد العزيز يخطو خطوة أخرى نحو السيطرة الحرفية على أدوات التعبير كاشفاً هذه المرة عن الجانب الكوميدي الذى تحدثنا عنه والذي كشف عن بعضه من قبل فى فيلم «العار».. فإن أكتشاف «بيت القاصرات» ومفاجئته هى النجمة الجديدة الشابة سماح أنور التى فرضت نفسها بوضوح فى أدوارها

الصغيرة السابقة من قبل فى بعض أعمالها فى التلفزيون.. ولكنها تحمل هنا ولأول مرة عبء فيلم كامل على كتفها وتؤدي كل مواقف المتباينة بشيات وتلقائية متمكنة تدفعنا إلى تصديقها.. وكنموذج فى نفس الوقت للفتاة المصرية الجديدة القوية والمقتحمة وأتنبأ لها بمكان لامع بين ممثلات المستقبل.. وأن هذا لا ينقص من قيمة كل الفتيات الأخريات اللاتي سيطر عليهم أحمد فؤاد يتمكن واستخرج أفضل إمكانياتهم وبإذات الفت أمام التي أنت نور (فواكه) .

«النمر الأسود»

فيلم جدير بعودة المخرج الكبير

عندما غاب أسم عاطف سالم عن الشاشة لعدة سنوات بعد آخر أفلامه ولعدة أسباب متعلقة بظروف الإنتاج وأزمة العثور على النص.. كانت هذه خسارة أكيدة للسينما المصرية.. فعاطف سالم واحد من جيل الكبار الذين اذا توقفوا عن العمل.. فلا بد أن يكون «فيه حاجة غلط» فى السينما المصرية وليس فى هؤلاء الكبار.. وعندما عاد عاطف سالم أخيراً بفيلم «النمر الأسود» كان هذا مكسباً أكيداً أيضاً لهذه السينما.. ومن حسن الحظ أن جاء الفيلم جديراً بالعودة.. وتفسيراً مقنعاً لسنوات الغياب !.

والمفارقة الغريبة أن المخرج الذى توقف لبضع سنوات بسبب أزمة النصوص.. يعيده إلى السينما نص لم يكن يتوقع أحد أن يصلح للسينما.. ريداً حتى ولا كاتبه نفسه.. فتأخذ أبو الفتح كاتب سياسى مخضرم لم يعرف عنه أحد أنه كاتب قصة.. ولعل «النمر الأسود» هى القصة الوحيدة التى كتبها فى حياته.. وعندما قرأناها مسلسلة فى «الأهرام» لم تكن تنطبق عليها تماماً الشروط الفنية للقصة بقدر ما كانت أقرب إلى الحكاية التسجيلية لمغامرة حقيقية مذهلة لشاب مصرى حقيقى أسمه محمد حسن يكرر مرة أخرى أسطورة المصرى القاهر على صنع المعجزات عندما يريد ذلك.. والذى يملك فى أعماقه تلك الطاقة الخرافية على العمل والصبر والانتظار والانتصار معا على كل ما يبدو مستحيلاً ورغم أنه قد لا يبدو عليه ذلك أبداً للذين ينظرون إلى المصرى «من الخارج»... ومنذ بناء الهرم وإلى طه حسين ..

وقصة محمد حسن هى شىء قريب من ذلك.. فهو عامل خراطة أمى لا يعرف حتى القراءة ولا الكتابة بالعربية.. ثم هو فقير إلى حد لا يسمح له حتى بالسفر إلى

شبرا الخيمة.. ومع ذلك فعندما نتاح له وفى ظروف لا يسهل تصديقها.. أن يسافر إلى أوروبا ليعمل فى أحد مصانعها.. فانه لا يتفوق فقط فى حدود مهنته ويتخطى عقبة اللغة ويصبح بعد ذلك ثريا كبيرا فى ذلك المجتمع الشرس.. وانما يصبح فى نفس الوقت ملاكما قويا تعرفه الأوساط الرياضية هناك باسم «النمر الأسود» ..

وتلك هى باختصار خطوط القصة الرئيسية.. ولو لم أر بنفسى محمد حسن الحقيقى وهو يتحدث فى التلفزيون المصرى منذ قريب هو وزوجته السويدية.. لما صدقت أحمد أبو الفتوح ولا صدقت فيلم عاطف سالم.. ولكنها إحدى صور العبقرية المصرية الفطرية الاغرب من الخيال.. وهو أحد الغاز هذا الشعب الخرافية !.

ولكن عظم التجربة الحقيقية وخصوصيتها.. أتصور أن تحويل القصة المكتوبة نفسها إلى عمل سينمائى كان كما قلت مهمة صعبة.. ومن هنا تجى أهمية الجهد الهائل الذى بذله بشير الديك فى كتابة السيناريو والحوار.. ومعه بالطبع خبرة عاطف سالم القديمة فى فن «حكاية القصة».. بحيث أصبحنا أمام عمل درامى متكامل إلى حد كبير يفيض بالحيوية والتشويق والاثارة حتى الثلث الأخير الذى ألفتت فيه الخطوط منها إلى حد مغل ببناء الفيلم وإيقاعه وتماسكه .

وفى البداية لابد أن نشيد بجرأة عاطف سالم كمخرج - وكمنتج أيضاً هذه المرة - فى العودة إلى السينما بتجربة صعبة كهذه.. يتم التصوير فى أغلبها فى الخارج.. وموضوع صعب هو فى ذاته بحيث لا يقتصر خروج الكاميرا إلى أوروبا مجرد التصوير السياحى السطحى والعابر والذى لا يلعب فيه المكان وظيفة درامية ضرورية بقدر ما يبقى مجرد خلفية شكلية «عبيطة» لقصة الحب التقليدية أو حتى للأغاني.. أما فى «النمر الأسود» فيلعب «المكان» - أي أوروبا - الوظيفة الدرامية الأساسية التى تقوم عليها فكرة الفيلم كلها.. فالمكان هنا هو المجتمع المختلف والغربة الوحشية القاسية بعلاقاتها وناسها وتقاليدها التى يصطدم بها من أول لحظة محمد حسن الشاب المصرى المتدين الأملى الوحيد العاجز الذى عليه رغم كل ذلك أن يواجهها وينتصر ..

ولذلك أتصور أن تنفيذ معظم مساحة الفيلم بظروفه انصعبة تلك فى المانيا لم يكن مغامرة أقل جرأة وطموحا من تجربة محمد حسن نفسه.. وهى ليست جديدة على عاطف سالم الذى صور من قبل «قاهر الظلام» فى فرنسا ولكن التجربة انضج هذه المرة بكثير حتى بالنسبة لمستواه التكنيكى هو نفسه ..

ودراما «النمر الأسود» الخافتة إلى حد ما لانها تظل أقرب إلى «السيرة الشخصية» لبطلها.. تبدأ في ثلثها الأول بداية قوية جدا على المستوى السينمائي.. وحيث نتابع بدء مغامرة محمد حسن مع أسرته الفقيرة منذ إعدام «البارابورت» وكتابة بطاقات اللغة الإنجليزية ليتفاهم بها في الخارج وإلى إقلاع السفينة.. ففي هذا الجزء فطرة وحيوية تلقائية متدفقة وبسيطة وملينة بالعذوبة.. ولحظات أحمد زكي على السفينة وحيدا ضائعا لا يعرف شيئا ولا أحدا ولا يكف رغم ذلك عن محاولة الاتصال بالبشر.. هي لحظات نادرة من أجمل ما قدمته السينما المصرية في تاريخها كله.. يؤكد فيها هذا الممثل الموهوب حقيقة مدى عبقريته خصوصا وهو يحدث نفسه وحيدا عاجزا عن اقتحام هذا العالم الغريب.. ويعود فيها عاطف سالم هذا المخرج العظيم القديم الذي نعرفه.. كما يتفوق سمير فرج إلى أقصى حد في تصوير مشاهد السفينة بأضوائها وظلالها وسحب غروبها الحزينة التي تعكس وحدة البطل ووحشته.. وإن كنت لا أرى أية ضرورة درامية لأن يتذكر الشاب صورا من حياته الماضية في «فلاشات» نراها نحن معه بالصورة لتقطع تدفق اللحظة.. فليس ضروريا دائما أن نرى مع البطل كل ما يتذكره.. فضلا عن وقوع عاطف سالم في خطأ اختيار صبي نوبى ليلعب طفولة أحمد زكي.. فتقاطيعه مصرية وبسمة سمراء حقا ولكنها ليست نوبية بحال من الأحوال.. وليس كل من هو أسمر من أصل نوبى بالضرورة ..

ويقفز السيناريو بعد ذلك قفزة مخلة بالسياق وبالمناطق من السفينة إلى محطة القطار.. ثم من محطة القطار إلى المصنع قفزات مباشرة سريعة لا تتفق مع تفصيل حيرته الأولى على السفينة.. فلا ندري كيف وصل الشاب الغريب إلى هذه الأماكن بهذه السهولة.. ولا كيف عثر على أول مسكن.. وإن كان كل ما يحدث بعد ذلك منطقيا.. محاولاته للتفاهم مع الجارة الألمانية العجوز في مشهد أنساني رائع وهو يسألها عن كيريت.. وهو مشهد تتجلى فيه براعة أحمد زكي وتلقائيته وبساطته إلى أقصى حد.. ومع سيطرته على أنواته كتمثيل جيد صنعته في نفس الوقت.. ثم مشهد تعرفه على جارته الألمانية الجميلة.. (وفاء سالم).. وتطور قصة الحب بينهما.. بل ويبدو منطقيا حتى ما يحدث له في المصنع من تحرش العامل الألماني ولأسباب عنصرية كرهية.. والمعركة بينهما.. واكتشاف موهبته في الملاكمة.. وتعرفه على المدرب اليوناني أحمد مظهر الذي عاش سنوات في الاسكندرية.. ولكن مالم يكن

منطقياً أن تكون عربيته بهذه الطلاقة وبلا أى لكه «خواجهات» واحدة.. ثم هذا الموقف العدائى المستمر من العامل الالمانى الكريه.. الذى بدا كأن بينه وبين هذا العامل «النجرو» ثارا شخصيا جعله يتفرغ له ويكرر مشاحناته معه بكثير من المبالغة..

ويبدو تطور قصة الحب بين الشاب المصرى والفتاة الألمانية منطقيا حتى إلى لحظة رفض أبيها المتعصب زواجها منه.. وحتى لحظة سماعه بهزيمة ٦٧ يبدو رد فعله وغضبه وحزنه منطقيا.. وإن كان المخرج قد شحن بطله وشحننا معه أكثر من اللازم لكي ينتهى الموقف إلى لا شىء.. فلم يفعل محمد حسن شيئا ولم يعد إلى مصر بمجرد أن سمع أنه سيصبح أباً.. وهنا نتساءل أين عن ضرورة هذا الشحن الزائد.. لأن الغلظة الغريبة التى لا ندري كيف وقع عاطف سالم فيها هى اعطاؤه للموضوع الشخصى تماما لقصة نجاح شاب مصرى فى الخارج - وهى مسألة يصنعها آلاف المصريين يوميا فى العالم كله - أبعادا قومية ضخمة جدا.. وذلك باستخدامه الاغانى والانشيد الوطنية طول الوقت.. وهى أسخف ما فى الفيلم من الناحية الفنية.. لانها تعطى معنى التعليق المباشر فى الافلام التسجيلية.. ولكنها هنا بلا مبرر فنى مقنع.. حيث قصة الكفاح وحدها قوية ومثيرة للاعجاب بمصر بما يكفى.. وطبيعى أن يتذكر كل مصرى يعمل فى الخارج وطنه وأن يستلهمه وأن يكافح ويحتمل باسمه وتحت رايته.. ولكنها تظل مشاعر داخلية مشتتة كالكهرباء وليس ضروريا التعبير عنها بالانشيد.. ومن المضحك أن نتخيل مصريا يغنى فى الخارج «يا احلى اسم فى الوجود» لأن هذا التعبير المباشر أقرب إلى المراهقة منه إلى الاحساس الحقيقى بالوطن ..

فى الثلث الأخير من الفيلم تقلت الخيوط كفا قلت من المخرج وكاتب السيناريو ويختل الإيقاع تماما للأسف.. فلا يبقى أمام نفس التسيج المتدفق والمتماسك والمقنع.. حتى يخيل إلينا أن صانعى الفيلم أصيبوا فجأة «بالتعب» لسبب ما.. وحيث نرى محمد حسن وقد تزوج وأنجب بعون الله وأصبح ثريا صاحب مصانع بعد أن أصبح بطلا للملاكمة.. لا ندري كيف وسط هذه الصعوبات كلها وفى مجتمع وحشى يناسبه الغداء من أول لحظة.. فهي معجزة مجهولة التفاصيل حدثت وجعلته رجل أعمال كبيرا وقفزت به السنوات فجأة إلى أن أصبح كهلا أشيب الشعر يتكلم بالتليفونات بكل لغات العالم وفى أضعف مشاهد الفيلم ..

ولكن مع هذه الملاحظات كلها يبقى «النمر الأسود» عملاً هاماً جداً في السينما المصرية ومن أفضل ما قدمته في السنوات الأخيرة.. وهو جدير بعودة عاطف سالم.. وتأكيده جديد على موهبة أحمد زكي وقدرته الهائلة على التلون في كل الشخصيات والمواقف وتجده الدائم كممثل خطير حقاً من أثرى مواهب السينما المصرية حالياً.. وإلى جانبه تقف وتصمد وفاء سالم اكتشاف عاطف سالم الذي لا يكف أبداً عن الاكتشافات.. وبورها الأول هذا هو امتحانها الصعب الذي تتجح فيه كوجه جديد جميل نجحت إلى حد كبير في أداء كل الانفعالات المطلوبة منها في حدود دورها ومن أقصى المرح إلى أقصى الحزن.. ولكن عليها أن تعرف بذكاء كيف تستفيد من فرصتها الأولى الكبيرة هذه.. وحيث يصبح سؤالها الخطير القادم: ماذا تفعل بعد ذلك؟..

«الحريف»

مغامرة سينمائية جرئية.. فى قاع المدينة !

فى فيلم «الحريف» أكثر من مغامرة تلفت النظر.. مغامرة الانتاج.. ثم مغامرة نوعية الفيلم نفسه.. فى ظروف الإنتاج التجارى التى نعرفها أحس بعض السينمائيين الشبان أو الجدد نسبيا انهم محاصرون بقوالب للنجوم والموضوعات ومقاييس الشباك لا بد أن يخضعوا لها فى النهاية مهما حاولوا التجديد أو الخروج من الدائرة.. ولانهم اصدقاء أساسا وعملوا معا فى عدة أفلام.. فلقد تصوروا أنهم بروح الصداقة هذه يمكن أن يبحثوا عن شكل انتاج جديد يتحملون مسئوليته بانفسهم ويصبحون احرارا إلى حد ما فى اختيار الموضوعات وأسلوب العمل.. اذا ما تنازلوا عن اجورهم الخاصة وعن مقاييس الربح المعروفة.. مقابل أن يتمكنوا ولو مرة من صنع فيلم غير تقليدى ولو على سبيل التجربة ..

وهكذا تشكلت مجموعة «الصحة» من المخرج محمد خان والمخرج عاطف الطيب وكاتب السيناريو بشير الديك والمونتيرة نادية شكرى.. ومعهم المصور سعيد شيمى كمشارك من الخارج.. ولا أحد منهم لم يعمل مع الآخر فى أفلام السابقة.. فعنصر التألف والفهم المتبادل متوفر اذن من البداية.. والتنازل عن الاجر إلى أن يجئ الايراد بعد عرض الفيلم.. يوفر جزءاً من الميزانية.. ويبقى البحث عن وسائل تمويل تقليدية هنا أو هناك.. ولكن يتحقق من هذا الأسلوب الجديد فى الإنتاج.. قدر لا بأس به من حرية العمل.. وهو نوع من «الانتاج المستقل» نسبيا قامت عليه بعض تجارب السينما الجديدة فى أوروبا - وبالذات فى ألمانيا الغربية - بل وأصبح يقدم الآن أفضل الأفلام الأمريكية نفسها التى يصنعها سينمائيون شبان يتحررون كثيراً من قيود شركات هوليوود الضخمة ..

بل أن مغامرة إنتاج «الصحة» تعيد إلى الأذهان بعض محاولات الشبان في مصر نفسها للبحث عن أساليب إنتاج مختلفة.. وكانت قد وصلت لقماتها في تجربة «جماعة السينما الجديدة» التي انتجت فيلمين بالفعل في بداية السبعينات.. ثم كان لابد أن تتوقف لأسباب عديدة ..

والتجربة تحقق قدراً من التفاهم بين مجموعات سينمائية متألّفة وتريد المغامرة دون أن تبحث عن الربح بنفس المقاييس الجشعة للسينما التجارية على الأقل.. وهي مغامرات تظهر بين حين وآخر في السينما المصرية وتنهزم في النهاية تحت ضغوط هيكل الإنتاج التقليدي من ناحية.. وخذلان الجمهور نفسه لها من ناحية أخرى.. لانه تعود على قوالب الحوتة السهلة ومغريات السينما الرديئة التي من الصعب أن نصدمه بالتخطي عنها فجأة وإن كان لابد أن يهجرها هو نفسه تدريجياً إذا ما قدمنا له البديل الأفضل والامتع في نفس الوقت.. ومن هنا قد لا تكون تجربة مجموعة «الصحة» في فيلم «الحريف» قد نجحت تماماً بمقاييس بعض «تجار السينما».. ولكن لا يمكن اعتبارها قد فشلت.. لانها حققت بلاشك مكسباً أدبياً وفنياً كبيراً.. ولا يمكن أن تكون خسرت مادياً.. فلا بد أنها غطت نفسها وحققت بعض العائد.. ولكن ليس العائد الجشع الذي يسعى له منتج «اخطف واجرى».. ومن هنا تستحق مجموعة «الصحة» التحية.. فيكفي أنهم قدموا فيلماً نظيفاً على أعلى مستوى فني.. وليس عيبه أنه لم يعجب البعض لجرد أنهم حبسوا أنفسهم في قوالب السينما السهلة.. فالتخلف هنا هو عيبهم هم ..!

ويقودنا هذا إلى المغامرة الثانية.. موضوع وأسلوب الفيلم نفسه.. وحيث يتساءل البعض مثلاً - حتى من بين أدعياء نقد الأفلام - عن البناء الدرامي في فيلم «الحريف».. بينما هم يتساقطون أساساً عن «الحوتة» ..

بالمناطق البدائية القاصر قد تتوفر «الحوتة» في أفلام إسماعيل ياسين بأكثر مما تتوفر في «الحريف».. ولكنها تظل أفلام حوايت مثل «أمناء الغولة» دون أن تصبح أعمالاً فنية.. بينما «الحريف» هو عمل فني جميل حقاً ومن أمتع وأجراً أفلام السينما المصرية في السنوات العشر الأخيرة على الأقل.. مثله مثل نماذج قليلة أخرى من أفلام هذه السنوات.. وهو إذا كان قد خرج عن قواعد السرد العبادي للحوتة والبدائية والوسط والنهاية و«الأزمة» للفلطقي للدرامي «الدرسي».. فالانه يبحث عن أسلوبه الخاص في السرد والبناء وفي محاولة للاهتراب من الدراما السينمائية

الخاصة.. وهى مسألة أصبحت طبيعية جداً فى كثير من المدارس السينمائية الجديدة فى العالم المتقدم.. ولم يعد أحد يناقشها.. لان المتفرج «المتقدم» أصبح يفهمها ويتقبلها ويسمح للفنان بحق التجديد والمغامرة ..

ومع ذلك فان «الحريف» لايقع فى خطأ تجاهل الواقع المصرى والمشاهد المصرى نفسه.. فهو لا يتعالى على أحد ولا يقدم الغازا ولا يقلد بيرجمان أو فيليني.. بل إن تقديرى الشخصى أنه عمل بسيط جداً ومفهوم بل وأن به «حديثه» أيضاً ولكن فقط من نوع مختلف.. بل أن ما هو أكثر من ذلك أنه فيلم شعبى أيضاً .

فهو يدور فى حوارى القاهرة.. ويظهر لاعب كرة شراب من النوع الشائع جداً فى الحارة المصرية.. وقد تكون إحدى تنازلات مجموعة «الصحة» هذه أنها لجأت أيضاً إلى «نظام النجوم» حينما جعلت عادل أمام أنجح نجم شعبى فى مصر الآن هو بطل الفيلم.. ربما لانها لم يكن ممكناً أن تتجاوز أيضاً بممثل مجهول لتزيد من حجم «مغامرات» الفيلم الخطيرة.. وربما لان عادل أمام كان مناسباً جداً للشخصية وادى أحد أفضل انواره فى الستوات الأخيرة وباقتدار كبير حقاً فلم نحس أنه مجرد «نجم شباك» مقروض على الفيلم .

يعنى تقديرى الشخصى أيضاً أن موضوع «الحريف» قوى جداً ومصرى جداً.. بل ومرتبطة جداً بما يجرى فى مصر الآن.. ولكن بما يجرى تحت السطح ربما نون أن يحسه أحد بقوة كما نرى فى بعض الأفلام «الزاعقة».. فهو ينزل ويجرأ إلى الحوارى والبيوت الضيقة.. بل ويختار شخصياته كلها من النماذج «الصغيرة».. أى التى تعيش على هامش المدينة تلتقط رزقها وفرصتها فى الحياة يوماً بيوم ومن هنا أو هناك.. فهو فيلم يتحدث بشخصياته أذن وبيوته وحواريه ومشاكله عن «العالم السفلى» أو الوجه الذى قد نمر به أحياناً فنراه من نوافذ سياراتنا ولكن نون أن نعرفه.. فهو عالم «قاع المدينة» يناسبها وحكاياتها الصغيرة وحواريها الضيقة ومقاهيها التعيسة التى رفضها البعض بأشتمزاز لانها ضيقة وقذرة وكأنها ليست كذلك فى الواقع.. أو كئنه من المفروض أن نتحدث فقط عن لاعب كرة شراب، ولكن فى شوارع جاردن سيتى..!

والدراما فى «الحريف» غير تقليدية-فعلاً لانها دراما «الشخصية الواحدة» وما يدور حولها من «شرائح» صغيرة.. فليس هناك حدث درامى واحد كبير يتصاعد كلاسيكياً.. وانما شرائح من الأحداث والشخصيات الصغيرة تتراكم وتتجاوز حول



«الحريف» - إخراج محمد خان ١٩٨١.

أزمة الشخصية الواحدة.. وكلها تريد أو انعكاس أو إضافة لهذه الأزمة الأساسية.. ولكنها تعطي في مجموعها صورة عن أزمة كاملة وظروف إجتماعية محددة .
وأزمة فارس (عادل أمام) في «الحريف» هي باختصار أزمة «الإنسان الصغير» المحيط على كل المستويات.. وهو «صغير» بمعنى أنه من الشرائع الضعيفة جداً التي تركها المجتمع في قاعه أو على هامشه تماماً ودون أن تملك شيئاً على الإطلاق تواجه به ضغوط هذا المجتمع.. ولكنه لا يتوقف أبداً عن محاولة الصعود إلى السطح بحثاً عن الحب أو البيت من ناحية.. وعن ظروف حياة أفضل من ناحية أخرى.. ولذلك فهناك ما يربطه بشخصية فارس أيضاً (أحمد زكي) في فيلم محمد خان الآخر «طائر على الطريق».. وربما كان هذا هو السبب في اختيار نفس الاسم ..
إن عادل أمام هنا هو عامل صغير جداً في ورشة أحذية.. انتهت كل محاولاته في الحياة بالفشل.. فهو قشل في حياته الزوجية.. مطلق من زوجته العاملة أيضاً (فريوس عبد الحميد) ولكنه دائم الحنين إليها وإلى ابنه الصغير منها.. ثم هو فاشل على مستوى لعب الكرة بعد أن تم طرده من النادي الذي كان يلعب فيه ودون أن يصبح أبداً لاعبا كبيرا يراه ابنه في التلفزيون.. وانحدر به الحال إلى أن يلعب

الكرة الشراپ كلاعب محترف تنور حوله المراهنات فى العالم السرى أيضاً لمباريات الحواری و «المافيا» التى تحكمها وتغش فيها أحياناً.. ثم هو فاشل أيضاً فى عمله فى ورشة الأحذية وإلى حد طرده منها.. وهو نموذج للشخصية المتمردة الخشنة.. دون أن نعرف أسباب تمردھا لانھا لا تملك الوعى بأزمته الحقيقية.. ولكنه يحل مشاكله بالطريقة الوحيدة التى تعرفھا وهى «الضرب».. ضرب مدرب الكرة وضرب زوجته معاً.. فهو نموذج مناقض للبطل الطيب الوسيم العاقل أو «أنتى هيرو».. ولكنه ليس شريفاً بل يحمل فى أعماقه كل مقومات الطيبة والخير لو وجد الفرصة.. ولذلك لم يتركه أحيانا كثير من مواقف الشبهة رغم مظهره العنيف.. وتقابلہ على مستوى آخر نماذج هامشية أيضاً «للصعاليك» الصغار.. جاره فى مسكن السطوح (نجاح الموجى) الذى يضطر لقتل جارتہ الثرية ويحاول قتل زوجته جين يحكم الحصار من حوله نتيجة لظروفة المادية التعيسة.. والجارة الأخرى فتاة الليل.. والعاملة المطلقة زميلته فى الورشة «زيزى مصطفى» التى تعوض فشلها وحرمانها بأن تقيم علاقة معه أو مع غيره.. ثم قريبه الشاب القادم من القرية باحثاً عن فرصة هو الآخر فى القاهرة (حمدي الوزير) لکی تتكررأساة فارس نفسه من جديد.. وحتى سمسار مباريات الكرة (عبد الله فرغلى) الاعرج الذى يلتقط رزقه بغش المباريات واللعب على الجواد الرابع دائماً ..

كلها شخصيات محبطة مهزومة على مستوى ومن القاع.. يواجهها ومن نفس القاع نموذج الشاب الضائع أيضاً ولكن الذى «لحق نفسه» فتزوج امرأة ثرية وأثرى هو نفسه من تهريب السيارات (فاروق يوسف).. فلقد أصبحت هذه هى الوسيلة الوحيدة للنجاة والثراء فى ظروف اختلت فيها قيم العمل الشريف والربح والصعود حتى أوشك أن تجرف الجميع ..

فى الفيلم أزمة حقيقية وصراع اذن وافكار قوية عن واقعنا الحالى ولكن التى ربما صدمتنا قليلا لاننا لا نعرفها أو ربما لاننا نراها لأول مرة فى شكل «سينما» تصدمننا أو تدهشنا.. خصوصا عندما تنتهى كل محاولات فارس من أجل استجماع اشلء حياته العائلية والعاطفية والمهنية من جديد.. بأن يفشل كعامل احذية وكلاعب كرة معاً.. ولا يجد بابا مفتوحا سوى أن يثرى هو أيضاً من تهريب السيارات !.. وهى لست نهاية متشائمة أو انهزامية.. بقدر ما هى نظرة جريئة متألمة وصريحة تحذير.. وسيناريو بشير الديك على مستوى هذا الفهم الجديد للدراما السينمائية هو

عمل محكم وجيد وجرئ تماماً.. وإن كنت لا أرى ضرورة كافية لجريمة القتل وماتبها من تحقيقات بوليسية شغلتنا عن جو الفيلم الأصلي.. وقدره محمد خان التكنيكية هي في قمتها هنا كمخرج متمكن جداً من أبنائه ومن جرأته على الموضوعات الصعبة في الشوارع والبيوت الضيقة ومعه أفضل مصور لهذا النوع من أفلام الكاميرا الحية دائمة الحركة سعيد شيمي.. وبايقاع محكم ومتدفق لاتقلت منه لحظة ايقاع واحدة لنادية شكرى.. وحيث يكشف عادل أمام عن وجه آخر من وجوه موهبته الكبيرة في دور يعتمد على المشاعر الداخلية لشخصية مشحونة بالتمرد الدفين التي يؤديها هذا الممثل العظيم حقاً بفهم كامل للشخصية وسيطرة فائقة على أنوات المعاشية والتعبير.. ويجرأ أيضاً على كسر الصورة التقليدية التي ينتظرها جمهور عادل أمام الذي يصبح هنا وبالذات في مشهد سماعه بموت أمه ممثلاً عالمياً حقاً ويكل المقاييس.. وإن كانت فربوس عبد الحميد لاتفاجئنا في هذا الفيلم بشيء خاص لأن موهبتها أكبر بالتأكيد من هذا الدور.. فان مشهداً واحداً لنجاح الموجي وهو يركي في ميدان العتبة بعد خروجه من قسم البوليس هو الذي يفاجئنا حقاً بصورة مختلفة لمثل كبير !.

فى «بيت القاضى»

الجميع يواجهون الحقيقة.. وبشجاعة!

فى فيلم «بيت القاضى» نكتشف أحمد السبعوى مخرجاً ربما لأول مرة.. فالرجل الذى عمل مساعداً لكبار المخرجين لسنوات لاحصر لها.. ثم تحول هو نفسه إلى مخرج لأفلام لا حصر لها.. حتى يكاد يصبح الآن أكثر الأسماء تردداً على الشاشة المصرية لكثرة ما يقدمه من أفلام.. لم يستطع رغم كل ذلك أن يقدم نفسه كمخرج له أسلوب أو له بصمة.. وانتقل بين كل نوعيات الأفلام المصرية دون أن نتبين له خطأ مميزاً أو اجتهداً فى البحث عن رؤية أو تصور تكنولوجى ومبتكر فى تنفيذ كل ما يعهد إليه به من أفلام وينفس الأسلوب الذى يكتفى من السينما بنفس المفهوم «الميكانيكى» فى «التنفيذ» وليس فى الاخراج.. وهناك فرق..

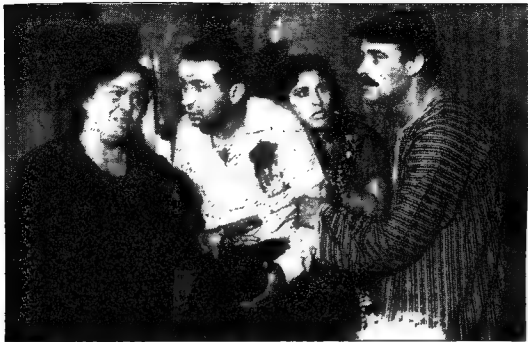
ولكننا نحس فى «بيت القاضى» بأحمد سبعوى مختلف إلى حد واضح.. فهنا محاولة - ربما لأول مرة - لتطوير أسلوب تعامله مع الكاميرا ومع الممثلين ومع الحدث الذى يقدمه ومع الإيقاع بحيث نصبح أمام مخرج مجتهد فعلاً ويملك تصوراً مدروساً لكل لقطة: كيف تبدأ وكيف تعمل الكاميرا وكيف تتحرك وكيف يختلف تكوين الصورة وعلاقة الممثل بالكاميرا وبالتالي بالكادر.. ثم كيف يتطور هذا كله من بداية اللقطة إلى نهايتها ثم بين علاقة كل لقطة بالآخرى فى مشهد ثم فى بناء متكامل لفيلم.. وهذه إضافات لأحمد السبعوى فى «بيت القاضى» أتصور أنها كانت مفتقدة فى أفلامه السابقة.. أو ربما كانت موجودة وأنا الذى لم أكن أراها !.

والمسألة واضحة هذه المرة أيضاً.. وكما أكدت عدة أفلام ظهرت أخيراً.. وهى أن أهم شئ فى السينما فى مصر أو العالم - هو ما يسميه المحترفون «بالورق».. أى النص نفسه أو الموضوع الذى يتناوله الفيلم.. فإذا كان موضوعاً جيداً وذو قيمة

ويتحدث عن أشياء تعنى الناس وتحثهم عن حياتهم.. فان تكنيك الاخراج هنا يأتى فى المرتبة الثانية.. بمعنى أن المشاهد أو الناقد يمكن أن يتفاضى عن مستوى التكنيك.. لان القضية لا تصبح هنا قضية تكنيك متقدم أو متخلف بقدر ما تصبح قضية ماذا يقول الفيلم للناس من خلال أى تكنيك.. وهذه مسألة هامة جداً فى سينما العالم الثالث كله حيث يصبح نور السينما ورسالتها الأولى هو تنوير الناس وإيقاظهم وليس مجرد استعراض بعض شباب السينما الدارسين فى أوروبا لعضلاتهم الفنية الذين يؤكفون بها مدى أعجابهم ببرجمان وفيلليني.. هذا اذا تصورنا أصلاً إمكانية الفصل بين الشكل والموضوع عند أى مخرج صاحب رؤية واضحة وناضجة .

ولكن هذه قضية أخرى معقدة جداً لا نريد أن تشغلنا عن موضوعنا الاصلى أكثر من ذلك.. وهو أن أحمد السبعوى فى «بيت القاضي» فى أحسن مستوياته التكنيكية عن كل أفلامه السابقة - وأكرر: مستوياته هو - لانه وجد هذه المرة سيناريو يضطره إلى أن يستخرج أفضل ما عنده.. وأن يتعامل معه ربما لأول مرة بمحاولة للتعامل معه فنياً وليس «تنفيذياً».. اذا كان هذا الكلام مفهومًا بالطبع .!

والسيناريو الذى كتبه كاتب مخضرم مثل عبد الحى أنيب يملك خبرة تكنيكية كبيرة وعريقة ويحمل فى نفس الوقت رؤية اجتماعية واضحة ومحددة وجريئة وفيها كثير من الوعي ولها جنور قديمة أيضاً فى عمله الطويل.. رغم ما تجرّفه إليه أحيانا السينما التجارية.. هذا السيناريو المأخوذ عن رواية إسماعيل ولى الدين.. هو البطل الأساسى فى هذا الفيلم.. وهو الذى يجعله أحد الأفلام السياسية القليلة فى السينما المصرية.. بل أنه فيلم سياسى حتى بالمعنى المباشر والقوى الذى لا يحتمل أى غموض أو مساومة أو لعب على كل الحبال.. لانه يقتحم لحظة حقيقية حية يعيشها المجتمع المصرى الآن ويعد حرب أكتوبر بالتحديد... ويضع اطرافه كلها فى مواجهة بعضهم البعض وفى محاولة صريحة وإلى حد العنف أحيانا للبحث عن حقيقة ما حدث لكل أطراف هذا المجتمع.. ولكى ينحاز الفيلم بوضوح ويحسم للموقف الذى يطلنه بشجاعة.. فهو مع حرب أكتوبر والابطال والشهداء.. وهو مع ثورة يوليو العدالة والاشتراكية وحق الناس فى أن يعيشوا مجتمعاً جديداً أكثر تقدماً وأكثر حرية.. ثم هو مع الصغار ضد الكبار من حاملى السياط أيا كان شكلهم.. وحتى لو كانت سياطاً فى أيدي مجرد «صول» صغير فى قسم بوليس.. ولكن فى نفس الوقت



بيت القاضي - إخراج أحمد السبعواي - ١٩٨١.

ويوضح ضد كل الذين حاولوا أن يستثمروا بطولات أكتوبر لمنافعهم الشخصية الصغيرة.. والذين حاولوا ومازالوا أن يستغلوا الناس ويقمعوهم ويضللوهم وأن يشغلوهم عن مشاكلهم الحقيقية بمشاكل وهمية لكي يقيدوا حركة المجتمع.. ومن تجار المخدرات إلى أذعياء الديموقراطية ومحترفي الإنتخابات إلى المتاجرين بالنزعة الدينية الصادقة والحقيقية عند المصريين لكي يحرفوها عن قيمها الايجابية الاصيلة إلى عملية تقييد وتجميد وتخلف شاملة بهدف بقاء كل شيء كما هو.. ولصالح اللصوص وتجار المخدرات في النهاية الشجاعة للفيلم وعلى حساب الذين ضحوا تضحية حقيقية من أجل هذا البلد نون أن ينتظروا المقابل.. ونون أن يخرجوا بشيء..

من هنا يقتحم «بيت القاضي» ويحسم أوضاعنا وعلاقاتنا الراهنة وعلى نحو نادراً ماتجرؤ عليه السينما المصرية أو حتى تشغل نفسها به من الاصل .. ويبدأ الفيلم بعودة بطله (نور الشريف) من سنوات الغربة في بلد عربي إلى مصر وإلى حي بيت القاضي الذي نعرف دلالاته من اللحظة الأولى.. «فهو المكان الذي خرجت منه أول ارادة مصرية» حيث فوض الشعب قاضي القضاة في تولية محمد

على واليا على مصر.. ويطلنا فتحي الدفراوي الذي شارك في حرب أكتوبر يعود إلى بيته ليجد أن أشياء كثيرة في الحارة الشعبية قد تغيرت.. فزوجة أبيه شويكار حولت البيت إلى لوكاندة.. والسيدة العجوز أم حسن الاكنت (قاروق الفيشاوي) رفيقه في حرب أكتوبر أصابها الجنون بعد أن إنهار بيتها القديم على زوجها وابنها الآخر.. وحسن ابنها بطل الحرب نفسه الذي فقد نراعه هناك تحول إلى فتوة أو بلطجي لا يجد عملا ولا سكنا فيعيش في «مخبأ» تحت الأرض .. والناس مازالوا مشغولين بالكرة.. وحضرة الصول مدحت الناضورجي (حاتم نو الفقار) يفرض نفوذه على الحي كله وعلى شويكار الأرملة الحسنة الشبيقة صاحبة الفندق لكي يستغلها ولكي تستغلها هي أيضاً.. لأنها عندما تتزوج الصول «كأنها أتجوزت الحكومة».. ثم هناك بعد ذلك محمد رضا تاجر المخدرات الذي يتستر تحت مظاهر الأخلاق والتدين الكاتب.. والاستاذ عصام المتعصب وراء شعارات الأرباب والتحجير.. والنماذج الصغيرة المطحونة والعاجزة عن القول والحركة ..

ولكن في مقابل هذا كله يقف فتحي الدفراوي نفسه الذي يعود ليرفض ما حدث.. والخوانكي (أحمد عبد الوارث) المحامي الشاب الذي كان رفيقه الآخر في حرب أكتوبر والذي يحمل بنور الحياة الجديدة والتغيير بالشكل الديمقراطي حيث يرشح نفسه في الانتخابات ضد تاجر المخدرات الذي يخدع الناس بتوزيع الكستور.. وانصاف (دلال عبد العزيز) طالبة كلية الإعلام الشابة التي تقف مع الجديد ومع كل محاولات التطهير .

والمعركة واضحة جدا ومستعرة بين كل الأطراف.. بين الشباب المستتير الذي يحاول التصدي لتيارات التعصب ومن خلال مناقشات دينية واعية جداً نسمعها في السينما لأول مرة حول إقامة الحد الذي أوقفه سيدنا عمر في عام المجاعة لتحقيق العدل بين الناس «فأله خير العادلين» وحيث لا يصبح عدلا «أن نحاكم السارق الجعان اللي سرق بسبب جوعه قبل ما نحاكم اللي كان سبب في جوعه.. وحيث يحتفظ فتحي الدفراوي «بالميثاق» في حجرته ومازال يدعو للاشتراكية التي تعلمها وتربى عليها وظل يعلمها لزملائه في الحرب خمس سنوات في خنادق الجبهة.. وحيث يصرخ حسن الاكنت الذي فقد نراعه في الحرب: «خمس سنين على خط النار عايش في خندق.. ويعدها برضه لسه عايش في مخبأ.. يعني الحرب انتهت بالنسبة لكل الناس ماعدا أنا..» وذلك لأن خلو الشقة حتى في حوارى بيت القاضى أصبح

بالآلاف ولان «الانتفاخ خلى أصحاب البيوت اتسعروا...» ويتسائل الشباب الصغير فى حسرة: «إحنا اللى حاربنا ودافعنا عنها.. مين اللى عايش فى خيرها دلوقتى؟...»
مش الهباشين» .

وهكذا يناقش «بيت القاضى» أكثر قضايانا الآن أهمية وحساسية.. مفهوم العدالة.. مفهوم الاشتراكية.. مفهوم الديمقراطية.. المفهوم الواعى والمستنير للدين الصحيح وقيمة عليا لتحقيق الحق والعدل للناس.. الدفاع المجيد عن حرب أكتوبر وعن تضحيات أبطال أكتوبر وضد الذين حاولوا سرقة كل مكاسبها وأمجادها بعد ذلك: «الجنة اللى كنا بنحلم بيها سرقوها منا الهيشة.. لا حد منهم سف التراب زينا.. ولا حد منهم انقطع ذراع زى.. أمى بقالها سنين بتدعى عليهم.. لكن الدنيا ما اتهدتش الا على الغلبة» .

وهى آخر كلمات حسن الاكتع وهو يموت فى مشهد النهاية الجميل القوى على أيدى اللصوص والهيشة وهو الذى فقد ذراعه فى حرب أكتوبر ولكن لم يمت.. ولكى يرتفع بعد ذلك نشيد «يا أغلى أسم فى الوجود.. يا مصر».. وتخرج من الفيلم وأنت مشحون بالدموع الصادقة التى يثيرها فيك الفيلم.. ولكنها دموع الاعتزاز بمصر والرضا فى العودة بها إلى وجهها العادل الصالح المشرق.. ويقدر ما يشحنك أيضاً بالأفكار والتساؤلات والمواجهات المريرة.. وبالمحالة الشجاعة للبحث عن الحقائق من خلال تحليل الأسباب .

إنه فيلم شجاع حقاً ومن الأفلام النادرة فى إثارة كل هذا وبصراحة تضع يدها على الجرح فى محاولة لعلاج.. وفى طرح الأشياء بأسمائها وبلا مواربة أو لف أو دوران.. وهذا نوع من السينما المطلوبة الآن وسط موجات السينما التى لا تقول شيئاً أو تقول أشياء وهمية أو لا تشغلنا.. وقيمة «بيت القاضى» الاجتماعية والسياسية وفى ظروف توقيته الآن.. تغفر له بعض المباشرة بهدف الوضوح.. وطرح الأفكار من خلال الحوار.. واللجوء فى نهايته إلى تصفية المواقف بسلسلة دموية من جرائم القتل.. وهو فيلم يستحق التحية حقاً لكل العاملين فيه من أكبر الأسماء إلى أصغرها.. وربما بدون ذكر أسماء.. فالقيمة هنا أكبر من الاسم.. فالجميع أبطال !.

«آخر الرجال المحترمين»

هل مشكلته مجرد طفلة تائهة ؟

«آخر الرجال المحترمين» فى هذا الفيلم هو «الاستاذ فرجاني» المدرس الشاب فى مدرسة أطفال فى إحدى مدن أو قرى الصعيد الصغيرة.. وهو مثقف مثالى تماما ومتطهر وشديد الأخلاص والجدية والتفانى بحيث يبدو قادماً من كوكب آخر وسط التغيرات العديدة التى جعلت هذا النموذج نادراً.. أو آخر أفراد سلالة منقرضة.. فمن الذى أصبح الآن يأخذ المسائل بهذه الجدية وبهذا الأخلاص؟.. وهذه فى تصوّرى هى إحدى الأفكار الأساسية فى هذا الفيلم ..

والاستاذ «فرجاني» يودع صديقاً له مسافراً إلى القاهرة فيطلب منه شراء كتب بدلا من تليفزيون ملون.. ويثور فى الفصل ثورة عارمة على تلميذ صغير لمجرد أنه ذكر سيرة أحمد عدوية بدلا من أحمد شوقي.. ولو أنه بالغ قليلا حين ادعى أنه لم يسمع باسم أحمد عدوية.. فاشك أن أحداً حتى فى اقاصي الصعيد لم يسمع به.. وأن كان المنطقى أكثر الا يكوناً هناك قد سمعوا بأحمد شوقي.. ولكنها مبالغة من كاتب السيناريو وحيد حامد فى تجسيد مثالية مدرسه الشاب الذى حاول أن يجعله رمزاً للثقافة الجادة والأخلاص الشديد للمعانى العليا فى العمل وفى الحياة وفى احترام قيمة الإنسان وعقله.. فهو حقا آخر الرجال المحترمين ..

والشخصية هنا لابد أن تذكرنا أولاً بالمثلث الذى يلعبها.. أن نور الشريف أيضا وينفيس المستوى هو أحد «آخر الممثلين المحترمين» فى السينما المصرية الآن.. فهو يصل إلى القمة من خلال رحلة صعود طويلة وخطوة خطوة.. ومع اكتمال خبرته التكنيكية لا تتضع موهبته فقط وإنما تتضج أيضاً خبرته بمجتمع وبالعلم وبعبوره كفنان عليه أن يعيش أولاً هذا المجتمع وأن يتصل بالعالم وأن يصبح ظاهرة خاصة

ومضيئة فى سينما بلاده فى السنوات الأخيرة بالذات التى يبدو فيها فى أفضل حالاته على كل المستويات.. ولعلها ليست صدفة أنه فى الوقت الذى أكتب فيه هذا الكلام عن أحد أفلامه الكثيرة التى تعرض له فى القاهرة فى وقت واحد - وهو ليس دليلاً على شىء فى ذاته إلا مجرد النجاح - يكون نور الشريف فى مهرجان قرطاج الآن عضواً فى لجنة التحكيم.. وهو معنى هام لما وصل إليه فى السينما المصرية.. ثم لما وصلت إليه السينما المصرية نفسها من قمة رغم كل شىء فى مهرجان للسينما العربية والأفريقية بالذات ..

ولعلها ليست صدفة أيضاً أن يكون «آخر الرجال المحترمين» الذى يقدم أحد الممثلين المحترمين.. هو من أنتاج نفس هذا الممثل «المحترم».. ثم أن يكون هو نفسه فيلماً محترماً ونظيفاً وجاداً إلى حد كبير.. ففى محاولاته الانتاجية القليلة السابقة كان نور الشريف يحرص على هذه القيمة بأكثر مما يحرص على الكسب كغيره من المنتجين.. الذين ليسوا كذلك !.

فنحن نحس أن العملية الانتاجية عند نور الشريف هى عملية فنية أولاً.. بمعنى أن الفنان يقدم عليها مستهدفاً تحقيق «شىء خاص» لن يحققه له الانتاج التجارى التقليدى.. وقد لا يعنى هذا أن يكون هذا الشىء خاصاً على مستوى رسالة الفيلم للجمهور.. وقد لا يقول شيئاً خطيراً لهذا الجمهور بقدر ما يكون مجرد مغامرة فى الشكل أو فى الأسلوب أو حتى مغامرة تقديم مخرج جديد أو مصور جديد كما فعل فى «ضربة شمس».. وفى تقديرى أن هذا نفسه أصبح مكسباً مطلوباً للسينما المصرية لتجديد شبابها ولتكسر قوالبها الجامدة والمكررة بعد أن تخلقت شكلاً وأسماء أيضاً وليس موضوعاً وأفكاراً فقط ..

وفى «آخر الرجال المحترمين» شىء من ذلك.. ولكن المغامرة هنا فى الشكل وفى الموضوع معاً.. على مستوى الشكل تبدأ المخاطرة بنور الشريف نفسه منذ أن يتنازل عن الملامح التقنيية للبطل الوسيم فيضع لنفسه شارياً ونظارة ليعمق معنى الشخصية على حساب جمالها.. ولكى يضيف إليها بعد ذلك بالاداء المتكمن طابع المدرس الصعيدي «الخام» وشديد الجدية.. ويجدد سمير سيف فى أسلوب اخراجه مغامراً هذه المرة بالاجتهاد فى التكنيك ومع منتج يحسن معه بالأطمئنان وحرية العمل والابداع بعد أن قدمه فى أول أفلامه «دائرة الانتقام».. ولذلك نحس أن سمير سيف يصبح فى أحسن حالاته كمخرج فى أفلام نور الشريف.. وأفضل اجزاء الفيلم على



«آخر الرجال المحترمين» - إخراج سمير سيف - ١٩٨١.

مستوى الإخراج هو الجزء الذى يدور فى «عالم الفجر» السرى فى مجاهل القاهرة وتحت أرضها.. وهو جو جديد على السينما المصرية بدهاليزه وخباياه وبدخانه وتكوينه الغريب الذى حققه ديكور انسى أبو سيف وتصوير محمود عبد السميع المبدع والفاهم والذى يضيف فى هذا الفيلم خطوة أخرى إلى تقدمه الواضح والمجتهد منذ أن أتجه إلى الأفلام الروائية ويفهم درامى وجمالى واضح لوظيفة التصوير فى السينما .

وربما يمكن أن تكون مغامرة فى «الشكل» أيضاً لا يقدم عليها سوى منتج فنان مثل نور الشريف.. أن يسند دوراً هاماً لسناء يونس وهى ممثلة عظيمة حقاً يحيرنى دائماً كيف لا يستفيد منها أحد بما تستحقه موهبتها .

وعلى مستوى الموضوع أيضاً فهناك جرأة لا شك فيها فى أن يقوم وحيد حامد على معالجة فكرة درامية كاملة تقوم على مجرد البحث عن طفلة تائهة فى احراش القاهرة.. وهو موضوع ليس مطروقا أو مغربا على المستوى التجارى.. وإن كان غنياً بإمكانيات درامية واجتماعية هائلة.. فالمدرس الشاب الأستاذ فرجاني مشرف الرحلة التى يزور فيها تلاميذ مدرسة الصعيد القاهرة.. يفاجأ من أول لحظة بضياح تلميذة

صغيرة ولتبدأ رحلة بحثه المثيرة عنها فى مدينة ضخمة لا تقيم وزنا لطفلة.. وفى النصف الأول من الفيلم يركز الفيلم بقوة وجرة على هذا المعنى: ضياع قيمة الإنسان وبسط إجراءات الادارة التقليدية التى لا تحس بما يمكن أن يزعجها أو يهزها بمنطق الأوراق والاستفسارات البليدة.. وهو ما لا يفهمه الأستاذ فرجاني بقيمة المثالية وإخلاصه وتقديسه لمعنى الطفلة التى هى جوهر لمعنى العالم والحياة كلها .

ولكن وكما يحدث فى معظم أفلام وحيد حامد للأسف.. سرعان ما تختلط المعانى وتتداخل وتختلط الحكايات والعوالم فيما يشبه «الانقسام».. لنجد أنفسنا أمام قصة أخرى للام الشبابة بوسى التى فقدت طفلتها فسرقت هذه التلميذة الصعيدية من حديقة الحيوان.. ولكى تفرق بعد ذلك وكما فى «التخشبية» فى حلقات البحث البوليسى عن الطفلة التى لا بد أن تقوينا فى النهاية إلى أن نتوصل للام الخاطفة المجنونة والطفلة المخطوفة بالطبع .

وصحيح أنه ليس من حق الناقد أن يفرض على الفنان تصوراً لفيلم آخر.. ولكن ماذا لو لم تكن هناك هذه الأم الجريحة المجنونة التى تسرق طفلة بدلا من طفلتها؟. وماذا لو أستمتر السيناريو بافتراض أن الطفلة تاهت «توهانا» عابدا فى حديقة الحيوان إلى أن وقعت فى أيدي عصابات خطف الأطفال؟. ألم يكن هذا يصنع دراما اجتماعية أقوى وأكثر واقعية بكثير واقترابا من حادث يقع يوميا عدة مرات فى كل مكان.. بدلا من «صدفة» أن تكون هناك أم مجنونة تخطف الأطفال.. وهى صدفة نادرة لا تصنع «دراما يومية»؟.

من هنا نحس بالانفصال والتفاوت بين نصف الفيلم الأول الأقوى بكثير من النصف الثانى الذى حول مشكلة الأستاذ فرجاني إلى مجرد استرجاع «عيلة تايهة» من سيدة مجنونة.. خصوصا مع هذا «العيب» من كاتب السيناريو والمخرج معا حين حشرا «حقوة» ثالثة عن الشار بين عائلات الصعيد التى تتواجه «بالنباييت» فى مشهد «كويوى» سخيف وكوميدي جداً ولكن من النوع الذى يستهوى سمير سيف.. لاننا فيما يبدو من هواة اجهاض الافكار الكبيرة وأفلاتها من أيدينا !.

«الزفت».. وتجربة الطيب الصديقي !

جائزة العمل الأول

كان فيلم «الزفت» الذي كتبه وأخرجه ومثله الفنان المغربي الشاب الطيب الصديقي من أهم التجارب السينمائية في الدورة العاشرة لمهرجان قرطاج.. على مستوى الموضوع والأسلوب السينمائي معا.. وهو نموذج لمحاولات التعبير السينمائي الجديدة التي تولد الآن على استحياء.. وفي مواجهة صعوبات عديدة جداً.. في هذا البلد أو ذاك في الوطن العربي..

والطيب الصديقي الذي مارس فنونا مختلفة من الرسم والخط إلى المسرح تمثيلاً وإخراجاً.. أصبح اسمها وما وشائعاً الآن على المستوى العربي والأوروبي أحياناً ولكن من خلال تجربته الهامة في البحث عن مسرح مغربي جديد.. وهي تجربة أصبحت موضع دراسة كثيرين من نقاد المسرح العربي.. وهو هنا يدخل ميداناً جديداً هو السينما.. ومخرجاً وممثلاً وكاتباً أيضاً.. وغير منفصل فيما يبدو عن تجربته المسرحية نفسها.. إذ يحول مسرحية «سيدى ياسين في الطريق» التي كان قد قدمها قبل الفيلم بعشر سنوات.. وأشترك في كتابة السيناريو مع عبد الله الستوكي منتج الفيلم والذي لا نعرف ما إذا كان هو نفسه مؤلف المسرحية.. ثم اشترك الصديقي أيضاً في كتابة حوار الفيلم مع مؤلف مسرحي هو أحمد العراقي.. وقام بالتصوير مصوران مغربيان هما محمد الغليوي.. وأحمد ظريف.. ويبدو أن العمل في الفيلم تم بشكل «عائلي» - وهو ميل ليس مرفوضاً في ظروف ضعيف العناصر البشرية في سينما وليدة - إذ أن مصممة الأزياء هي ماريا الصديقي ومصمم الديكور هو صديق الصديقي.. أما التمثيل فلقد قام الطيب الصديقي نفسه

بأداء دور الشخصية الرئيسية وهو الفلاح بو عزيزة الذى انتزعت أرضه.. ومع بعض العناصر المسرحية التى تعاملت معه من قبل مثل ثريا جبران وميلود الحبشى وآخرين ..

وقبل عرض الفيلم فى مسابقة قرطاج.. وقف الطيب الصديقى على مسرح قاعة «الكوليزيه» ليقدم فيلمه للجمهور كالعادة فقال: «زفت هو عنوان الفيلم المغربى الذى ستشاهدونه الآن.. وكل ما أتمناه هو ألا يكون فيلم الزفت.. زفت!»

ولقد كان ممكناً أن يكون الفيلم كذلك فعلا طوال ثلثة الأول الذى كان صعب الاحتمال للمتفرج العادى - وحتى للناقد - ومثل أى تجربة أولى فى الاخراج السينمائى لفنان قادم من المسرح ويبدو متخبطا فى البحث عن أسلوب.. أو فى السيطرة على وسيلة التعبير الجديدة.. وحيث كان كل شىء غريباً وجريئاً ولكن إلى حد إثارة القلق - بل والتعزز أحيانا من بعض الصور الغريبة - وبعد إثارة الدهشة بالطبع.. ولكن شيئاً فشيئاً يبدأ الموضوع القوى والأسلوب الجريئ يفرض نفسه حينئذ على المشاهد فى فهم وتقبل العمل الفنى.. وحين يبدو أن فناننا قد سيطر إلى حد ما على أنواته الجديدة.. لكى ينتهى الفيلم وقد تغلبت قيمته الموضوعية المثيرة على أية أخطاء أو ثغرات لابد منها فى تكنيك أى تجربة سينمائية أولى ومختلفة على الأقل لأنها شديدة الطموح ..

ومن الصعب متابعة المشاهد الاولى من الفيلم أو الربط بينها.. فهو يتبادل القطع من مشهد لشاب مغربى وفتاة يجريان بسعادة فى شوارع باريس إلى أن يعترضهما البوليس.. وبين شوارع مدينة مغربية وطفل يرفض الذهاب إلى المدرسة.. ثم جنازة تحمل تابوت رجل ميت ويتقدمها رجل كسيح غريب المنظر يدفع بيديه مقعداً خشبياً صغيراً على عجلات هو وسيلته فى التنقل.. ثم مشهداً أكثر غرابة لرجل آخر عار فى الماء ولكنه يضع على رأسه مظلة تحمية من مطر غير موجود.. ومن البعث أن نبحث عن علاقة منطقية تربط بين هذه الصور المتناقضة.. خصوصاً ونحن لم نضع أدينا بعد على حقيقة ما يحدث أو عما يريد الفيلم أن يقوله.. ولكنها تأثرات سيرالية فيما يبدو لدى الطيب الصديقى ببعض مؤامرس السينما الأوروبية الجديدة.. وكما يحدث غالباً لكثير من المخرجين العرب الجدد .

ونفهم بعد قليل قصة الجنازة على الأقل.. فلقد مات الولي الصالح «سيدى ياسين» عن ١٢٠ سنة.. والسبب مجهول يختار الأهالى المشيعون قطعة من أرض

الفلاح بو عزيزة بالذات ليدفنوه فيها ثم ليقيموا له ضريحا فيها.. بينما يستمر الرجل الواقف في الماء تحت المظلة في الغناء ..

ولا تتجج اعتراضات بو عزيزة الفلاح الفقير على انتزاع جزء من أرضه حتى لو كان من أجل ضريح لأحد أولياء الله.. فما تنبه هو لكى يحدث هذا العنوان على رزقة؟.. ولكن أحدا لا يجرؤ بالطبع على مناقشة أى «حق» ينتزع من أجل قضية «مقدسة» كهذه!.. فالجثمان تم دفنه بسرعة فعلا في قلب أرض بو عزيزة.. والرجل الغريب الكسيح الأصلع استقر بعريته الخشبية بجوار الضريح حارسا أو «خادما» للولى الميت.. وبدأ يدعو النساء لوضع البذور في الصنبوق ..

ويبدأ هذا الحارس الأصلع يمارس طقوسا غريبة بعد أن استقرت الأمور حول الضريح.. أنه يبكى بلا سبب بينما يتساقط اللعاب من فمه.. بينما تتواصل الطقوس المفترضة وغير المفهومة حينما يجلس رجل ليأكل بينما يرقبه الفلاحون الجائعون بنهم.. وهو يرفض أن يشاركه أحد في الطعام ويطلق الباب على نفسه.. وبينما يتابعه الآخرون من فوق الجدران.. ييصق في الطعام في أكثر المشاهد أثارة «للقرع» ويأكل من نفس الطعام بثلث غريب !.

وتظهر السلطة أو «الادارة» لأول مرة حينما يجئ مسئول المنطقة ليسأل عن صحة الأوراق وتصريحات الدفن بعد أن تم بالفعل.. ثم يوافق على إقامة الضريح.. بل ويباركه بأن يساهم بقطعة من الحجر الأسود في بناء الضريح.. ويبدأ الخادم الكسيح في بيع الشموع للنساء وفي «شفاعات» سيدى ياسين للمرضى والمنكوبين...!

ويقطع الفيلم بلا مناسبة وفي أضعف خطوطه دراميا على الشاب المغربي المهاجر إلى باريس والذي رأيناه في البداية مع صديقته الفرنسية أو المغربية لا ندري وهما جالسان في مقهى حين يطلب البوليس الفرنسى أن يُفحص أوراقه.. وعندما يرى الشرطى صورته في جواز السفر يحتج على أن شكله الحالي في باريس قد تغير وأصبح «أنظف» مما كان في صورة الجواز.. وهى إشارة أخرى إلى ما يتعرض له مهاجرو المغرب العربى إلى فرنسا من اضطهاد.. وهو موضوع قتل بحثا في أفلام المغرب العربى كله ولا يقدم للفيلم سوى إضافة مجانية ليست وثيقة الصلة بموضوعه الأصلى -الأعق بكثير ..

ويعود الفيلم إلى قصة ضريح سيدى ياسين.. فنرى أن الفلاح بو عزيزة العاجز



الزفت - إخراج الطيب الصديقي - المغرب - ١٩٨١.

عن مواجهة ما يحدث على أرضه.. مازال يواصل الاحتجاج على انتزاع جزء من هذه الأرض لبناء الضريح.. ولكن مسئول المنطقة الذي يقرأ الصحيفة ينهره قائلاً: لقد سقط عشرة آلاف من المسلمين قتلى في أحداث البنغال.. وأنت تجئ لتشكو من سيدي ياسين.. ألا تخجل؟

وبين حين وآخر ينقلنا الفيلم إلى خط ثالث عن محنة مدرس شاب مطلوب منه أن يعلم الأطفال اللغة العربية.. بينما هو نفسه لا يجيدها تماماً.. بل ولا يجيد التفكير والتعبير إلا بالفرنسية.. وهي مشكلة أساسية لدى مثقفي المغرب العربي كله الذين يحسون بمشكلة اللغة كحاجز بين ثقافتهم وتربيتهم في ظل الاستعمار الفرنسي.. وبين انتمائهم العربي ورغبتهم في نفس الوقت في استرداد هويتهم القومية وتحديث بلادهم وتخليصها من آخر بقايا فترة الاحتلال.. والذين يركزون الآن وجهود مضنية على «التعريب» باعتباره تأكيداً على الاستقلال.. وإن لم تسعفهم لغتهم العربية في ذلك رغم كل جهودهم المخلصة ..

ولكن إذا كان هذا «الانفصام اللغوي» جزءاً من الصورة العامة للمجتمع المغربي التي يريد الفيلم أن يقدمها بكل تناقضاتها الحادة.. فإنه لم ينجح فنياً في دمجها في

بناء الفيلم دراميا بحيث تصبح جزءاً عضويًا منه.. شأنها شأن قصة المهاجر الشاب إلى فرنسا.. بحيث تقفز هاتان الشخصيتان بين الوقت والآخر قفزًا مفاجئًا ومن خارج سياق الحدث الأساسي الذي يمثل محور التسجيح كله وهو ضريح سيدي ياسين وما أحبطه في القرية من تغيرات وتحولات اجتماعية عميقة الدلالة .. إن امرأة تحمل طفلها المريض إلى حارس الضريح الأصلع القبيح تطلب منه أن يشفع له سيدي ياسين لكي يشفى.. ويطلب منها الحارس النجال عزة قربانا للولي.. ويذبح العزة ويتلو بعض الأدعية وسط دموع الأم الملهوفة.. ولكن الطفل يموت.. انكتشف أن أباه هو مسئول المنطقة نفسه الذي ذكر بو عزيزة منذ قليل بضحايا المسلمين في البنغال... ويحيى بو عزيزة نفسه بعد قليل فيجد جثة الطفل الميت فيحملة من قدميه معلقا في «الهواء كالذبيحة» ويتسائل: ابن من هذا ؟.. وبينما تتصاعد ولولة الأم المكلومة لما يقرب من عشر دقائق.. يخفي حارس الضريح رأسه في القش بعد أن فشل علاجه ولكنه يتشبث بالعزة الذبيحة رغم كل شيء حتى لا يستردها أحد منه ..

ويتكاثر الشحانون والمشعورون من كل مكان حول الضريح الذي أصبح ظاهرة للكسب.. وفجأة يبصق الحارس النجال في وجوهنا بنون مناسبة.. ويقول له أحدهم: لقد جاء مرزقة جدد إلى الضريح.. ولن تستطيع أن تتكسب منه وحدك كما كنت !. ويبدأ الحديث عن طريق من الأسفلت تنوى الحكومة أن تمده نحو البلدة كجزء من «التحديث».. ويضع المهندسون الخطط والخرائط ليفاجأوا بأن الضريح سوف يعترض مسار هذا الطريق.. ويبدأ البحث عن حل للصراع أو التناقض بين القديم والجديد.. أو بين العلم الحديث والدين والموروثات القديمة.. وهو الفكرة الأساسية التي ينور حولها الفيلم.. وهنا يبدأ أسلوبه يأخذ مسارا عثيا شديداً ساخرياً .. إن «القايد» وهو لقب شائع في دول المغرب العربي الثلاث ويعني الحاكم الإقليمي أو العمدة أو المحافظ.. يضع رأسه تحت «السيشوار» لأن زوجته وضعت «باروكتها» على رأسه ليجلس بدلا منها إلى أن تخرج من الحمام.. ونرى «النيوزيك» الأمريكية في أيدي الشحاذين والمشعورين الجالسين حول الضريح.. أما الحارس النجال نفسه فتتسع تجارته في كل شيء إلى أن يستعين بألة حاسبة كهربائية يعد بها نقوده التي تكاثرت!.. ويبدأ الحديث عن بيع «البولار».. بينما يزداد إهمال الأرض والزراعة ويحدث الجفاف.. وفي لقطة نازعة عن الأرض وقد شققت من الجفاف..

لكى تتراجع الكاميرا إلى الوراء فنكتشف أن هذه الشقوق لم تكن سوى خطوط، رأس الحارس النجال الصلعاء.. وهو تعبير ذكى رغم وضوحه عن أن الجفاف لا يصيب الأرض الا بعد أن يصيب الزرع أولاً!..

وتتصاعد التراتيل الدينية مع البيع والشراء الشحيح فى الأسواق.. وحيث ينصب طبيب أسنان أنواته لعلاج الناس ولنكتشف أن فمه شخصياً خال من الأسنان.. وتتوالى مجموعة من هذه الصور الساخرة الذكية فيما يشبه «الاسكتشات» الكاريكاتيرية.. بحيث توزن حبات العدس فى السوق بميزان الذهب.. وترتفع الأسعار حتى يصل ثمن كيلو «الفلفل الرومى» إلى سبعة آلاف درهم.. بينما مسئول المنظمة لا يكف عن دعوة الناس إلى استخدام المنتجات المحلية رافعا شعار: «انكم باستعمال المواد الوطنية تشاركون فى بناء اقتصاد البلاد!» وهو غارق وسط صناديق المعونة الأمريكية «كبر» ..

وبينما يحسب حارس الضريح النجال إيراداته بالقلم والورقة.. تسير مظاهرات الأطفال تطالب بالخبز والماء.. ويوزع صبى صغير صحف المعارضة فيقبض عليه ويضرب ضربا مبرحا.. ويقول المسئولون: «سوف تختفى البطالة هذا العام بعد إنهاء طريق الأسفلت الجديد» .

ويعود «كريمى» الشاب المهاجر إلى فرنسا بعد أن فشلت محاولته للنجاة بنفسه إلى حياة جديدة أفضل.. والمشعوذين مستمرين فى الانتشار حول الضريح حتى نرى أحدهم يصبق فى قم الآخر !.

وتسفر اجتماعات المهندسين والمخططين حول مشكلة الضريح الذى يعترض طريق الأسفلت أو «الزفت» الجديد .. عن استحالة هدم الضريح.. فلا بد إذن من أن يبقى فى مكانه على أن يلتف الطريق من حوله فى محاولة للتوفيق بين القديم والجديد.. وهو معنى هام من معانى الفيلم.. وأحد الحلول الشائعة فى البلاد العربية بل وفى العالم الثالث كله.. محاولة المصاومة والحلول الوسطى بين القديم والجديد.. أى بين التخلف والرياضوخ للموروثات دون مناقشتها.. وادعاءات التقدم واللاحق بالعصر.. والتى لا تسفر غالبا لا عن هذا ولا عن ذاك !..

ولكن بو عزيزة الفلاح المسكين المستسلم هو الذى يدفع الثمن دائما.. ثمن التخلف والتقدم معا.. فكما انتزع دروايش سيدى ياسين قطعة من أرضه من قبل لبناء الضريح.. تنتزع الحكومة ما تبقى منها ليمر بها الطريق «الزفت»!.. ويصل

انذار رسمى بترك بيته وأرضه خلال أسبوع.. ولا يدري الرجل ماذا يفعل وإلى أين يذهب.. فتتولى الحكومة عنه القاء حاجيات بيته القليلة فى عرض الطريق.. ويقف بو عزيزة صامتا بينما تتولى زوجته جانب الصراخ !.

ويبدأ رصف الطريق الجديد «بالزفت».. وهنا ينتهى الجفاف ويسقط المطر وكأنما كان هذا هو «القربان» المطلوب.. ونرى بو عزيزة يقيم مع زوجته فى «كشك» صغير على عربة يجرها حصان مثل عربات العجر الرحل.. وهو ينتقل بها فعلا من مكان إلى آخر على جانب الطريق الجديد متأملا فى دهشة حركة السيارات عليه وبون أن يفهم علاقته هو بكل هذا الذى يحدث .

ويعطيه كريمى العائد من فرنسا «رابيو» صغيرا يكون أول خبر يسمعه منه أن «وزير الاسكان قام بتوزيع ٢٨٠٠ شقة مجانية على ٢٤٠ مواطن» .

وفى حفل افتتاح الطريق الجديد نلمح بين المسؤولين الفخوريين رجلا عربيا بالزى «الخليجى» إشارة إلى اشتراك الاستثمارات «الانفتاحية».. ومع تدفق حركة السيارات رائحة غادية على جانبي الطريق الجديد.. يركز الفيلم على المارة العاديين وهم يحطمون كل قواعد المرور «الحديثة» ويقفزون على الحواجز التى تمنعهم من العبور كما كانوا يفعلون دائما.. فالطريق الجديد وتلك الحواجز الحديدية المنظمة و«المنضبطة» لم تحسب حسابهم هم وامكانية حركتهم .

وفى مشهد شديد الصدق والعفوية لحركة الطريق الجديد.. نرى الناس يتقافزون فوق الأسوار ويبن السيارات.. ونرى الحارس البجال الذى كان «أبكم» طوال الفيلم.. وقد نطق فجأة وتحدث فى التليفون.. ونسمع من يقول أن «الطريق الذى كان ضيقاً أصبح واسعاً الآن.. والزفت ناعم.. وحقق الرفاهية».. وترتفع التراتيل الدينية وسط الضجة وبو عزيزة جالس على بيته الذى أصبح عربة يجرها حصان وهو يتأمل ما يحدث فى دهشة صامتة كعائته.. ومن لوحة من لوحات الطريق تقول لسانقى السيارات: «لا تسرع يا أبى.. فنحن فى انتظارك!».. ينتهى الفيلم بلقطة عاملة لضريح سيدى ياسين يتوسط الطريق الاسفلتى الجديد كجزيرة وسط حركة المرور الهادرة !.

إن «الزفت» الذى كان من أعمق وأجمل - وقد يبدو هذا غريبا - الأفلام التى قدمها مهرجان قرطاج على الإطلاق.. هو تجربة مثيرة تماما على مستوى عمق الفكرة وجراتها فى نقد بعض الأوضاع الاجتماعية والسياسية ليس فقط فى بلد

عربى نرى مشاكل «نمطية» فى الواقع بالنسبة لهذا النوع من المجتمعات المتخلفة. وإنما على مستوى العالم الثالث كله.. وهى تجربة سينمائية جريئة حقاً رغم كل «بدائية» التناول الحرفى فى هذه النقطة أو تلك وهو ما ليس مرفوضاً تماماً من أول محاولة لمخرج يجرب مجالاً جديداً.. وحيث تتغلب القيمة الفكرية للأفلام على القيمة الحرفية إذا كان لابد من الاختيار والتفضيل.. وإذا نجح فنان الفيلم فى أن يشغلنا بقصته وما يريد أن يقول ويثيره فينا.. عن مستواه التكنيكى.. وهو ما صنعه الطبيب البصيرى بالتأكيد وبقدرة فائقة فى أول أفلامه.. الذى سيضاف بالتأكيد إلى رصيدة المسرحى السابق الذى لا نعرف عنه شيئاً كثيراً إلا بالقراءة عن بعد.. وهو «**هبة تيجل**» بجائزة «العمل الأول» التى منحها له المهرجان بالاشتراك مع الفيلم التونسى «**الهائمون**» فى مكانها تماماً !.

ويقول الطبيب الصديقى فى حوار حول فيلمه أجراه معه إدريس الخورى: أن هناك سؤالاً أساسياً.. حول علاقة السينما بالمسرح.. وهى فى نظرى المشاهدة أو الفرجة لا غير... أما الأساليب الأخرى.. فلكل وسيلة تعبير أدواتها الخاصة التى ترى بها الواقع من منظارها الخاص وتستقرى رموزه وإشارات المغلفة والخفية.. ولقد تعدت فى «**الزفت**» أن أضخم حجم الحارس الكسيع (خالى عدى) وأن أقلص من حجم الفلاح بو عزيزة (بعكس المسرحية) حيث جعلت كلا منهما نقيضاً للآخر.. أن بو عزيزة فى الفيلم لا يملك وسائل للفهم «والتبليغ» وأدراك ما يحيط به اجتماعياً وسلطوياً.. وهو لا يملك بناء فكرياً يساعده على فهم الممارسات المسقطة عليه من فوق ومن تحت.. إنه «يرى».. ولكن الأحداث تسبقه وتتجاوزها.. بخلاف حارس الضريح الذى يبدو صامتاً.. ولكنه خلال تدرج وإيقاع الفيلم.. يكبر ويكبر إلى أن يتضخم فى النهاية ويخرج من صمته ويجيب فى التليفون: «ألوه.. نعم.. نعم..».

ويقول الطبيب الصديقى: بما أن هذا أول شريط طويل لى.. فلكل فيلم نقائص وعيوب.. تماماً مثل الكتاب الأول واللحن الأول والمسرحية الأولى واللوحه الأولى.. إن كل فنان يحاول أن يقول شيئاً.. حتى أنا.. ولكن بالنسبة لى فإن الأمر يختلف.. فهناك اليقظة والحذر.. ويبدو وأننى طرحت فى «**الزفت**» بعض أو عدة قضايا اجتماعية حاولت جاهداً أن أكون أميناً فى طرحها بدون إسقاط أو مباشرة.. حرصاً منى على المستوى الفنى الذى أراه ضرورياً جداً فى معالجة القضايا الاجتماعية الراهنة.. لم أخطب ولم أرفع الشعارات.. بل حاولت أن أنفذ إلى عمق الظواهر

الاجتماعية التي تسود مجتمعنا .

ولست أستطيع أن أدعى أنني لمسّ كل جوانب الظاهرة التي تحدثت عنها في الفيلم.. ولكنني حاولت أن أقترّب منها لعرضها و «قراءتها» قراءة ساخرة مخالفة لبعض الأفلام المغربية الأخرى التي لا يعرف أصحابها الواقع المغربي المعاش كما أفهمه أنا شخصياً: عل مستوى اللغة المحلية.. على مستوى الينيات الفكرية السائدة عن الشعب.. على مستوى اللباس والعادات والتقاليد والأكل والتخاطب.. وأخيراً على مستوى العلاقات الاجتماعية اليومية .

إن «الزفت» هو شريط مبتور في تقديري.. لأنني قدمت فيه الأشياء مبتورة أو ناقصة.. اللغة والشخصيات وكل الأشياء الأخرى المصاحبة.. فالحارس بلا لغة لأنه أبكم.. والفلاح بو عزيزة لا يستطيع التعبير بجملة واحدة صحيحة.. يقول نصف كلامه ويمضي.. وهناك رجل له ساق واحدة.. والرعوس حليقة أو نصف حليقة.. والأسنان مكسورة.. وأطفال المدارس يتحدثون الفرنسية.. وطبعاً فإن كلامنا في مجتمعنا يعيش «بتراً» خاصاً به.. موروثاً أو مفروضاً عليه .

إن الموضوع الأساسي في «الزفت» هو كيف يعيش الناس في مجتمع البادية؟.. ما هي حياتهم الخاصة؟ في اللغة.. في التعليم.. في الحب.. في علاقتهم بالسلطة.. علاقتهم بالأرض والسماء (انتظار المطر).. ما هي معتقداتهم؟ ومن خلال الفيلم والأصدقاء التي تركها.. سأقوم بمراجعته وحذف ما يقرب من عشرين دقيقة ليأخذ إيقاعه النهائي !.

نماذج من الأفلام العربية الأفريقية

الأفكار قوية أحياناً والسينما رديئة !

هناك ملاحظة كوميدية إلى حد ما حول أفلام مهرجان قرطاج هذا العام.. قد لا تكون لها علاقة حقيقية بمستوى الأفلام أو قيمتها.. ولكنها لفتت أنظار الجميع في المهرجان وضحكت البعض.. ولم استطع شخصياً أن أخفي دهشتي منها حتى اليوم.. هي ملاحظة متعلقة بالأسماء التي تجمع منها عدد كبير شديد الغرابة والكثرة التي من النادر أن تجمع في مهرجان واحد.. ولكنها كتابة طريفة على أي حال!

بمجرد أن تسلمنا برنامج المهرجان فوجئنا مثلاً بفيلم مغربي اسمه «الزفت».. وقتلنا على الفور: يا ساتر.. من أولها كده؟.. ثم كان الأغرب من ذلك أن يكون الفيلم المغربي الثاني في المسابقة اسمه «كابوس»!.. وهمسنا لبعضنا ضاحكين ولكن مع شيء من الاكتئاب: «لا دول قاصدينها بقي.. يعني نخرج من الزفت نلاقى الكابوس؟»..

ثم كان هناك فيلم من الكاميريون اسمه «الانتحار».. يقابله فيلم من الجزائر اسمه «انقطاع».. وفيلم من النيجر اسمه «فجر أسود» ثم فيلم اسمه «أيام مزعجة».. ولم تكن هذه هي كل مشكلته.. فلقد وجدت نفسي أضحك مثلاً على أسم مخرجه: بول زومبارا.. تصوروا مخرج اسمه «زومبارا»؟.. والأغرب من ذلك أن يكون هذا الفيلم من بلد إسمها «بوركيما فاسو».. في البداية تصورته أسماً لبركان أو حتى لعلاج جديد للبلهارسيا.. وربما إسماً لمرض جديد.. ولكني اكتشفت ولجھلي الشديد أنها

بلد فعلا هي «قولتا العليا» ولكن بعد إن غيرت أسمها في وزارة الصحة !.
ومن العيب طبعاً أن يحكم أحد على الأفلام من أسمائها.. ولكن احتشاد هذه
الأسماء المخيفة في مهرجان واحد كما قلت أصابنا بالاكنتاب من البداية.. وايا كانت
قيمة الأفلام نفسها بعد ذلك - وبعضها جيد فعلا ومثير للاهتمام - فهذه الظاهرة
الغريبة في اختيار الأسماء المتشائمة للأفلام - موضوعيا ويعيداً عن أى هزاز -
تعكس بلا شك نوعاً ما من المراهقة الفنية في اختيار تعبيرات كثيفة يتصور
السينمائيون الأفريقيون أنها تعكس واقع بلادهم.. وهو واقع ملئ بالمشاكل والأزمات
كما يتضح من مشاهدة الأفلام بعد ذلك.. ولكن ليس ضرورياً بنى مقياس فنى أو
موضوعى أن أصنع فيلماً كثيباً للتعبير عن مجتمع تعيس والا أصبحت هذه حرقية
طفولية في التعبير !.

وبغض النظر عن كل هذه الملاحظات الشكلية.. كانت غالبية الأفلام التى
شاهدناها تعيسة فعلا وفقيرة فنيا وفكرياً إلى حد مفرغ.. فكما قلت فى العدد
الماضى كانت السينما الافريقية أفضل بكثير منذ عشر سنوات.. وواضح أن صناعية
السينما فى نول افريقيا السوداء وهى سينما وليدة تخطو خطواتها الأولى.. واجهت
خلال تلك السنوات عقبات قوية عادت بها إلى الوراء.. ويعد أن كانت قد قدمت
بدايات قوية وصل بعضها إلى المهرجانات العالمية وقفزت بأسماء بعض السينمائيين
الأفريقيين إلى مصاف كبار المخرجين ..

ولم تكن السينما العربية التى رأيناها هذا العام أفضل حالا بكثير.. فمع بعض
الاستثناءات النادرة يمكن أن نقول أن السينما فى المغرب العربى مثلاً قد تراجعت..
فالفيلمان اللذان اشتركت بهما تونس نفسها فى المسابقة قويا باستياء شديد من
الجمهور التونسى نفسه.. وربما كنت أنا المعجب الوحيد بأحدهما: «الهائمون»
ولاسباب ساشرحها بعد قليل.. أما السينما التى كانت قوية جداً فى الجزائر فيبدو
أنها توقفت عند بطولات حرب التحرير المكررة مثل السينما السوفيتية.. ومن المغرب
لم يجرى إلا فيلم مثير للاهتمام من ناحية جراءة الموضوع والأسلوب فقط ولمخرج
مسرعى أساساً !..

أما كل الدول العربية الأخرى فلم تقدم ما هو أفضل من الفيلمين المصريين سوى
فيلم واحد هو «أحلام المدينة» السوري.. فبجلاً عن فيلم الافتتاح السورى أيضاً
«الحنود» المثير للاهتمام هو الآخر من ناحية الموضوع فقط.. وهو أيضاً من أخراج

ممثّل كوميدى أساساً هو دريد لحام !.

ومن هنا أتصور أننا كنا على حق حينما اندهشنا من أول لحظة لغرابية الأسماء.. ولم نتوقع خيراً كثيراً !!.

● فيلم الافتتاح السورى «الحدود» من الأفلام التى تحريك فى الحكم عليها.. فانت تحس بأنه ينتمى إلى السينما البدائية على المستوى التكنيكى.. ربما لأن بطله الممثل الكوميدى المعروف دريد لحام اختار ولسبب مجهول أن يخرج به بنفسه.. بعد أن اشترك فى كتابته مع محمد الماغوط الكاتب السورى البارز الذى اشترك مع يؤيد للفلم فى عدة أعمال مسرحية سابقة أشهرها «كاسك يا وطن».. وهما فى التفرعية ثم فى الفيلم يقومان معا نوعاً من «التعليق السياسى» على أوضاع الوطن العربى بجرأة وموضوعية لا يمكن إنكارها.. ولكنها تظل قابلة لنقاش كبير حول تماسكها الفنى ..

ونحن مثلاً فى فيلم «الحدود» نظل نتابع بمنتهى التشوق والاهتمام الموضوع الجرى الذى يطرحه علينا.. وبهذا الأسلوب الذكى والساهر الذى اختاره للصياغة.. وبحيث تتفاخنى كثيراً عن المستوى السينمائى للفرقة الفنية نفسها.. إن دريد لحام الفنان المحقق حقاً بمجتمعه العربى الحال الذى تمرزه الصراعات والاهام الشخصية.. هو هذا المواطن عبد الودود الذى حاول أن يعبر الحدود بسيارته من «شرقستان» إلى «غربستان».. وهى أسماء رمزية بالطبع لبلاد عربية نعرفها جميعاً.. وعلى الحدود يتعرف على امرأة جبلية مغامرة نكتشف بعد ذلك أنها تعمل بالتهريب بين البلدين.. ونتيجة لفقد جوازى سفرهما بالصدفة يقع عبد الودود فى أغرب مأزق يمكن أن يتعرض له انسان.. فالبلد الذى يذهب إليه يرفض أن يستقبله بلا جواز.. والبلد الذى جاء منه يرفض أن يعود إليه لنفس السبب.. ورغم تجريد وتعميم الأماكن والشخصيات.. فإننا نتعرف وبوضوح على العالم العربى ومن خلال السخرية الذكية والمبررة لعريد لحام بعقلية «الحدود» التى تمرز هذا العالم الذى يرفع شعارات الوحدة كل يوم.. ومن عقلية الأوراق والاجراءات والسخف الروتينى والعجز عن اتخاذ قرار ومن المشاحنات الطفولية التى يتبادلها جيران هم شعب واحد فى بلد واحد ولكن شاعوا تمرزيتها بأسوار وهمية.. ويصل الفيلم إلى ذروته حينما يضطر عبد الودود إلى اقامة كوخ صغير يؤويه على خط الحدود بالضبط حتى لا يقع تحت سلطة هذا الجانب أو ذاك .. ثم يتزوج المهرية الجميلة.. وتنتهى الفكرة السياسية الجريئة



«الحبوة» - إخراج دريد لحام سوريا - ١٩٨١.

هنا ليقع الفيلم بعد ذلك في الرثابة والاملال عندما يشغل نفسه بقصة الحب والزواج.. ولكنه يظل أحد الأفلام العربية القوية ولكن القائمة على النقد السياسي اللاذع وعلى حساب تواضع المستوى السينمائي كاول فيلم يخرج به دريد لحام أحد أهم النجوم العرب الموهوبين والمشغولين حقا بقضايا مجتمعا العربي كله .. وما أدهشني شخصياً هو النجاح الكبير والوجود القوي حقا لبطلة الفيلم الممثلة السورية رغدة.. حتى لقد تساعت عن سر قفلها اذن في السينما المصرية مادامت ممثلة جيدة حقا إلى هذا الحد.. وقيل لى أنها اللهجة والملابس البدوية لمهربية فى الجبل.. وهو ما يناسب تقاطيع رغدة القوية وشخصيتها الحادة ونوع جمالها الذى استطاع دريد لحام أن يوظفه توظيفه الصحيح.. وهو تفسير غير مقنع تماما حيث أن الممثل هو الممثل.. لو كان قادراً حقا على استخدام موهبته !.

● ومن المغرب يجئ فيلم «الزفت» الذى يتحول فيه الممثل والمخرج المسرحي الطيب الصديقى هو أيضاً إلى الإخراج السينمائي لأول مرة.. ومثل تجربة دريد لحام تماما فان الفكرة القوية والجريئة للفيلم تثير الاهتمام وتغفر تواضع المستوى السينمائي.. وهو ما يبدو مطلوباً الآن فى ظروف السينما العربية بالذات.. حيث لا

تكون مشكلتنا هي تطوير تكنيك السينما بقدر أن تعبر هذه السينما أولاً عن الواقع العربي ويجرأة.. إذا كانت هناك أية حتمية بالطبع للاختيار بين المضمون والشكل !. والطيب الصديقي هو اسم ذائع في المسرح العربي الجديد.. وله تجربة هامة جداً في المسرح المغربي.. واعتقد أن تجربته الأولى في السينما ممثلاً ومخرجاً لا تقل أهمية.. ولكن قيمتها هذه المرة - ومثل فيلم دريد لحام مرة أخرى - هي أنها تتحدث أيضاً عن الوطن العربي وربما عن العالم الثالث كله.. وتهاجم بسخرية جريئة ما يسمى بالثقافة من وهم وخرافة واستغلال.. والزفت هو اسم غريب بالطبع لأي فيلم.. ويحكي «الأسفلت» أو الطريق المرصوف الحديث في مقابل كل خرافات العالم القديم.. ولكنه عنوان يعنى الاحتجاج والاستياء أيضاً كما يؤكد الطيب الصديقي نفسه وينفس معنى الكلمة المعروف عندنا !.

والفكرة جريئة جداً رغم بساطتها.. رجل عجوز طيب يموت عن ١٢٠ سنة في قرية فقيرة نائية.. فيتصور أهلها البسطاء أنه لابد أن يكون «ولياً» مباركا.. فينتزعون قطعة من أرض فلاح فقير ليقيموا له «مقاماً» صغيراً.. ولا يستطيع الفلاح المسكين أن يفتح فمه بالطبع.. وتقف سلطة القرية عاجزة.. وينتهز رجل غريب محبون أو «بهلول» الفرصة فيتنصب من نفسه مشرفاً على «المقام».. وكما يحدث في أية قرية فقيرة متخلفة في العالم الثالث كله.. تجتذب الخرافة كل البسطاء والمساكين يطلبون بركة «الولي» الوهمي وشفاعاته لحل مشاكلهم وعلاج امراضهم.. وينتهز «البهلول» الخبيث الفرصة ليحول المسألة إلى تجارة أو «بيزنس» بمعنى الكلمة حتى أنه يستخدم «خزينة» كهربائية أمام «المقام» ويبيع كل شيء للفقراء ويحقق ثروة.. ثم تفكر الحكومة في تحديث المنطقة الريفية المعزولة بمد طريق من الأسفلت.. ولكن الضريح يعترض الطريق الجديد.. فيعدل المهندسون خرائطهم بحيث يدور الطريق حول الضريح الذي لا يمكن هدمه.. وينتهي الفيلم نهاية شديدة الذكاء.. حين تدور السيارات حول الضريح.. بينما يقفز المارة فوق الحواجز الحديدية.. لأنها مصممة خطأ من البداية ولا تحل شيئاً.. مادام الحل خاطئاً كله من البداية !.

● ومن لبنان يجي فيلم «إيلي والثواب» للمخرج هيني سرور إحدى فتيات لبنانيات تعلمن وعشن في أوروبا ويزعن أنهن مخرجات ويصنعن سينما عن العرب.. وبالذات عن لبنان وفلسطين.. لأنها أسهل الأشياء الآن وأسرعها إلى الشهرة.. ويعقلية أوروبية تماماً لا تفهم لا لبنان ولا فلسطين.. ولا السينما !.

واست أزعج أننى شاهدت كل أفلام هذه «الحركة النسائية» فى السينما اللبنانية.. ولكننا لو أخذنا فيلم هينى سرور هذا «ليلى والذئاب» مقياساً.. لكان من الضروري على الفور أن نقول أنه نموذج كامل للمراهقة السينمائية بل والسياسية فى تناول قضية شديدة الأهمية والخطورة لدى العرب بل وفى العالم كله.. وبضمن أن تناول هذه القضية سينمائياً ويأتى مستوى.. لابد سيحظى باهتمام المهرجانات وبالذات العربية.. وليلى هى رمز لمشاركة المرأة الفلسطينية فى المعارك المتواصلة ضد العدو الصهيونى وعبر كل مراحل.. ومن خلال «وقائع حقيقية» أصبحت جزءاً من الذاكرة الحية للشعبين اللبناني والفلسطينى.. ومنذ عام ١٩٣٦ وإلى أحداث بيروت الأخيرة.. والمخرجة تعترف بأنها لم تدرس السينما وإنما تكتفى بخبرة الفنانين العاملين معها فى مسائل التكنيك.. وقد لا يكون هذا عيباً فى ذاته إذا كانت تعرف ما الذى تريد أن تقول بالضبط.. ولكنها تقدم رغم ذلك فيلماً كثير الادعاء والسفينة بدلاً من أن تصنع فيلماً بسيطاً.. وهى تحاول استخدام أساليب برجمان وفيلبى فى قضية لا تحتل هذا ولا يناسبها.. فنجد أنفسنا أمام مجموعة مشوشة من التواريخ والحوادث عن دور المرأة الفلسطينية فى النضال حتى تقديمها أحياناً كجيمس بوند.. بل وفى غياب كامل للرجل.. وينظر «جنسية» تماماً بمعنى أنها تقدم المعركة من خلال جنسها النسائى الخاص ويفصل شديد السذاجة للمرأة عن الرجل بدلاً من الرؤية الوحيدة الصحيحة وهى تقدم قضية «الشعب» نفسه.. وكان ما تحتاجه قضية فلسطين الآن هو إثبات أن المرأة هى التى قادت المعركة.. وربما كان هذا هو السبب فى أننا خسرنا معارك كثيرة.. والفيلم نموذج «للترف» الذى تمارسه الفتيات المتفتحات حينما يردن المشاركة فى معارك العرب ولكن من لندن وباريس.. ويعقلى لندن وباريس وربما أسوأ!

● والذين أعجبهم فيلم المخرج التونسى الموهوب رضا الباهى «شمس الضباب».. صدمهم هذه المرة فيلمه الروائى الثانى «الملائكة» الذى مثلته مديحة كامل والشناوى وفى نسخة ناطقة باللهجة المصرية من أجل التوزيع.. وهو نفس السبب فى استخدام النجمين المصريين.. ولم تكن هذه هى المشكلة.. فمن حق أى مخرج أن يستخدم أى نجوم واية لغة ولكن ليقول ماذا؟.. تلك هى القضية.. وفى «الملائكة» لم تكن المسائل واضحة لدى «التيه» والتكنيك كما كانت فى فيلمه الأول.. فهو يحاول أن يقول أشياء كثيرة جداً ومخططة فلا يقلل شيئاً بالطبع على الإطلاق..

فهناك قصة متهافئة وأوروبية تماما عن علاقة ممثلة مسرحية شابة بطبيب في عمر أبيها.. وهناك إشارات إلى فكرة الصراع بين القيم الأصلية في تونس وزحف التجار ورجال الأعمال على كل شيء.. ثم هناك حديث عن حركة شباب المسرح الجديد في تونس التي إستوحاها المخرج الشاب من حادث انتحار صديقه المصور السينمائي الحبيب المسروقي، الذي كانت له تجربة مسرحية فشلت فانتحر انتحارا تراجيديا مشهورا في تونس.. ولكنك لا تضع يدك على خيط محدد وموحد يربط بين هذا كله في بنته فني متكامل ومحدد الهدف أو الرؤية.. وبأسلوب كثير الإدعاء هو أيضاً بقدر **«هو كثير الانتازلات التي لن تحقق رغم ذلك أى هدف»**.

● وأثار الفيلم التونسي الآخر **«الهائمون»** استياء الجمهور والنقاد التونسيين إلى أقصى حد.. لانهم هناك وكما قلت كثيرا يطلبون من السينما التونسية أن تقتحم ومباشرة مشاكل الواقع التونسي.. ولعلني كنت الوحيد الذي تابعت هذا الفيلم بانبهار لا حدود له.. فمخرجة الشاب الناصر خمير هو فنان موهوب على مستوى الصورة والتشكيل إلى حد يذكرنا تماما بشادي عبد السلام في **«المومياء»** حيث التفتي واضح جداً.. والقيمة الجمالية في **«الهائمون»** على أرقى مستوى.. ومن خلال جو أسطوري خلاب حقا يدل على مخرج قدير حقا يحاول أن يسترجع ذكريات الأندلس الذي يمثل بوضوح مجد العرب الضائع.. وغربة شبابهم **«الهائمون»** حالياً في ربوع الصحراء في انتظار لمعجزة العودة!

● ومن السينما الأفريقية يجيء من الكاميرون **«كوميديا غربية»** نموذجاً هو الآخر للضياح والبحث عما يقوله السينمائي عن مجتمعه.. ويبدو أنها حيرة تواجه السينمائيين العرب والأفريقيين معا ولا تكتشف نماذجها الا في قرطاج.. والمخرج كيتيا تورى يحاول أن يضع يده على قضية هو الآخر ولكن لا يجدها.. أو لا يجيد التعبير عنها لقرط الوقوع في التفكير الأوروبي.. وهو أسوأ ما يعانيه سينمائيو العالم الثالث ومثقفوه.. فبالاستعانة أيضاً بممثلين فرنسيين يقدم قصة مشوشة عن عالم أو باحث فرنسي متخصص في الفنون الأفريقية القديمة المقدسة وتراثها الشعبي ويحاول أن يصور فيلما في الكاميرون عن ذلك.. مصطلما بالطبع بالواقع الأفريقي الغامض نفسه.. وبالرؤية المختلفة لثقافة أفريقي يبحث هو أيضاً عن الجذور الحقيقية لثقافة شعبه من خلال الاقتناع.. ويفترض الفيلم أن هناك **«كوميديا غربية»** تنبع من صدام العالمين والثقافتين وتؤدي إلى فشل تجربة الفيلم الذي يصنعه

الفرنسيون.. داخل الفيلم الذى صنعه الكاميرون.. والفيلمان فشلا معا لانهما لم يدركا ببساطة أن على كل منهما أن يتحدث عن نفسه أولا.. بما يفهمه فقط وما يستطيعه بلا أى ادعاء.. ويبدو أن هذا هو درس كل أفلام قرطاج !.

مقالات عام: ۱۹۸۵

فيلم عن العقل والجنون وما بينهما

يعود المخرج محمد عبد العزيز للعمل مرة أخرى مع كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب وحيث حقق الاثنان معا أفضل مستوياتها في الكوميديا المحترمة فى فيلمي «الحفظة معايا» و«انتبهوا أيها السادة».. وحيث يقدم كاتب السيناريو فيلمه التالى مباشرة بعد «بيت القاصرات» الذى حقق نجاحا نقديا جماهيريا كبيرا ولنرى جميعاً ما الذى يمكن أن يكتبه بعد ذلك .

وفى «خلى بالك من عقلك» - وهو عنوان ردى يقلل من تصور الناس عن الفيلم بحثاً عن الرواج التجارى - خطوة أخرى لصنع أفلام محترمة.. لانها تحاول أولاً أن تحترم نفسها ثم ثانياً أن تحترم المتفرج.. خاصة وهى تناقش هذه المرة العقل والجنون وما بينهما.. أو ما أتفق الجميع على أنه عقل أو جنون حتى لو لم يكن كذلك.. ولكنها فى النهاية لابد أن تكون هى نفسها أفلاما عاقلة ما دامت تحاول أن تتحدث عن العقل.. وهو ما يتوفر بالفعل لفيلم «خلى بالك من عقلك» الذى نحس من أول لحظة أنه فيلم جاد ومحترم حقاً ويحاول أن يعود بنا إلى نوع «الكوميديا العاقلة» التى افتقدناها طويلاً !.

ولكن الكوميديا التى نتوقعها من فيلم لعادل إمام ومحمد عبد العزيز وأحمد عبد الوهاب مختلفة هذه المرة عن الأشكال التقليدية.. فهى قائمة على المنطق والدراسة الجادة - وربما الشاقة - للموضوع وللشخصيات.. من الناحية العلمية والدرامية والنفسية معا.. وصلة أحمد عبد الوهاب كاتب السيناريو بالدراسات النفسية واضحة فى الفيلم.. ويبدو انه بذل مجهوداً طويلاً فى «مذاكرة» موضوعه وبنائه بناءً علمياً صحيحاً الى جانب بنائه الدرامى بالطبع.. لانه حتى وهو يكتب فيلماً لعادل أمام يخرجه محمد عبد العزيز.. يدرك تماماً ان الكوميديا ليست شيئاً سهلاً.. وليست

تهريجا بالضرورة و «ضرياً بالشلالية» وشخصيات عبيطة تصنع اشياء سخيفة ..
وانما يمكن ان تكون شيئاً جاداً شديد الاحترام ويثير الضحك فى الوقت نفسه ..
ففيلم «طار فوق عش الوقواق» كان فيلماً كوميدياً من الطراز الاول فى احد
جوانبه.. ثم كان فيلماً تراجيدياً خطيراً على نفس المستوى من العبقرية الفنية.. ولم
يحس احد باى تناقض ..

ولقد أحسست أحياناً فى «خلى بالك من عقلك» بروح وجو «عش الوقواق» وبون
أى مقارنة بالطبع. وكما أحسست بهما فى فيلم أحمد عبد الوهاب السابق «بيت
القاصرات» بشكل أو بآخر.. حيث يجمع بين الأفلام الثلاثة جو الأماكن المغلقة على
البشر من ضحايا أو «مشوهى» المجتمع الخارجى.. المجانين فى مستشفى عقلى أو
المخرفات فى مؤسسة للفتيات.. وحيث يعزل هذا المجتمع الخارجى «العاقل» أو
«المستقيم» حسب تفسيره وقوانينه الخاصة هو المتفق عليه.. بعيداً عن الاصحاء
والشرفاء فيما يشبه المعتقل بهدف حماية المجتمع منهم وحمايتهم من أنفسهم.. وفى
ظروف قمع غير بشرية لا بد أن ينتهى إليها أى «حجر صحى» كهذا لقطع من البشر
تحت إدارة صارمة - حتى فى المدارس الداخلية الراقية - بحيث يصبح معسكر
إعتقال أكثر منه مؤسسة جماعية ترفع شعار رعاية «نزلائها» .

ويبدو أن أحمد عبد الوهاب كاتب السيناريو تلح عليه فكرة الفرد هذه فى مواجهة
مؤسسة القمع التى تحولته إلى مريض أو منحرف بالضرورة حين تتخلى عن وظيفتها
الإنسانية خضوعاً لقواعد الامتثال والانضباط واللوائح الصارمة.. وحتى لو لم يكن
نزلاً مريضاً أو منحرفين بالفعل حين دخولها.. فأنها تحولهم إلى ذلك دون أن
يشغل أحد نفسه بدراسة الظروف والواقع الإنسانية الخاصة لكل حالة على حدة..
وسواء أكان كاتب الفيلم يقصد ذلك بالفعل أو أننى تبرعت بهذا التفسير.. فإن ما
يناقشه هنا هو مفهوم المجتمع للعقل والجنون.. وما بينهما.. ولكى يقول أنه مفهوم
نسبى فى النهاية.. فما يتفق «المجتمع العاقل» على أنه عقل ربما كان هو الجنون فى
ذاته.. وربما كان ما يتفق الجميع حسب قواعدهم السائدة على أنه جنون.. هو العقل
الوحيد ولكن الذى لا ينصت إليه أحد.. ويكل المسافات الواسعة بين العقل والجنون
الذى قد تشمل أنصاف العقلاء وانصاف المجانين.. مثل عادل إمام فى هذا الفيلم
الذى يعد دراسته العليا حول المجانين فيبدو نصف مجنون متهور هو نفسه لكى
يصل إلى الحقيقة والعدالة.. وبينما يبدو جلال الشرقاوى أستاذ الطب النفسى

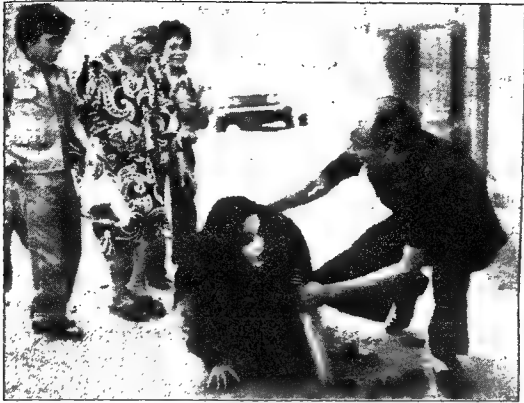
والعقل الكبير أكثر جنونا من مرضاه حين يحول بعناد «علمي» غريب وجامد دون الوصول إلى هذه الحقيقة.. تبدو مريضته شيريهان أكثر عقلا من الجميع الذين اتهموها بالجنون لمجرد أنها كانت تهدد مصالحهم ونزواتهم ..

وهكذا فالمسائل كلها نسبية في هذا الفيلم.. ولكن من يملك القدرة والسلطة على وضع الآخرين في مستشفى المجانين أولا.. يصبح هو العاقل لأنه الذي يقرر ذلك !.
وأتصور أن هذه هي الفكرة الرئيسية لهذا الفيلم.. من خلال قصة حب طالب الدراسات العليا في قسم علم النفس بكلية الآداب عادل إمام للفتاة الجميلة شيريهان نزيلة المستشفى العقلي الذي يجري فيه دراسته العملية بعد أن يقترب منها شيئا فشيئا فيكتشف أنها ضحية بشكل ما لظلم وسوء فهم ما.. ورغم كل معارضة الآخرين يصل بالفعل إلى أن أباه المنحرف قوّل أحمد الذي وضعها في المستشفى هو زوج أمها في الواقع وليس أباه.. وأنه يغطي بذلك على فساده الشديد وانحرافه الذي كانت الفتاة تهدد بفضحه .

وعندما يتمكن الدارس الشاب من الزواج من فتاته المجنونة التي يؤمن تماما بأنها أ عقل الجميع.. ورغم كل معارضة المجتمع العاقل لهذا الزواج.. يرفض هذا المجتمع السماح لها ببدء حياة جديدة هادئة وعاقلة.. لانه مجتمع قاس يرفض أن يغفر أو ينسى أن أحد ضحاياه قضى ولو يوما واحداً في المستشفى أو في السجن ويمكن أن يبدأ حياته من جديد لأن من حقه أن يحصل على فرصة أخرى.. فسرعان ما ينقض الجميع على الضحية ليعيدوها أكثر جنونا أو أجراما.. ولذلك فنحن نرى عائلة الدارس الشاب الذي تزوج الفتاة خريجة المستشفى بل والعمارة كلها تعارض هذا الزواج بكل قوة وتحاصر الفتاة بالاطماع ونظرات الشك واتهامات الجنون حتى تنقلب مجنونة من جديد حسب مقاييسهم الخاصة.. لولا أن الشاب الدارس نفسه يفرض المنطق والعدل بالقوة على الجميع ..

هذه هي الخطوط الأساسية الإيجابية لهذا الموضوع الجاد والقوى.. ولكن النوايا الطبية لا تكفي وحدها في السينما بالطبع.. ولذلك كان من الممكن أن يصبح هذا الفيلم أقوى وأعظم من ذلك بكثير لولا بعض المبالغات والخروج على المنطق والإنساق وراء بريق هذه الفكرة أو تلك بهدف تأكيدها إلى أن تفقد معناها بل وتفقد الفيلم نفسه كثيرا من قيمته ومعقوليته ..

● فطالب الدراسات العليا في علم النفس الذي سيصبح خيرا نفسياً مسؤولاً عن



خلى بالك من عقلك .. - إخراج محمد عبد العزيز - ١٩٨٥

عقول البشر بعد ذلك.. نجده فى علاقته بزملائه أقرب إلى شلة تلعب الكوتشينة فى قهوة بلدى فى شبرا.. لأننا نكتفى بالتركيز على البطل وحده ونستسهل اختيار الشخصيات الثانوية من «صبيان المكوجية» حتى لو مثّلوا أساتذة جامعة.. «فتبوظ» المسألة كلها حسب سوء اختيار كومبارس بثلاثة جنيهات ..

● وعلاقة عادل إمام بأستاذه الدكتور الكبير جلال الشرقاوى علاقة غريبة جداً لا يتوفر لها أى قدر من الاحترام أو مجرد المنطق.. فلماذا دائماً الشجار كئى أسطى ميكانيكى وصبيه «بلية».. فالتلميذ دائم التهجم على استاذة وإلى حد اقتحام بيته أثناء دعوته لوفد علماء أجنبي بل وإلى حد دخوله عليه فى حمام بيته لا أحد يدرى كيف.. والتلميذ يبدو وقحا والأستاذ نفسه شرسا اقرب إلى الجنون لأسباب غامضة.. والتلميذ يرتكب كل «جناية» وأخرى والأستاذ يكتفى بتهديده بفصله كل مرة دون أن يفصله أبداً ولا أحد يرى كيف ولماذا ؟.

● المستشفى العقلى نفسه غريب جداً كما لو كان فى كوكب عطارى إلى حد أن طالب الدراسات العليا يدخل إليه ويخرج منه كما يشاء لدرجة أن يقيم فيه حفل عيد ميلاد حبيبته المجنونة لكى تغنى زميلاتها وباستهتار عظيم جداً !.

طالب الدراسات العليا الفقير «اللى مش لاقى ياكل» يعمل ليلا جرسونا فى كبارهه.. وهى مسألة معقولة جداً.. ولكن ما ليس معقولاً بأى منطق أن يتحول إلى فتوة يصلح الكون ويصلح أخلاق زبائن الكباريه بقوة ذراعه ويفرض الاستقامة عليهم بالعافية.. فيضرب أحسن زبون فى المحل ويضرب عشرين شخصاً على مائتته بمفرده وبون أن يتدخل أحد وبون أن يرفده أحد من الكاباريه.. إلى أن ينتهى بأن يضرب مدير المحل نفسه وأمام الجميع كأتى جيمس بوند.. وكل مرة نرى عادل إمام مرة أخرى فى عمله فى اليوم التالى بون أن يجزؤ أحد على ضربه ولا على فصله من عمله ربما لانهم يعرفون أنه عادل إمام.. الذى لا أدرى كيف وافق هو أو المخرج أو كاتب السيناريو على كل كمية الضرب هذه فى الفيلم حتى لو كانت نهاية الفيلم تؤكد أن منطق القوة لابد منه لمواجهة الشر.. حتى «الضرب» نفسه له منطق..

● أم البطل نعيمة الصغير من حقها بالطبع أن ترفض زواج ابنها من نزيلة سابقة فى مستشفى عقلى.. ولكن الفيلم بالغ جداً فى كراهيتها الشخصية لهذه الفتاة وتريصها لها ولو على حساب هدم حياة ابنها.. والعمارة كلها تفرغت لحصار الفتاة المجنونة إلى حد أن جارتها فى الشقة المقابلة تركت كل شغل البيت واقامت على السلم لمراقبتها وتحريض كل مصر ضدها وكأنها معركة شخصية.. وجارها الآخر أحمد بدير أخذ أجارة من الشغل ومن كل حياته الأخرى لكي يطاردها ويغتصبها.. وتركته هى الخائفة من الرجال يدخل معها شقتها ببساطة لكي تسهل له إغتصابها ولكي ترفض ولجرد أن يضربة زوجها بعد ذلك حتى يهشم وجهه تماماً ..

● مشهد سوق الخضار الذى حرضته الجارة المتفرغة لكراهة شيريهان بلا سبب.. قد تكون له وظيفة درامية هامة لتأكيد قسوة الجميع على مريضة سابقة.. ولكن أن يصاب سوق خضار كامل بالجنون فجأة لجرد همسة بأن فتاة مجنونة هو شئ مبالغ فيه جداً وبالعكس الرداءة فى التنفيذ.. فإذا كانت مجرد فتاة تشتري كيلو قوطة مجنونة فعلاً.. قلماذا يضرب كل السوق بعضه لا سمح الله ؟..

كل هذه المبالغات و«الانفلاتات» الخارجة عن المنطق وعن العقل افقدت الموضوع الجاد والقوى كثيراً من قيمته وقدرته على الاقتناع.. وتحت اغراء المزيد من النجاح الجماهيرى إما بافتعال كوميدى «الفارس» وإما بآثارة الجمهور بمشاهد ضرب البطل لكل من يصادفه.. ومحمد عبد العزيز يقدم مستوى جيداً متماسكاً فى النصف الأول ومشاهد حب رقيقة حقاً فى النصف الأول ثم يقع فى التفكك و«اللونجير» فى

النصف الثانى الاضعف بكثير.. فبعض المشاهد الكاملة يمكن حذفها فلا يفقد الفيلم شيئاً.. وموسيقى عمر خيرت معبرة وجديدة ومختلفة ولكن لا أدرى كيف تضيف رشيدة عبد السلام موسيقى أجنبية معروفة على موسيقى الفيلم؟..
الاكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم هو شيريهان التى فاجأتنى شخصياً بأنها ممثلة وليست مجرد طفلة جميلة.. بل أنها ممثلة جيدة أيضاً وتؤدى شخصية صعبة ومركبة ببراعة مذهشة تجعلها البطلة الحقيقية للفيلم.. وهى مكسب جديد وهام تستحق أن أعتز لها عن شكوكى السابقة فى قدراتها لأنها هى نفسها لتعتذر بهذا الفيلم عن أنوارها السابقة !.

الخروج من المدينة إلى وهم الريف الجميل

لو كان صحيحاً ما سمعته من أن فيلم «خرج ولم يعد» يحقق إيرادات جيدة بالنسبة للأفلام الأخرى المعروضة معه وفي ظروف «السينما المضروبة» جداً في هذه الأيام.. تكون هذه علامة طيبة جداً على أشياء كثيرة.. أهمها بالطبع أن جمهور الفيلم المصرى بدأ يفيق ويعرف الجيد والردئ ويتغير نوقه إلى الأفضل.. بل وبدأ يتقبل تجارب جديدة مختلفة تخرج وبجراحة عن دائرة الحنونة التقليدية والتوليقات المستهلكة .

ففى «خرج ولم يعد» أكثر من شيء مختلف فهو فيلم طازج وبنو مذاق خاص وقد يكون صعباً أن نشرح معنى أن يكون أى فيلم (طازجاً) - ولكنه شيء لا نتركه إلا وانت تشاهد الفيلم بالفعل فتحس بالبراءة واليكارة والتلقائية وتكاد تلمس الخضرة واتساع الأفق وتشم رائحة الهواء النقي - وهى أشياء يصعب وصفها بالكلمات لأنها لا تخضع لأى مقاييس محددة أو محسوسة ولا لأية نظريات .

ثم أنه فيلم يغامر بكسر أسلوب الحنونة التقليدية بفعل السيناريو الجيد والمبتكر الذى يكتبه عاصم توفيق ولكن بالجرأة التى يتقدم بها المخرج محمد خان على مثل هذه «التجارب» وكما سبق أن فعل فى فيلم «الحريف» فليس هنا قصة بالمعنى المفهوم أو الذى تعود عليه المتفرج المصرى بالتحديد.. وإنما هو موقف واحد فى الواقع ولكن تتوقف عليه لحظة اختيار حاسمة فى حياة إنسان - وتحتشد وراءه أسباب ولا بد أن تترتب عليه نتائج - وبين هذا وذاك تكمن معان وإشارات تحت السطح الهادئ حتى لو لم «يزعق» بها الفيلم .

ومن ناحية ثالثة يجزئ محمد خان وكعاداته فى تقديم سينما مختلفة على كسر سطوة «نظام النجوم» - وفى وقت بلغ فيه «صراع الأسماء» قمة السباق والتنافس

حول من يبيع أكثر وفي سينما يحاول التجار أن يحكموها بالكامل وأن يفرضوا كل خطوط واتجاهات مسارها بما يحقق الأرباح والأضمن - وهنا تجئ أهمية أن ينجح «خرج ولم يعد» بالنسبة لما حوله من أفلام تحتشد بالنجوم والاحداث التقليدية المثيرة وهو الفيلم الذى بلا نجوم سوى فريد شوقى - لأن هذا يعنى أن المتفرج المصرى نفسه أصبح انضج وأكثر وعياً من أن يذهب للنجم فقط - وإنما يمكن أيضاً أن يذهب من أجل شىء جديد يغير دماء أفكاره ومزاجه وتنوقه للأفلام التى تتعش وعيه بما حوله وتقبله للمغامرة .

ويحسب لمحمد خان وللمنتج الشاب ماجد موافى أنهما تغلبا على مصاعب إنتاجية وتوزيعية شديدة حتى يفرضا أسلوباً جديداً للعمل على تجار السينما - فإذا كان يحيى الفخرانى طرازاً جديداً للممثل الموهوب حقاً والقادر على أداء كل الشخصيات وكل المواقف فلماذا لا يصبح نجماً لفيلم؟.. وإذا كانت ليلى علوى ممثلة شابة مجتهدة تطور ادوات تعبيرها من فيلم إلى فيلم وتحاول أن تصنع لنفسها إسماً وسط زحام الأسماء المتنافسة وتبذل جهداً واضحاً وجاداً فى فهم الشخصية والموقف والتعبير عنهما بأفضل ما تستطيع - ولماذا لا تصبح هى أيضاً نجمة لفيلم؟.. ولكن ليس من تلك الافلام الحقيقية التى كانوا «يستخدمونها» فيها كمجرد «البنت الحلوة» التى تسند هذا النجم الكوميدي أو ذاك فى تلك الأشياء «المعلبة» التى كانوا يسمونها أفلاماً - وإنما فيلم نظيف وجاد وشديد الرقى والابتكار .

والدلالة الرابعة لنجاح «خرج ولم يعد» ولو نجاحاً نسبياً وسط موجة الكساد الحالية فى سوق الفيلم المصرى - هى أن مستوى تنوع الجمهور المصرى لم يعد بعيداً تماماً عن مستوى جمهور المهرجانات فمنذ شهور قليلة فاز هذا الفيلم نفسه بالجائزة الثانية فى مهرجان قرطاج - وفاز بطله يحيى الفخرانى بجائزة أحسن ممثل وهذا يعنى أنه كان يستحق.. ليس لأن لجنة التحكيم التى تضم «خواجهات» لا يعرفوننا من هنا ومن هناك قد جاملته ولا لأنها «لاتفهم» وإنما لأنها كانت تفهم أن ما يمكن أن ينجح لدى جمهور بلده أولاً لأنه يخاطبهم باحترام وبلغة راقية - يمكن أن يفرض نجاحه على العالم الخارجى أيضاً - لأن المسألة فى الحالتين هى مسألة فن أولاً فن أولاً وأخيراً - ومسألة هل لديك شىء جديد تقوله للناس وكيف تقوله وبأى لغة ..

ويبدو ما يقوله «خرج ولم يعد» للناس خافت الصوت حتى لا يلتقطه البعض ممن

تعونوا الضجة «والزئيق» والصوت الغليظ - ومع ذلك فهو يقوله ببساطة أسرة ..
يحسب الفخراني موظف شاب لا يحلم بشيء سوى أن يرتقى في عمله إلى أن
يصبح مديراً لأنه وعد أباه الراحل بهذا.. وهو يعيش كل الظروف الصعبة في كابوس
القاهرة - المنزل القديم المتهاك في الحواري الضيقة - والتراب والروتين والضجيج
والملل اليومي - والخطيبة الكئيبة المضجرة التي تعتبره مجرد فرصة لتجد بيتاً ولها
«بعل» - يعني زوج يمكن أن ينجب أطفالاً ويمكن أن يشتري الطيبخ والبطيخة..
ولكن بلا حب ولا مشاعر ولا أي مشاركة في أي شيء.. ولكنه خطبها منذ سنوات
ولم يجد الشقة كالعادة ومطلوب منه أن يجد شقة أو ينتحر مثل غيره كثيرين -
فيتذكر أن لديه في البلد «حثة أرض» تركها والده ويقرر أن يذهب ليبيعها.. وهناك
في الريف تحدث له أكبر اكتشافات حياته التي كان غافلاً عنها - فالمشترى هو
اقطاعي ثري قديم شوقي ما زال يعيش في أطلال العز القديم بعد أن عاش
حياته بالطول وبالعرض وانفق كل شيء ولم يبق له أي شيء سوى حب الطعام
باعتباره أقصى ملذات الحياة .

وشخصية فريد شوقي في الفيلم من أجمل شخصيات السينما المصرية وأكثرها
عمقا وجاذبية - وإنسانية في الوقت نفسه.. فهو بقايا ليس فقط طبقة قديمة وإنما
عصر قديم كامل - تعود أن يملك كل شيء بلا عناء وأن يستمتع بكل شيء بلا عناء
- ثم انسحب منه هذا العالم لأن العصر كله قد تغير فلم يعد هؤلاء هم سادته..
ورغم أنه لم يعد يملك شيئاً إلا أنه ظل يعامل الحياة بنفس اللامبالاة بنفس «المزاج»
القديم لاقطاعي سابق وبينهم حسي واضح لم يعد قادراً بما تبقى له من أيراد
الأرض إلا أن يركزه على «الأكل» - فهو بقايا طبقة لم تعد تملك من ملذاتها السابقة
سوى «الموت أكلًا» !

وتؤدي تعقيدات المواقف إلى أن يبقى الشاب القادم من القاهرة عدة أيام وسط
هذه العائلة التي تنصب شباكها حوله لكي تزوجه من ابنتها التي أصبحت عروسة -
يلقى علوى ..

وفي الريف يكتشف الشاب عالماً مختلفاً تماماً عما تركه وراءه في القاهرة -
الهواء والصفاء والخضرة والهواء النقي وصوت الكروان والأشياء «الصابحة» سواء
في وجه البنت الطوة أو في قطرات الندى في الفجر على أشجار الموز أو في هذا
العالم الغريب الذي يرمى الهموم وراء ظهره في استرخاء ويأكل ليستمتع أو في



«خرج ولم يعد» - إخراج محمد خان - ١٩٨٥

صوت الكروان الذى أصبح مقابلاً ومناقضاً لصوت أحمد عدوية - وفى لحظة اختيار مجنونة بحسبها - فيكتشف أن هنا أحسن وأن المسألة لا تستحق أن يعود إلى القاهرة ليقتضى بقية حياته بحثاً عن أثاث للشقة ووسط تروس الزحام والضجيج والتراب فيقرر أن يبقى حيث وجد الحب .

بالمنطق الواقعى يمكن أن نرفض فكرة الفيلم عن الريف المصرى لو كان الفيلم يتحدث أساساً عن الريف المصرى.. فمحمد خان يقدم الريف هنا فعلاً كما كان يقدمه أستاذنا محمد كريم فى أفلام محمد عبد الوهاب.. ريفاً جميلاً نظيفاً مغسولاً غارقاً فى السمن والعسل.. بحيث يدعو الفيلم الشباب الذى يريد الزواج أن يترك القاهرة ويذهب إلى الريف حيث الهدوء والجمال وكميات هائلة من الامن الغذائى.. وبالذات «البيض».. وهذا غير حقيقى بالطبع بل وخرافى ..

ولكنى فهمت الفيلم فهما مختلفا ليس هو بالضرورة مما يقصده صانعه.. فهو تفسيرى الخاص.. وصحيح أن الفيلم لا يبقى فى القاهرة أكثر من ثلث ساعة أو أقل.. ولكنه فى تقديرى فيلم عن القاهرة أساساً وعما وصلت اليه حياتنا فيها الآن.. فهو صيحة تحذير من التكالب على المدينة بكل اختناقها وضجيجها وترابها

وازديحامها وازماتها التي تتعقد كل يوم بلا حل.. حتى أصبح علينا أمام أن نصلحها أو نرحل عنها لتنتفت إلى الريف قليلا ولا نتركه أرضا جرداء مهمة.. فمازالت فيه إمكانات كثيرة للعيش.. حيث لا يمكن لنا جميعاً أن نكون «قاهريين» لمجرد أن هذا هو الأنسب و«الأريح»..

ولا أتصور أن عاصم توفيق كاتب سيناريو «خرج ولم يعد» ومحمد خان مخرجه يدعوان إلى هجر المدينة إلى الريف هكذا كقضية مطلقة.. كما لا أتصور أنهما يريان الريف جميلا وبلا مشاكل كما قدماء بالفعل.. وإنما الأقرب إلى المنطق أنهم قدموا «فانتازيا الريف».. أى الريف كما يتخيله الفنان وكما يتمنى أن يكون.. وبلا أى اقتراب من واقع الريف الفعلي.. لأنه كان مطلوبا المبالغة فى جماله حتى يبدو مثل «الكارت بوستال» من أجل التأكيد على قبح المدينة وكآبتها ومن خلال التناقض.. لأن الفيلم لا يقدم الريف كبديل للمدينة وإنما كمهرب منها. وهو مهرب مؤقت لاعادة الرؤية والنقاط الانفاس.. لأن الريف نفسه مليء بمشاكله الخاصة.. وما يؤكد هذا التفسير أننى سمعت محمد خان يقول فى مناقشة فيلمه فى مهرجان قرطاج: أن يحيى الفخرانى بعد أن يتزوج ليلى علوى فى نهاية الفيلم ويعيش معها فى الريف.. لابد سيواجه مشاكل أخرى مختلفة تصلح موضوعا لفيلم آخر !.

وبعيداً عن هذه المعانى كلها فإن فى «خرج ولم يعد» أكثر من مذاق جديد يستحق الترحيب: كاتب السيناريو عاصم توفيق الذى عرفناه كاتباً تليفزيونياً جيداً يعود إلى الوطن وإلى تجربة السينما فى عمل بالغ الاحكام والبساطة والعذوبة.. والمصور الشاب الجديد طارق التلمساني فى أول أفلامه الطويلة ويكشف رغم ذلك عن مصور موهوب يجيد التعبير بالضوء والظل عن دراما الفيلم وجماليات الريف بما يؤكد أننا كسينما مصوراً جيداً جيداً.. ونجما جديدا هو يحيى الفخرانى الذى يكسر بموهبته وحدها ويتلقائته وجاذبيته وصدقه فى الأداء مقاييس شكلية عديدة لصورة النجم.. وينجح رغم ذلك فى انتزاع مكان لنفسه وسط نجوم القمة وبمجرد ترحيب الجمهور به وتصديقه له «كواحد عادى» منهم يمكن أن يتجاوزوا معه لأنه يتحدث عنهم.. وفى تقديرى أن هذا الفيلم يمكن أن يكون نقطة انتقال ليحيى الفخرانى عليه أن يحافظ عليها. لأنه يمكن أن يمثل فى الأيام القادمة نموذجاً جيداً وفاقئ الموهبة للرجل العادى فى مواجهه كل مصاعب الحياة يوماً بيوم.. وهو يملك هذه القدرة الكبيرة على الاقناع وعلى التواصل مع الناس بمجرد أن يصدقوه.. أما ليلى علوى فهى

جديدة تماما ومختلفة في هذا الفيلم.. تتخلى عن كل أوهاام الجمال والماكياج والملابس التقليدية للبنت «الفنورة» وتقبل التحدى حين تتخلى عن كل «الاكسسوار» الخارجى للممثلة لتلعب البنت الفلاحة التى تغسل الحمار وتمسح كفيها فى جلبابها البسيط فتتجج إلى حد بعيد وتقنعنا بأنها ممثلة جيدة حقا وفى أفضل أنوارها على الإطلاق..والذى يجب أن تكون واعية بحيث تجعله نقطة تحول فى عملها هى الأخرى.

أما «المحزون» الكبيران فريد شوقي وعائدة عبد العزيز فليس جديداً عليهما أن نقول أنهما كان «ملح الفيلم» ومذاقه الخاص بخبرتهما الكبيرة التى حوت أنوارهما الصغيرة إلى لحظات اخاذة شديدة البريق !.

«وداعاً بونابرت»

فطوال شهر كامل قبل مهرجان كان والحديث لا ينقطع عن أن فيلم «وداعاً بونابرت» خطير جداً ومسمى لمصر وأن يوسف شاهين ينكر فيه مقاومة الشعب المصرى للحملة الفرنسية.. وإذا أعترف بها فإنه ينسبها لصبى يهودى هو الذى كان يوجه كفاح المصريين.. وأنه صنع الفيلم ليجامل الفرنسيين وعلى حسابنا نحن و.. و.. وكان مصدر هذه الحملة كلها ناقد عبقرى واحد أدعى أنه قرأ السيناريو واكتشف كل هذه الجرائم.. ثم حرض «لجنة المهرجانات» طوال اجتماعاتها الأخيرة على منع عرض هذا الفيلم فى مهرجان كان بأى ثمن لانه هو الوطنى الوحيد الحريص على حماية سمعة مصر ..

والمؤسف أن لجنة المهرجانات استجابت لهذه التهريضات القائمة على مواقف وخلاقات شخصية لا علاقة لها بمصر ولا بالسينما .. وظلت على مدى اجتماعات طويلة تبحث عن كل الوسائل الممكنة لمنع عرض الفيلم فى المهرجان .. وتشترط ضرورة ارسالة أولاً إلى مصر بحجة عرضه على الرقابة.. ومع أن الفيلم لم يكن قد انتهى طبعه وتحميضه واعداده للعرض الا قبل المهرجان بقليل جداً.. وكانت نسخه الوحيدة فى باريس.. ومن المستحيل إرسال نسخة إلى مصر «لمراقبتها» ثم اعادتها إلى باريس ثم كان لتتشترك فى المهرجان خلال أيام قليلة.. وكان البعض يحزنهم جداً أن يكون لنا فيلم على مستوى عالمى وأن يشترك فى مسابقة أكبر مهرجانات الدنيا وأن يرتفع علم مصر إلى جانب أعلام الدولة المشتركة ..

ووصل تشنج البعض إلى حد أغرب اقتراح فى العالم.. وهو إرسال بريقة إلى مهرجان كان للمطالبة بمنع عرض الفيلم.. أو بعرضه باسم يوسف شاهين شخصياً وليس باسم مصر.. وكأن يوسف شاهين هذا هو كيان مستقبل وأكبر من حجم

مصر.. حتى «نتنازل» له عن شرف الاشتراك فى مسابقة عالمية بدلا من مصر.. ثم وصلت شراسة الحملة إلى حد اقتراح إرسال وفد ليطلب رسميا فى باريس من إدارة المهرجان منع عرض الفيلم.. وكانت هذه ستكون قضية مدوية لولا أن تغلب صوت العقل.. وأن كان أغرب ما حدث بعد ذلك بالفعل أن جاء وفد فعلا إلى باريس ثم إلى كان بحجة مراقبة الفيلم على الطبيعة.. ومنهم ناس بالطبع لا علاقة لهم بالسينما ولا بالمهرجانات ولكنهم سافروا فى هذه «المهمة المقدسة».. ولعلها السابقة الأولى فى تاريخ السينما المصرية أن يسافر صلاح صالح مدير الرقابة شخصياً لمراقبة فيلم مصرى فى باريس وكأن كارثة ما يمكن أن تحدث لو تم عرضه قبل مراقبته.. وكأنهم كانوا يستطيعون منع عرضه فى مهرجان عالمى حتى لو اكتشفوا فيه كل «بلاوى» العالم ..

والمضحك أن كل هذه الحملة الضارية ضد «وداعاً بونابرت» قد حدثت ولم يكن مصرى واحد قد شاهد الفيلم.. لأن نسخته الوحيدة كانت فى باريس كما قلت.. وكان باقيا على المهرجان أيام قليلة.. وراجت الإشاعات.. والإشاعات المضادة.. وسافرنا فى هذا الجو المسموم بدلا من أن نفرح ونفخر بأن لنا فيلما فى مسابقة كلن» مع فيلم آخر هو «العاب فوق هضبة الهرم» فى برنامج نصف شهر المخرجين.. لأن البعض يعرقلون ويثأرون شديدة كل انتصار أو نجاح مصرى فى الخارج ويبدلون كل جهودهم لعرقلة والقاء الطوب عليه !.

وأعترف بأننى شخصياً ذهبت إلى عرض «بونابرت» فى مسابقة كان وأنا أمسك قلبي.. خوفا من أن يكون يوسف شاهين قد أساء إلى كفاح الشعب المصرى ضد غزو طالبين لمصر أى إساءة من أى نوع.. وكنت سأهاجمه بعنف لو فعل هذا من خلال فيلم مصرى يشاهده العالم كله.. ولكن ما فاجأنى بمجرد وصولى إلى باريس.. أن علمت أن يوسف شاهين شخصياً هو الذى ينظم عروضاً خاصة للفيلم لكل العرب الموجودين فى باريس.. وأنه هو الذى يلح فى دعوة وفد مصرى رسمى ليعرض لهم الفيلم قبل عرضه فى المهرجان ومن باب الاطمئنان.. وسافر بالفعل عباس راغب رئيس شركة التوزيع ومصطفى محمد على مدير المركز القومى للسينما وصلاح صالح مدير الرقابة وعبد الحميد سعيد من إدارة المهرجانات فى مصر.. فضلا عن وجود أحمد الحضرى رئيس صندوق دعم السينما الذى ساهم فى تمويل الفيلم.. وكان قد سافر على نفقته الخاصة بعد أن رفض مجلس إدارة الصندوق.. الموافقة



«دونا بونا بerta» - إخراج يوسف شاهين - ١٩٨٥

على سفر رئيس مجلس ادارة الصندوق.. ولكن كل الآخرين ومن الذين لا علاقة لهم بالسينما.. من حقهم أن يسافروا ببذل سفر.. ولكن هذه قصة أخرى !
المهم أن الجميع شاهدوا الفيلم في باريس بالفعل في عرض خاص نظمهم لهم يوسف شاهين نفسه.. وكانت المفاجأة أن الجميع لم يجدوا شيئاً واحداً يسىء إلى مصر من قريب أو من بعيد.. والجميع سعدوا جداً وبكى بعضهم فرحاً وفخراً.. وانتهت الزوبعة تماماً وكأن لم تكن.. لان من المستحيل مهاجمة أى فيلم فى الدنيا قبل أن تراه.. ولكن المعارك كلها شخصية !

ثم رأينا الفيلم بعد ذلك فى عروضه الرسمية فى المهرجان نفسه.. فذهلت شخصياً عندما اكتشفت حجم الكذب والكراهية - أو الجهل - الذى أحاط بهذا الفيلم.. فالحقيقة ومن خلال المشاهدة الفعلية للفيلم على العكس تماماً وعلى طول الخط.. والفيلم مشرف لمصر على المستوى الفنى الذى يحقق به يوسف شاهين تقدمه التكنيكى المعروف عالمياً والأفضل من أفلام عديدة أخرى فى المسابقة وبلا أية مبالغة أو تحيز.. على المستوى الموضوعى الذى يجسد مقاومة المصريين البسطاء للحملة الفرنسية وأنهم لم يتوقفوا لحظة واحدة عن البحث عن وسائل للمقاومة من الكلمة

والى البندقية.. ومع التركيز الواضح على دور الأزهر ومشايخه الوطنيين المستنيرين فى توجيهه المقاومة رغم عدم تكافؤ المعركة بين جيش نابليون المدجج بأحدث السلاح والتكنولوجيا ومصريين فلاحين وحرفيين عزل لايملكون سوى «النبابيت» أو الهتاف والاحتشاد باسم مصر.. وليس فى الفيلم يهودى واحد على الإطلاق سوى لقطة عابرة ربما لا يلاحظها أحد لرجل يضع الطاقية اليهودية المعروفة على رأسه ويشترك فى جنازة شاب مسيحي.. مسأله من المضحك افتعال أنها تعنى شيئاً لأن أحدا لم ينتكر أن مصرياً كان فيها دائماً يهود لم يكن أحد منا أبداً يعاملهم حسب ديانتهم وإنما كمواطنين عاديين ..

وليس «وداعاً بونابرت» قليلاً لحساب الفرنسيين والحضارة الغربية المتقدمة وإنما على العكس تصور أنه ضدهم.. فلقد قدم بونابرت نفسه كشخصية ثانوية أقرب إلى الكاريكاتير.. وسخر من محاولته خداع المصريين بطلقات الذكر وبالزى العربى.. وفى مشهد شديد الفكاهة والقسوة وضع ملابس الامبراطور على جسد الشاب المصرى العادى جداً على (محسن محيى الدين) فى حفلة تنكرية فرنسية ووضع نابليون نفسه فى ملابس عربية تحول فيها إلى أراجوز وأثار سخرية الجميع ..

ويدور الفيلم باختصار عن موقف أسرة سكندرية لخباز مصرى فقير فى مواجهة الغزو الفرنسى لمصر.. وتضم الأسرة ثلاثة أخوة يمثل كل منهم إتجاهاً محدداً فى هذه المواجهة مناقضاً للاتجاهات الأخرى.. على (محسن محيى الدين) الذى عمل مع الفرنسيين وتعلم لغتهم ويؤمن بالحوار معهم.. ويكر الذى يمثل الاتجاه العملى فى ضرورة القتال والمواجهة بالسلاح إلى أن يضع يده فى أيدى المصاليك بعد هزيمة الثورة.. ويحيى الشاب العايب الساذج الذى يقيم مهندس الحملة الجنرال كافاريللى (ميشيل بيكولى) نوعاً من الصداقة الخاصة به إلى أن يموت فيحاول أن يستكمل نفس العلاقة مع أخيه على.. ولكن هذا الشاب المصرى الصغير والبسيط يلقنه فى النهاية درساً فى استحالة هذه الصداقة أو هذا الحب المفروض بشروط المستعمر القوى.. أى بحكم فرض الأمر الواقع ..

وهذه العلاقات الشخصية هى الإطار الفردى للموضوع الرئيسى للفيلم.. وهو المواجهة بين عالمين أو حضارتين.. الحضارة الغربية التى تغزو الشرق بالسلاح والتقدم العلمى والتكنولوجيا وتحت شعار أنها تنشر هذا التقدم وتقرضه فرضاً على «البلاد المتخلفة».. والحضارة المصرية نفسها التى قد تعاني من التخلف والفقر

ولكنها تلك تراثاً وقوة روحية هائلة ومعنى مختلفاً للحوار والمواجهة.. ولا ينكر الفيلم أن الحملة الفرنسية هي التي حملت بعض أشكال التقدم لمصر مثل المطبعة.. ولكن الشاب المصرى البسيط هو الذى استوعب سريعاً امكانيات هذا التقدم وهو الذى طبع منشورات الثورة ضد الغزو على هذه المطبعة الفرنسية نفسها.. وهو الذى لقن الغزاة أكثر من درس فى معنى مختلف للتقدم والحوار بين الشعوب.. وهو الذى يملك هذه القدرة الهائلة على المقاومة وعلى البقاء بينما ينسحب فيه كل هؤلاء القادمين من الغرب أو من الشرق ..

وفى الفيلم تركيز شديد على المصريين وعلى ثورة القاهرة الأولى والثانية ضد الحملة الفرنسية رغم الافتقار الكامل للسلاح ولتكافؤ الفرصة.. وفيه تحليل واع إلى حد كبير لاطراف الصراع فى تلك الفترة وإدانة واضحة للمماليك وللخونة ومحترفى الشعارات والاتجاهات السلبية فى المقاومة.. كما أن فيه شحنة عاطفية من حب مصر وصلت حتى إلى حد المباشرة المرقوضة فنيا عندما يهتف المصريون فى مواجهة مذابح الفرنسيين ومدافعهم: «مصر حنقضل غالية عليا».. ثم عندما ينتهى الفيلم بأخر لحظة لمحسن محيى الدين سائرا وحده فى الصحراء مع صوت ايمان البحر درويش يغنى «أنا المصرى».. فهذه هي الرسالة الأخيرة للفيلم ولاكتمال وعى البطل معاً ..

هذا على الجانب الموضوعى المشرف لمصر إلى أقصى حد.. وبما يثير الدهشة حقاً من كل الادعاءات التي أثّرت حول هذا الفيلم.. ولكننا لا ندعى من جانبنا أن الفيلم تحفة لم تحدث.. ونملك حق الاختلاف معه حول هذه النقطة السينمائية أو الفنية أو تلك.. وكما نختلف مع أى فيلم ليوسف شاهين أو مع أى فيلم آخر فى العالم.. ففي «وداعاً بونابرت» كل مزايا يوسف شاهين وكل عيوبه أيضاً.. فالسيناريو شديد التعقيد كالعادة.. والحوار شديد الغرابة وهي أقل كلمة يمكن أن يوصف بها حوار يوسف شاهين.. وأنت فى «وداعاً بونابرت» ومثل كل أفلامه الأخيرة تحس أنك أمام أعلى مستوى للتكنيك السينمائي المخرج عالمي حقاً.. ولكنك تظل طوال الثلث الأول على الاثر جائراً مضطرباً أمام شخصيات لا حصر لها تقفز من مكان إلى مكان وفى مونتاج عصبي مضطرب وتقول عبارات سريعة غير مفهومة وبون أن تفهم العلاقات من مع ومن ضد من.. فإذا كان هذا العبقرى الموهوب مصمماً على كتابة السيناريو والحوار بنفسه فيبدو أنه لابد من منعه من ذلك بالقوة

أو «بقانون» خاص.. وصحيح أن من حق كل فنان أن يعبر عن نفسه بالأسلوب الذي يختاره ولكن ليس هناك سبب في العالم لأن يشترك محسن محيي الدين شخصياً في كتابة سيناريو فيلم عن حملة نابليون على مصر.. من الصعب الحديث عن مستوى التمثيل لأن طبيعة أفلام يوسف شاهين تفرض أسلوباً خاصاً على الممثلين وإن كان من الممكن أن نقول أن الممثل محسن محيي الدين اجتاز امتحاناً كبيراً وفرض وجوده أمام ممثل عالمي مخضرم مثل ميشيل بيكولي وكان ندا له بحضوره الشخصي القوي رغم أنه يمثل لأول مرة بالفرنسية التي تعلمها في شهور.. ويلي تفويي الاخراج مباشرة - رغم المعارك الباهتة التي صدمتنا - تفويي تصوير محسن نصر ويكيور انسى أبو سيف في مستواهما العالمي حقاً.. ونحن نحتفظ بحقنا في التساؤل حول موقف الفيلم من شخصية بكر الذي يدعو للمقاومة المسلحة وهل يدينه الفيلم أم يؤيده.. ولكنه فيلم مصري حتى النخاع ومشرف لنا على كل مستوى ورغم أي ملاحظة.. فاهلاً بونايرت !

مصريون في كان

الحب « فوق هضبة الهرم »

آثار وأحمد زكى في عيون العالم

كان واضحاً هذا العام أن أفلام برنامج «نظرة خاصة» وبرنامج «نصف شهر المخرجين» كانت في معظمها أهم وأفضل من أفلام المسابقة الرسمية نفسها للمهرجان كان.. وكان الكثيرون من ضيوف المهرجان من كل العالم يحرسون وسط ازدحام البرنامج غير المتسق على أن «يخطفوا» بين وقت وآخر هذا الفيلم أو ذاك في برنامج «نصف شهر المخرجين» بالذات وهو من أهم أقسام مهرجان كان والذي يبلغ - أى هذا القسم - عامه السابع العشر على مدى أعوام المهرجان الثمانية والثلاثين ولكنه ينفرد هذا العام بأن يقام وحده تقريباً في قصر المهرجان القديم للمرة الثالثة.. ويعد أن أنتقلت كل أنشطة المهرجان الأخرى إلى القصر الجديد الضخم منذ ثلاث سنوات.. مما يعطى للأفلام التي تعرض فيه قيمة خاصة لأنها تحظى بشرف العرض في القاعة الكبرى التاريخية التي شهدت كل أمجاد مهرجان كان وأفضل الأعمال لأعظم مخرجي العالم على مدى تاريخ المهرجان كله ..

وبرنامج «نصف شهر المخرجين» برنامج شبه مستقل في اختياراته ومقاييسه للأفلام المشتركة فيه.. وهى مقاييس قد تكون أكثر موضوعية حيث لا تحكمها اعتبارات المجاملة في المسابقة الرسمية.. وتنظم البرنامج «جمعية المخرجين الفرنسيين» وهى تجمع قوى جدا لكل مخرجى فرنسا.. رئيسها الشرقى المخرج الكبير روبير بريسون.. ويرأسها ثلاثة مخرجين معاهم كولين سيرو وبيير جالوجان ماريوف.. ومن رؤسائها السابقين أسماء كبيرة مثل كوستا جافراس أو برتران

تافرنيه وروبير انريكو وجان دانييل فالكروز.. أمامسئول برنامج «نصف شهر المخرجين» قهر بيير هنري ديلو الذى يقول عن هذا البرنامج القوى من برامج كان أنه «مكان للاكتشاف والمفاجأة» لأنه الذى كشف فى السنوات السابقة عن مواهب عدد من أهم المخرجين الجدد من كل العالم الذين لمعوا بعد ذلك ..

ومن بين أكثر من ٢٠٠ فيلم شاهدها ديلو على مدى ستة شهور قبل المهرجان وفى كثير من دول العالم.. جاء إلى مصر فى ديسمبر الماضى.. وأختار «الحب فوق هضبة الهرم» لعاطف الطيب ليعرض فى المهرجان ضمن ١٨ فيلم فقط من كل العالم تعرض على مدى تسعة أيام.. بحيث يعرض فيلمان كل مساء لأول مرة.. ويعاد عرض كل منهما مرتين فى نهار اليوم التالى.. أى أن فيلم عاطف الطيب عرض ثلاث مرات.. فضلا عن كتابة إسمه واسم فيلمه بالحروف الكبيرة ضمن الأسماء الأخرى على واجية القصر القديم.. وهو شرف لو تعلمون عظيم.. خصوصا لو عرفنا أن كل الأفلام العربية فى كل أقسام المهرجان لم تتعد فيلم «غزل البنات» للبنانية جوسلين صعب وفيلم «الملانكة» للتونسي رضا الباهى والذين عرضا فى نفس برنامج «نصف شهر المخرجين» ..

وفى ليلة عرض «الحب فوق هضبة الهرم» كانت القاعة الكبرى للقصر القديم للمهرجان والتي تتسع لثلاثة آلاف مقعد والتي شهدت أهم أفلام العالم على مدى ٢٥ سنة متصلة عن آخرها بالفعل ولا موضع لقدم فعلا.. وكان واضحا أن هناك اهتماما مؤكدا لدى كل من فى كان بمشاهدة فيلم مصرى آخر لشباب جديد غير معروف وليس هو شاهين أو صلاح أبو سيف اللذان لا يعرف العالم غيرهما لاننا لم ننجح للأسف فى تجاوزهما على مدى ثلاثين سنة ..

واحتشد كل المصريين فى كان خلف عاطف الطيب.. حتى يوسف شاهين الذى كان غارقا فى الاهتمام بفيلمه «وداعاً يوناتيرت» الذى كان يعرض فى نفس الوقت.. حرص على أن يذهب ليعانق تلميذه ويقف إلى جانبه.. وضحت شخصياً بفيلم المسابقة الوحيد الذى فاتتى «جوشوا بين الحين والآخر» رغم أنه عن اليهود.. لاشهد هذه اللحظة التى كادت تبكىنى فرحا وبلا مبالغة ..

وقف بيير هنري ديلو مسئول البرنامج على المسرح ليقدم الوفد المصرى: عاطف الطيب ومصطفى محرم كاتب السيناريو وعبد العظيم الزغبى المنتج وأثار الحكيم البطلة وسناء منصور.. وقال فى تقديمه «الحب فوق هضبة الهرم» :



الحب فوق هضبة الهرم .. اخراج عاطف الطيب - ١٩٨٥

«إن هذا هو يوم مصر.. ففي الصباح شاهدنا فيلم شاهين والآن نشاهد غيلما مصريا آخر لمخرج شاب» ..

وضجت القاعة بالتصفيق وقدم عاطف الطيب فيلمه بكلمة قصيرة قال فيها أنه يسعده أن يشترك بفيلمه في مهرجان كان وأنه يتمنى أن يعجب الحاضرين.. ثم كان مظهر أثار وادأؤها مشرفا كنموذج للفتاة المصرية الجديدة وهي تقول بالإنجليزية جيدة أنها حضرت مهرجانات كثيرة من قبل ولكن هذه أول مرة لها في كان وهو عالم مختلف تماما يسعدها أن تشترك فيه.. ثم نهيت الحاضرين إلى أن شكلها في الفيلم ربما بدا مختلفاً لأنها عندما صورته كانت تطلق شعرها بشكل معين.. وضحك الحاضرون للملاحظة اللطيفة وبدأ العرض وأمسكت قلبي بيدي خوفا من رد فعل الجمهور الاجنبي ازاء سينما مصرية ..

لاحظت أولا أن كل اللبنانيين الموجودين في كان لسبب أو لآخر كانوا في القاعة.. وكانوا متحمسين جدا لأثار الحكيم.. وعلاوتهم «الصهلة» العربية وهم يسمعون لأول مرة في مكان كهذا شخصيات مصرية وحوارا كله بالعامية المصرية.. فكانت تعليقاتهم بالعربية مسموعة بين وقت وآخر.. وكان للجو كله مذاق خاص وحميم

ومفرح بين تلك الأجواء واللغات التي غرقنا فيها طوال المهرجان ..
في تلك الأثناء يلجأ المصري الواقعي الصميم لأزمة اسكان خائفة إلى حد ألا يجد
المخرج المختبئ لأسرته الفقيرة.. وحقق الفيلم تجاوبا من أول لحظة.. فهم في
المهرجانات يريدون من يحدثهم عن نفسه بصديق وبلا زخرفة أو ادعاء أو تقليد
للأجواء الفرنسية أو الأمريكية التي «زعموا» منها ..

المشكلة هنا كانت حقيقية وجادة ويتناولها الفيلم بجرأة.. ورغم غرابة الفكرة
بالنسبة للمتفرج الأوربي.. أن تكون هناك أزمة اسكان خائفة إلى حد ألا يجد
الموظف الشاب أحمد زكى شقة يتزوج فيها فئاته التي احبها (آثار الحكيم) بعد أن
حل العالم كله شرقا وغربا مشكلة الاسكان.. ورغم غرابة أن تكون لدى هذا الشاب
مشكلة عاطفية وجنسية تدفعه للصعلكة في الشوارع للفرجة على النساء من بعيد..
الا أن هذه الغرابة نفسها اثارت فيما يبدو دهشة واستمتاع القاعة الممتلئة عن
آخرها.. فقلد ظلوا يتابعون هذا النوع الغريب من المشاكل باهتمام واضح.. حتى أن
عدد الذين غادروا القاعة الكبيرة طوال العرض لم يزيدوا على العشرة على الأكثر..
ولكن ما أدهشني أكثر أن «الافيهات» المصرية جدا في الفيلم وصلت للجميع..
فعندما كان أحمد زكى يجلس على مكتبه في المصلحة التي يعمل بها فلا يجد شيئا
يصنعه لا هو ولا زملاؤه ويشكو لرؤسائه دائما من قلة العمل.. وكانت القاعة تضج
بالضحك.. فلا أحد في في العالم المتحضر كله لا يعمل.. وليست هناك مشكلة
اسمها موظفون قاعدون على مكاتب وهي مشكلة طريفة جدا بالنسبة للمشاهد
الأوربي ..

وكنت أتميز غيظا شخصيا طول النصف الأول من الفيلم حيث الحوار طويل جداً
والإيقاع راكد تماما ولا شيء يحدث أو يتطور.. بعد أن استغرقنا حوالي ساعة في
عرض مشكلة البطل وظروفه الاجتماعية.. وهي مسألة لابد من مراعاتها بعد ذلك
عندما نرسل أفلامنا إلى الخارج.. حيث توقفت السينما في العالم كله عن الاعتماد
على هذا الحوار الطويل والإيقاع القاتل وحيث أصبحت الأفكار تعتمد على لغة
الصورة والحركة.. ولكن في النصف الثاني من الفيلم وعندما تعقدت مشكلة البطل
وحوصر من الجميع وتزوج فئاته سرا وبدأ يبحث عن مكان يلقاها فيه.. اشتدت
اليقظة والمتابعة مع سرعة الإيقاع.. حتى اذا ما ضبط البوليس الفتى والفتاة تحت
سفيح الهرم وأصر على سجنهما رغم انهما زوجان شرعيا.. تعاطف الجميع مع

أحلام شبابين يبحثان عن مكان لحيبهما.. وصفق الحاضرون للفيلم بحرارة حقيقية بعد أن وضع أيديهم على مشكلة حقيقية.. وحيوا آثار الحكيم وعاطف الطبيب.. وبقيت أسرار الفيلم الجالسين في البلكون بحرارة تؤكد نجاح «الحب فوق هضبة الهرم» في مهرجان كان ..

واعتقد أن سببا رئيسياً من أسباب وصول الفيلم لمن شاهده هنا.. هو أداء أحمد زكي الذي عاش الشخصية باحساس شديد الصدق والحرارة وكان وجهه ومعاناته مؤثرين على الجميع.. واعتقد أنه لو كان موجوداً معنا مع آثار الحكيم للقي حفاوة واهتماماً كبيرين.. والمسألة لم تكن لتكلفه أكثر من ثلاثة أيام يحضر فيها عرض فيلمه ويعود.. فهي فرصة عمره لو كان يملك الذكاء المهني ويدرك قيمة التواجد في مناسبات هامة كهذه.. فخسارة حقيقية أن أحمد زكي لم يكن موجوداً ليحني ثمرة نجاحه في مهرجان عالمي ..

والخسارة الأخرى الأفدح بل والمهزلة هي النسخة المهلهلة التي أرسلوها للعرض في أكبر مهرجان عالمي.. فلا صوت ولا صورة.. وشيء متخلف جداً كنا نخفي عيوننا خجلاً منه... والمنتج والمخرج يعتذران باستسلام قدرى بأن هذه أحسن نتيجة تقدمها معاملنا.. وكنا سنظل إلى الأبد نتحدث عن أسطورة معاملنا.. المستهلك دون أن يتحرك أحد.. في الوقت الذي يعرض مهرجان كان أحسن مستويات الصورة والصوت حتى من بنجلاديش ولم تعد هناك مشكلة معامل في العالم كله.. أما الترجمة الفرنسية على النسخة فكانت مهزلة أخرى.. فهي متأخرة دائماً جملتين على الأقل عن الحوار العربي.. وعبارات هامة كثيرة لم تترجم أصلاً وببساطة غريبة.. حتى أن الترجمة اختقت مرة عدة دقائق كاملة فضج الجميع بالاحتجاج.. فما الذي جرى أيضاً لعم انيس عبيد؟ والم تمر هذه النسخة على أي أحد قبل إرسالها إلى كان ؟!

حرافيش نجيب محفوظ

.. الوباء القادم إلى السينما المصرية

عاشت السينما المصرية تاريخها كله بنظام «الموضات» أو الموجات الراحبة.. فكلما نجح فيلم من نوعية معينة.. انهالت علينا موجة من أفلام نفس النوعية ضمانا للنجاح وإقبال الجمهور.. إلى أن يفرق المتفرج المسكين تحت أكوام من أفلام الرقص والكباريهات أو المخدرات أو «ضاع العمر يا ولدي» ولا تبك يا حبيب العمر وفايتنى لمين يا سيعي.. لأنه اذا كان رأس المال جباناً كما نسمع فإن رأس المال السينمائى بالذات هو جبان متردد ومتافق ومقلد وعاجز عن المغامرة والابتكار ويفضل أن يلعب على المضمون وعلى الجاهز وأن يمشى جنب الحيط لجمع أكبر قدر من المال بأقل قدر من الفن أو المجهود.. وبلا أى فن ولا مجهود لو أمكن !.

ويبدو أننا داخلون الآن فى السينما المصرية على موجة كاسحة من أفلام الفتوات والبلطجية والحرافيش فى الحوارى الشعبية فى بداية القرن.. وكلهم «معلمين» بجلاليل يلفون رؤسهم بملايات سرير ويمسكون بالشوم الغليظ ويضربون بعضهم.. فتوة بعد فتوة.. وكلما فاز أحدهم بالفتوة أصبح اسمه «سيد المعلمين» ودقت المزيكة وصاحت بعض وجوه الكومبارس القبيحة التى لا تصلح إلا لتجار المخدرات: «اسم الله عليه.. اسم الله عليه..» ثم يبدأ الفيلم يدخل فى نفس المشاكل التافهة المكررة التى نجترها من مليون سنة ولكن التى ارتدت فقط الأزياء البلدية هذه المرة ووسط أكبر كمية من ضرب النبائيت .

والظاهرة اسمها «الحرافيش».. ومسميها نجيب محفوظ طبعاً.. فلم يعد هناك أديب أو كاتب أو مفكر فى مصر كلها سوى نجيب محفوظ أو أحسان عبد القوس..

وليس الذنب طبعاً نذب الكاتبتن الكبورتن.. وإنما هو أيضاً رأس المال الجبان الذى «يسمع» أن نجيب محفوظ يكتب روايات كويسة، فيشترتيا دون أن يقرأها.. وهو اتجاه جيد بالطبع يحقق للسينما المصرية مستوى روائيا محترما على الأقل.. ولكن بشرط ألا تغرق هذه السينما نفسها فى لون واحد من الأدب أيا كانت عبقريته وفى انفصال كامل عن كل التيارات الأخرى بما يمكن أن تقدمه من إبداع الشبان أو الأجيال والوان الفكر المختلفة.. والا أصبحت النتيجة هى هذا الذى نراه الآن.. أن نغرق فى تسعة أفلام على الأقل عن الحرافيش والفتوات تنور كلها فى الحارات المفلقة وبنفس «النبايت» وبنفس وجوه الكومبارس.. ولجرد أن الروانى الكبير نجيب محفوظ كتب مجموعة قصص عن «الحرافيش» لانه قرر فى هذه اللحظة من عمله الطويل الحافل أن يهرب إلى الماضى من مواجهة الواقع الحاضر.. ومستخدما تركيبات فنية معقدة يلجأ فيها إلى رموز واسقاطات ودلالات على الحاضر لا يفهمها فى الغالب كتاب السيناريو «الشطار» القادرون على تحويل أى صفحتين أو صفحة ونصف إلى فيلم طويل !.

وهذه المقدمة الطويلة لا علاقة لها على أى حال بفيلم «المطاردة».. فهو فيلم جيد فعلا.. ولكن المشكلة هى أنني شاهدته بعد أن شاهدت فيلم «الحرافيش» فى مونتريال لنفس المؤلف ونفس كاتب السيناريو، فوجدت نفس الجو ونفس الملابس ونفس «النبايت» وأكد أقول نفس الأحداث أيضاً.. فلم يكن يمكن فصل الفيلم عن الظاهرة أو «الموجة» أو «وباء الحرافيش» القادم إلى السينما المصرية.. فمزال هناك أكثر من فيلم عن مجموعة حكايات «الحرافيش»..

والعودة إلى «بداية القرن» فى الحارة المصرية مثل العودة إلى التاريخ فى أى سينما فى العالم ليس ممنوعا.. وليس من حق أى ناقد أن يفرض على أى فنان العصر الذى يتناول أو الرؤية التى يعيد بها صياغة الماضى. ولكن بشرط أن تكون هناك هذه «الرؤية» نفسها.. أى أن تكون لدى المؤلف أو المخرج وجهة نظر يناقش من خلالها الماضى.. وبحيث يربطه بالحاضر ويفسره. بل وربما يشير إلى المستقبل نفسه.. وهذا هو المبرر الوحيد للعودة إلى الماضى فى الأعمال الفنية الراقية.. وكل الأفلام التاريخية فى السينما العالمية تفعل هذا.. فهى تحكى عن الماضى وهى تشير بوضوح إلى الحاضر.. والا تحولت العودة إلى الماضى إلى مجرد «حصص فى التاريخ» أو دروس ومواعظ.. وليست هذه مهمة السينما ولا أى فن آخر..

وإذا نحن رجعنا إلى الأصل الروائي في «الحرافيش».. فإننا نجد أن نجيب محفوظ «يهرب» إلى الماضي - واضح أكثر من خط تحت «يهرب» هذه - لأسباب تخصه هو.. وفلسفة أو موقف ما لدى الأديب الكبير.. ربما لعدم رغبته في مواجهة الحاضر ..

وهذا من حقه تماما الذي لا يمكن أن يناقشه فيه أحد ومثل أى فنان خالق كان له موقف دائماً من مجتمعه وكانت له رؤيته الفنية الخاصة للماضى بحيث يشير إلى الحاضر - لمن يفهم - يكثر من رمز أو دلالة.. فهل تفهم السينما هذه الرموز والدلالات عندما «تستخدم» نجيب محفوظ ؟.

لا طبعاً.. فكل ما يلتقطونه من الروائي الكبير هو سطح الأشياء ومظهرها البراق.. والصياغة الدرامية المتقنة مثلاً.. الشخصيات الثرية.. الجو الشعبى الذى يجيد نجيب محفوظ تصويره.. العلاقات الإنسانية المتصارعة.. ثم مجموعة من النبايات ومعارك القتوات ولا أكثر ..

والسينما هى دائرة اهتمامنا هنا وما من حقنا مناقشته وليس نجيب محفوظ . ولكن «الحرافيش» عند نجيب محفوظ هم النماذج الشعبية المسحوقة فى قاع المجتمع والذين يمارسون المهن الحقيرة لحساب التجار المستغلين الذين ياكلون حقوقهم ويستفيدون من كل شىء بلا مجهود حقيقى.. ومعتمدين على أن هؤلاء الحرافيش الصعايك اضعف من أن يثوروا طلباً لحقوقهم.. وهنا وبالضرورة يظهر دور «الفتوة» من بين هؤلاء الحرافيش غالباً.. ولكنه يملك من القوة البدنية ومن الشجاعة ما يمكنه من انتزاع حقوق الحرافيش بالقوة ولكن «الفتوة» عند نجيب محفوظ ليس هذا الرجل «الأهبل المتعافى» الذى تقدمه السينما.. والذى بمجرد ضربتين من «شمروخه» الضخم يتغلب على الفتوة القديم الشرير ليصبح هو «الفتوة» الجديد الطيب إلى أن يفسد هو الآخر.. وهكذا دواليك .

فهذا مفهوم سطحى وشكلى ساذج للفتوة متعلق بالسينما وحدها .. «فتوة» نجيب محفوظ هو جماع لعدة قيم ومبادئ أولها قوة الشجاعة والشرف.. ثم الإيمان بالعدل.. وهو يفرضه «بالنبوت» أو «بالشمروخ» لا أدري ما هو اسمه بالضبط.. وهو نموذج شعبى أفرزته الحارة المصرية فى ظروف خاصة للبطل أو الزعيم.. وفيه من «رويين هود» الذى يأخذ من الغنى ليعطى للفقير.. وله معانٍ ودلالات وتفسيرات واسعة جداً ليس هنا مجالها ..

ولكن احدا ممن يحاولون نجيب محفوظ إلى أفلام من خلال ماكينات «التعليب والتلفيف» لا يهتمون بشيء من هذا كله اذا كانوا يفهمونه أصلا ..

والفتوة فى الفيلم «المطاردة» مثلا هو مجدى وهبة الذى يبدأ الفيلم كالعادة بانتصاره على الفتوة القديم وفى مكان خلوى به طواحين هواء يذكرنا بهولندا ولكن فى أجواء «الكابوى» الأمريكى التى تعجب المخرج سمير سيف.. ولكننا لا نعرف شيئا بالطبع عن أفكار الفتوة الجديد ولا القديم سوى اشارات سريعة إلى أن كل فتوة جديد يبدأ صالحا ثم ينحرف تدريجيا ونون أن يقول لنا السيناريو اسباب هذا الانحراف رغم محاولات الاشارات السياسية ..

ولذلك تبدأ عقدة الفيلم كلها من أن الفتوة مجدى وهبة قرر فجأة الزواج من الفتاة التى قرر نور الشريف أن يتزوجها.. وعندما تحاول الهرب معه تدبجها عصابة الفتوة ببساطة شديدة جداً.. فالفتوات فى هذه الأفلام هم مجرد مجرمين عاديين وبلطجية يمكن أن نقابلهم كثيرا فى أى غرزة مخدرات.. وببساطة أشد تلصق التهمة بنور الشريف المظلوم ونون تبرير درامى أو سينمائى قوى أو محبوبك.. فيضطر للهرب ليصبح «المطاردة» وهو اسم الفيلم ..

وفى مزيج من أفلام «الكابوى» و «المافيا» و «أمير الانتقام» يخنفى المطارد سنوات.. ويحب ويتزوج وينجب ولكنه لا ينسى ثاره.. فيعود إلى الحارة لينتقم بالطبع ويضرب كل الناس وحده بشمروخ «الناجى» وهو الاسم الذى اخترعه نجيب محفوظ «فانسكب» علينا من كل حنفيات أفلام الفتوات حتى أصبحت شخصياً أكره «عائلة الناجى» كلها ..

وبينما يبدو أن الفيلم ينتهى نهايته الوحيدة الجيدة والمناسبة دراميا وسينمائيا بانتصار المطارد المظلوم على الشرير.. أو حتى يتمكن الشرير - رغم أن البوليس قبض عليه - من طعن المطارد بسكين.. ويعد أن يترك المتفرجون مقاعدهم لينصرفوا إلى بيوتهم.. نفاجأ بفيلم آخر قصير من ربع ساعة لا هدف له ولا ضرورة ويسمى عند طلبة معهد السينما سنة أولى «الانتى كلايماكس» أى ما بعد الذروة أو بالتحديد ما هو ضدها.. فلا أحد يدرى كم الوقت بالضبط منذ هذه النهاية المنطقية الأولى لى يشقى المطارد من جرحه.. وتقتنع زوجته المحبة المخلصة فجأة بأن تتزوج مخبر الحارة الذى رأيناها تكرهه وترفضه طول الفيلم.. ولا ندري أين كان زوجها كل هذا الوقت ولماذا انفصل عنها تماما حتى اختفت اخبارها عنه.. رغم أن كل مشاكله

كانت قد انتهت.. اتضح براعة.. وتخلص من أعدائه.. فلماذا ترك زوجته وام طفله حتى تزوجت من كل العالم الرجل الذي تكرهه..؟ وكيف تزوجت هي أصلاً ولم تبقى وفية لزوجها؟ وكيف انطلقت اشاعة أنه مات دون أن يكذبها أحد..؟ كل هذا «الفيلم الجديد» لجرد أن يدهام الزوج بيته ليجد زوجته تزوجت رجلاً آخر.. فيقتله.. ولكنه يحتضن زوجته بحب شديد رغم خيانتها هذه.. وتدعه هي بحرقه شديدة لجرد أن يهرب ويظل مطارداً إلى ما لا نهاية؟.

فلماذا؟.. ولماذا المناسبة؟.. هل لأن هناك «المطارد بارت تو»؟..

فى الفيلم أشياء جيدة جداً ومحترمة.. فهو أفضل فيلم للمخرج سمير سيف على الإطلاق من الناحية التقنية.. اختيار أجواء التصوير وزواياه وقيمه الجمالية الشعبية والتاريخية والحارات الضيقة.. وتحريك المجموعات وقيادة الممثلين.. كل هذا فى أحسن حالاته.. وان ساد «تكوين» بعض اللقطات جو أفلام الكاوبوى.. ثم هناك مدير تصوير شاب جيد جداً هو محسن أحمد فى ثانى أفلامه فقط.. وهو مكسب جديد للسينما ضمن موجة المصورين الجدد الدارسين والموهوبين.. ولكن مونتاج سلوى بكير - وسمير سيف طبعاً - يسوده شئ من التطويل يجعلك تقلت من الفيلم فى بعض المناطق.. ذلك من ضرورة الاستغناء تماماً عن ربع الساعة الأخير وهو «غلطة غريبة جداً.. موسيقى محمد سلطان مازال ينقصها الكثير لتصبح درامية تماماً.. فهى أقرب إلى التطريب حتى تهبط بإيقاع بعض المواقف أو من احساسك المشحون بها.. التمثيل جيد فى حدود المستوى التقليدى لأفلامنا بحيث لا يتميز أحد أو يلفت نظرك سوى عبد السلام محمد فى دوره اللامع المذهل لفنان عظيم حقاً.. وأبو بكر عزت فى أفضل أنواره السينمائية على الإطلاق والذي يكشف عن قدره الجديدة من قدرات هذا الممثل الجيد الخبير.. ومجدى وهبة فى إحدى فرصه الجديدة لابرار مواهبه ثم الممثل الذى قام بدور شقيق نور الشريف والذي لا أعرف اسمه للأسف رغم أدائه المتميز حقاً.. وإذا لم يكن نور الشريف قد قدم شيئاً جديداً سوى مجرد «انقار النور» وهو ما تجاوزته من زمان.. فان سهير رمزي تلعب أحد أنوارها الهامة وتفرض وجودها على الفيلم بثقة وإن كنت مصراً على أنها مازالت فى حاجة إلى مراعاة المقاييس الجسدية لأى نجمة !.

وكل هذه تفصيلات لفيلم جيد الصنع خرج منه لتساعل عما بقى منه سوى قصة رجل أنهم ظلماً بقتل فتاه فهرب وظل مطارداً.. وعندما قتل رجلاً بالفعل هرب مرة

أخرى ليظل مطارداً.. فما هو الموضوع وما هي القضية وما علاقة هذا كله بالفتوات
وبالحرافيش أو بالقاهرة في بداية القرن وما الذي يختلف لو أنه حدث في نهاية
القرن أو في منتصفه.. أو لو أنه لم يحدث أصلاً في قرن على الإطلاق؟!.

نموذج ناجح لحل المعادلة الصعبة ..

كيف تكسب السينما المحترمة بنفس «العاب» السوق !

فى «العار» اقتحم محمود أبو زيد كاتب السيناريو وعلى عبد الخالق المخرج موضوع المخدرات الذى أصبح ظاهرة اجتماعية خطيرة.. بجرأة وبمستوى فنى راق إقترب من بعض المفاهيم الخاطئة لتلك التجارة القاتلة تحت دعاوى النفاق والتدين الكاذب والمفاهيم التى يصنعها لأنفسهم بعض الأدعياء عن الحلال والحرام مستخرجين من النصوص والمفاهيم الأخلاقية المعكوسة ما يبرر مكاسبهم الشخصية على حساب أى شىء ومستفيدين من كل ثغرة ووسط أوضاع وقيم اجتماعية خاطئة ومتخلفة .

وكان «العار» حدثاً سينمائياً على كل مستوى.. فنجاحه الجماهيرى والنقدى الكاسح كان حلا عمليا للمعادلة الصعبة المزعومة عن كيف نصنع عملا فنيا جيداً ومحترماً ينجح تجارياً فى الوقت نفسه.. بل أن «العار» جاء وسط موجة من أفلام المخدرات ليضربها مؤكداً أنه حتى مثل هذه الموضوعات الرائجة جماهيريا يمكن أن نقول من خلالها شيئاً محترماً ويسمعه الناس .

وفى تجربتهما الثانية بعد «العار» يواصل محمود أبوزيد وعلى عبد الخالق نفس موضوع المخدرات الذى أصبح ظاهرة اجتماعية أخطر وأشد شراسة منذ «العار» وتقائم بسرعة مخيفة وفى خلال سنوات معدودة فقط وكأتما لم يحس به أحد ليتداركه.. وهنا تجئ حساسية ومخاوف العمل الثانى.. فما الذى يمكن أن يقال هذه المرة.. وكيف يمكن ضمان نفس النجاح ؟

ولكن «الكيف» يتجربا أكثر.. مستخدما بذكاء شديد نفس المغريات التجارية لقول أشياء مفيدة وعميقة.. وينفس المستوى من الجودة والجاذبية واحترام الجمهور

والعمل الفني نفسه.. فليست هناك مشكلة ان.. والأفلام «الهادفة» - وهى الكلمة التى كنا نقولها دائماً ليسخر منا تجار السينما دائماً أيضاً - يمكن أن تنتج «وتكسر الدنيا».. ومتى؟.. بعد موجة هبوط مخيف للأفلام المبتذلة التى صنعت كل شئ وأى شئ لتستجدى الجمهور فضر بها بالحذاء القديم ولا مؤاخذه .. فحكمتك يارب.. ويحيا العدل !.

وطبيعى أن يكون الموضوع فى «الكيف» وكما فى «العار» هو المخدرات.. ولكن الفرق بين الفيلمين ليس مجرد سنوات.. وإنما تغيرات اجتماعية سريعة ومذهلة أدت إلى تطور حتى مفهوم المخدرات نفسه فى المجتمع المصري.. فلم تعد المشكلة هى مجرد الجانب الأخلاقى أو الفلسفى للمخدرات بمعنى هل هى حلال أم حرام كما كان السؤال الذى طرحه «العار».. وإنما هى الانتشار الكاسح لفكرة المخدر نفسه كوسيلة وحيدة للهروب من مشاكل اجتماعية عديدة ومعقدة، وإن اختلفت أسباب الهروب نفسه من مدمن إلى آخر.. ولكن قطاعات واسعة تنخل هذا الشرك لتهرب عجزاً عن الحل.. ومن أقصى قمة المجتمع حيث الثراء والضياع والبحث عن «الغيبوبة الممتعة» بكل الأشكال الممكنة.. وإلى قاع المجتمع وحيث محاولة الهروب من مواجهة مشاكل اقتصادية ومعيشية تبدو مستحيلة الحل وهنا تصبح المشكلة أخطر خصوصاً وقد انتشرت كالوباء بين الشباب من كل القطاعات.. وواضح أن المشكلة أصبحت خطراً فادحاً إلى حد تصعيدها إلى أعلى المستويات والدعوة إلى «حملة قومية» لمواجهة هذا الخطر ومتأخراً جداً كالعادة وفى محاولة لفحص النتائج وليس فحص الأسباب كالعادة أيضاً ..

● ومشكلة «الكيف» أو عيبه الأساسى هو بالضبط فحص النتائج وليس فحص الأسباب.. فهو لا يتحدث عن أسباب الظاهرة فى الظروف الاجتماعية نفسها وإنما عن نتائجها الجاهزة وكما تفعل الأفلام المصرية دائماً.. والفكرة تبدأ بأن بطل الفيلم محمود عبد العزيز مدمن مخدرات جاهز لانه فاسد أصلاً.. فشل فى دراسته فى كلية الحقوق فعمل بلطجياً فى الأفراح وتحول إلى مشاغب ومهرب شبه محترف وبدون أن نعرف السبب الا أنه «بايظ» بحكم طبيعته أو بحكم مزاجه - واسمه فى الفيلم «المنزجى» بالفعل - ويدلّل أنه ابن ناس طيبين وكان أبوه مدرساً فاضلاً يرفع فى بيته شعار «وانما الأمم الأخلاق».. ويدلّل أن شقيقه يجيب الفخرانى الذى نشأ فى نفس البيئة والظروف الاجتماعية أكمل دراسته ونجح واستقر وأصبح فاضلاً



الكيف - إخراج علي عبدالحق - ١٩٨٥

جداً.. فالانحراف هنا والاغراق في المخدرات هو مسألة شخصية جداً ومجرد «مزاج» ناتج عن استعداد طبيعي للفساد و «البوظان» .. هذه واحدة .

● المشكلة الثانية هي أن الفيلم رغم دراسته العلمية والنفسية الجادة لموضوعه.. يقيم بناءه الدرامي الاساسى على مقولة ليست صحيحة.. أو على الأقل مشكوك في دقتها علمياً.. فالأخ الطيب يحيى الفخرانى يحاول أقناع أخيه الفاسد محمود عبد العزيز بالاقلاع عن إدمان الحشيش بفكرة أن المخدر هو مجرد وهم.. ولكى يثبت له ذلك عملياً يخدعه بأعداد «طبخة» كيميائية مشابهة للحشيش فيتصور أنها تحدث فيه نفس التأثير.. ثم تقوم فكرة الفيلم كلها بعد ذلك على فكرة «الوهم» هذه.. ورغم أننى أؤثر من يستطيع أن يفتى فى هذا الموضوع حيث لم أتعامل فى حياتى مع أى نوع من أنواع «الكيف» الا أننى أشك فى صحة هذا الافتراض علمياً.. وهو أن المخدرات هى مجرد وهم يتصور المدمن أنه يحدث به تغيرات أو تأثيرات مزاجية معينة.. خصوصاً عندما يصدر هذا التصريح الخطير من كيميائى دارس ومتخصص مثل يحيى الفخرانى فى الفيلم.. والا لما كانت هناك مشكلة تعاني منها البشرية فى كل

مكان ومنذ بدء الخليقة.. فلا بد أن المخدرات هي مخدرات فعلا.. بمعنى أن بها مواد تحدث تأثيرا علميا خاصا بل وقويا في الجهاز العصبي لتعاطيها ..

فإذا قيل أن يحيى الفخراني كان يعرف بالتأكيد هذه الحقيقة العلمية ولكنه أراد أن يخترع حكاية أن المخدرات هي مجرد وهم ليخدع بها آخاه ليتوقف عن تعاطيها.. فان السيناريو قدم هذا الإدعاء كأنه حقيقة مفروغ منها يؤمن بها الأخ الكيميائي فعلا.. وهى لتتأكد أكثر بعد نجاح «الطبخة» المزيفة فى الأيحاء لتعاطيها بأنها مخدر.. وحتى لو كان «المعلم الكبير» جميل راتب قد اكتشف زيفها بعد ذلك وأضاف لها بعض الحبوب المخدرة الأخرى.. فلقد جاءه هذا متأخراً جداً ولم يكن نفياً مؤكداً فى الوقت نفسه لزمع الكيميائي أنها مجرد وهم ..

● بغض النظر عن هذا الخلاف «العلمي» فالفكرة جيدة جداً.. والبناء الدرامى متقن إلى أقصى حدود صنعة السيناريو البارعة.. والسيناريو والحوار هما بطلا الفيلم.. وهما أحسن ما كتبه محمود أبو زيد على الإطلاق.. وهو هنا يستفيد من نجاح «العار» بل ويتجاوزه.. والفيلم يستحق التحية لاهتمامه بقضية حساسة وحية تهم الناس وتشغلهم بالفعل.. فهو نموذج إنن للوظيفة الاجتماعية الإيجابية والجادة للسينما.. ومن حقها أن تكسب فى الوقت نفسه.. فلا أحد ضد أن تكسب السينما باعتبارها عملية انتاجية فى الأساس.. ولكن أى نوع من السينما؟ وما الذى تقدمه للناس مقابل ما تكسبه منهم؟.. كان هذا هو الخلاف بيننا وبين السينما التجارية الرخيصة دائماً ..

ولكننا فى «الكيف» أمام سينما ناجحة ونظيفة فى الوقت نفسه وشديدة الاحترام.. وهى سينما تقوم على صراع الشخصيات وصراع الأفكار وربما ليس على صراع الاحداث نفسها.. فهو فيلم شخصيات فى مواقف مواجهة وصراع فكرى أو فلسفى أحيانا.. ولكنه صراع يصلنا من خلال الحوار أساسا.. ولذلك فنحن وكما فى «العار» أمام قدر هائل من المناقشات.. لان ميزة محمود أبو زيد الأولى هى صياغة الحوار الذكى الذى يثير الأفكار الكبيرة ويصل بها إلى كل مستويات الجمهور فى الوقت نفسه.. ثم لانه المنتج أيضاً فى هذا الفيلم فهو يحاول أن يستخدم وبذكاء كل أساليب و«ألعاب» السينما الناجحة.. وهذا من حقه مادام لا يفرض شيئاً من خارج العمل ومادام لا يبتذل نفسه.. وهذا مالم يحدث فى هذا الفيلم.. فهو يريد أن يستفيد مثلا من لغة الحوار السوقى التى فرضتها فئات جديدة

منحطة على تعاملاتنا اليومية.. ولكنه يبالغ في استخدامها محمود أبو زيد لأول مره في «العار» .. فلم استطع بسبب الاسراف الشديد في استخدامها على لسان نجم ناجح جداً وقادر على إثارة الضحك مثل محمود عبد العزيز.. ولقد حاولت أثناء مشاهدتى للفيلم أن أسجل بعض عبارات الحوار الغريبة التى استخدمها محمود أبو زيد لأول مرة في العار.. فلم استطع بسبب الإسراف الشديد في استخدامها. حتى بدت كما لو كانت مستخدمة لذاتها ولجذب الجمهور أكثر مما هى مستخدمة بهدف السخرية منها ورفضها.. مثل «مشرشخ الانارخ» و «احبك فى الهفشة» و «المشكرومون طاح فى الترابوالى».. وهى لغة صينية لا أدرى من أى كهف حصل عليها محمود أبو زيد ..

● وهو بنفس المنطق يريد أن يربط بين موجة المخدرات وموجة الأغاني الهابطة باعتبارها نوعاً آخر من تخدير الناس ونسف وعيهم وثوقهم العام.. وهذا صحيح.. ولكنه يصل فى هذا إلى حد تأليف كلمات أغاني هابطة يكتب فى العناوين أنها «من تخريف محمود أبو زيد».. ولكنك لكى تقول أن الاغاني الهابطة هى نوع من المخدرات لست محتاجاً لأن تجعل محمود عبد العزيز يغنى فعلاً أغاني كاملة من ثلاثة كويليات من نوع «الكيمى كيمى كوه» و «تعالى تانى فى الدور التحتانى».. ناكل لحمة ضائى.. ونحلى بسودانى» .. الا اذا كنت تقصد تقديم فيلم غنائى هابط أنت نفسك!..

● أحس السيناريو فيما يبدو أنه يقدم صراع شخصيات وأفكار أساساً لا يتطور فيه الحدث الدرامى حتى الثلث الأخير.. ثم أراد أن يثير الجمهور فى هذا الثلث فحشد فيه قدراً هائلاً من عمليات التعذيب والتحذير وانتزاع الاظافر ويالغ فى كمية الشر والعنف فى شخصية التاجر الكبير جميل راتب إلى حد جعله أقرب إلى الشرير الخرافى الذى يعيش فى قلعة وسيطر على العالم من خلال جيش كامل وكما يحدث فى أفلام جيمس بوند.. وأتحدى أن يكون هناك شرير عظيم كهذا مهما بلغت قوته فى مصر كلها ..

● الهدف الأخلاقى أو الوعظى للفيلم هدف نبيل ومشروع فعلاً ولكنه لا يحتاج بالضرورة إلى تدمير شخصية الآخ المثالى يحيى الفخرانى مع أن تكوينه الشخصى والعقلى القوى على امتداد الفيلم كله لا يبرر هذا الانهيار الكامل والمفاجئ بعد أول حقنة كوكايين.. فضلاً عن أن هزيمة الأخ الطيب تتنافى مع فكرة اختلاف

الشخصيتين من الأساس.. وهو من ناحية أخرى تسليم بهزيمة الخير واستحالة المقاومة والافئان الأمل اذا كان الطرف الآخر للصراع والاختلاف وهو محمود عبد العزيز فاسداً ومهزوماً من البداية ؟.

وانا كان المفهوم الاخلاقى لأى فيلم لا يتحقق من خلال «اليفط» المعلقة على الجدران.. فكيف نبرر «سقطه» غريبة مثل تكرار نفس عبارة «إنما الأمم الاخلاق ما بقيت» مرة أخرى فى نهاية الفيلم وبصوت معلق سخيف كما يحدث فى أفلام إبراهيم عمارة ؟.

● على عبد الخالق يتقدم تكنيكيا من فيلم إلى آخر.. وهنا ومع محمود أبو زيد بالذات يبدو فى أحسن حالاته ويطور نفسه مستقيماً من تجربة «العار».. ولكنه يكرر نفس حوله التكنيكية للمناقشات المتوالية باستكمال المناقشة الواحدة فى أكثر من موقع تصوير تكرر بعضها أكثر من مرة.. كما أن عليه أن يتخلص من أسر «الكادراج» أو تكوين اللقطة المفتعل لكي يحقق علاقات صورة غريبة جداً ومفروضة على الواقع وعلى الحركة الطبيعية للبشر.. كأن يتحدث إثنان فى أمان الله.. وفجأة يعطى أحدهما قفاه للآخر لمجرد أن المخرج يريد أن يصل من البداية إلى تكوين معين يصبح فيه كل وجه فى اتجاه معاكس للآخر.. فهذه محاولات جمالية مراهقة ومفتعلة تجاوزها بالتأكيد مخرج متمكن مثل على عبد الخالق.. وعليه أن يترك شخصياته تتحرك حركتها الحرة الطبيعية وأن يستخرج منها تكويناتها الشكلية المنطقية وليس العكس.. أى أن يفرض التكوينات مقدما على الحركة الطبيعية وضدها ..

● مونتاج حسين عفيفى أكثر تدقيقاً واحكاماً منه فى «اعدام ميت» لعلى عبد الخالق أيضاً.. وتصوير مأمون عطا الذى أرى له فيلماً لأول مرة جيد فى حدود التعبير عن الدراما المطلوبة لكل موقف.. وموسيقى حسن أبو السعود موظفة جيداً أيضاً ولها طابع ساخن مختلف بالتاكيد.. والالحان «الرخيصه» التى ألفها للغانى الهابطة كانت أجمل من أن تكون «هابطة».. بل هى على العكس تغرينا بأن نحبها ونردها.. وهذه مشكلة !.

● محمود عبد العزيز فى أحد أهم وأجمل أدواره.. وهو يؤكد فيلماً بعد فيلم أنه ممثل جيد حقا وخبير وامكانياته غير محدودة.. وهو هنا يطلق طاقته الكوميديا إلى أقصى حد بعد أن كشف عن «بعضها» فى أفلام سابقة.. ولكن يحىي الفخرانى

«ياكل» منه الثلث الأخير من الفيلم وخصوصاً في مشهد «العزاء».. وهو ممثل خطير حقاً وما زال يملك الكثير.. وجميل راتب رغم نمطية الشخصية التي يسندونها إليه في كل فيلم ورغم المبالغة في كمية الشر هو في أفضل حالاته هنا.. وهو ممثل محترف حقاً ومسيطر على أنواته جيداً بحيث قدم هنا الجديد على شخصية لم تكن تثير أى جديد !.

مشكلة السيدة بلانش

بين الجنوب الأمريكى والحارة المصرية

رغم ان كل العاملين فى فيلم «انحراف» - واولهم كاتب السيناريو والحوار مصطفى محرم بالطبع - كانوا يعرفون من أول لحظة بالتأكيد أنهم يتعاملون مع مسرحية تينسى ويليامز الشهيرة «عربة اسمها الرغبة» التى تحولت فى الخمسينات إلى فيلم أمريكى شهير بنفس الاسم أصبح الآن من كلاسيكيات السينما العالمية أخرجه ايليا كازان ومثلته فيفيان لى ومارلون براندو وكارل مالدن ولا يمكن أن ينسأه أحد.. فانهم لم يكتبوا إشارة واحدة لهذا الأصل الأمريكى الشهير لا فى عناوين الفيلم ولا فى إعلاناته وكان هذا الأصل هو عمل مجهول أو مغمور تماماً.. وهذه نقطة غريبة جدا ولم تكن ستكلفهم شيئا.. أولا لأن الاقتباس أصبح عملية شائعة ومعروفة فى السينما المصرية ولم يعد أحد ينكرها.. وثانيا لأن المسرحية مقروءة للجميع والفيلم الأمريكى معروف للجميع والتطابق بين الفيلمين واضح جداً فى كل التفاصيل فما هو مبرر الانكار وما الذى سيخسره أى أحد من الإشارة إلى الأصل الأجنبى ولو من باب احترام الاجنبى والمصرى معاً؟.

النقطة الثانية التى حيرتني من أول لحظة هى لماذا نحول مسرحية «عربة اسمها الرغبة» بالذات إلى فيلم مصرى وبعد ثلاثين سنة من اكتشافنا لها من خلال فيلم ايليا كازان؟.. ما هى الضرورة؟.. ثم كيف يمكن تحويلها ؟..

ان جو تينسى ويليامز بالذات فى المسرح الأمريكى الحديث هو جو خاص جداً وشديد الأمريكية رغم عناصره الانسانية والعريقة والعامية بالطبع.. الا أنها عناصر تظل مرتبطة بالمجتمع الأمريكى بشكل حميم.. و «عربة اسمها الرغبة» بالتحديد أمريكية جداً.. ومرتبطة بالجنوب الأمريكى بشكل حميم.. وحيث تنور الأحداث فى

مدينة صغيرة وجو صناعى يسوده الجو الخانق ولزوجة العرق الرطب الذى يخنق
الأنفاس ويجعل الحياة شبه راكدة والشخصيات المحاصرة أكثر حدة وانفعالا فى
مواجهة الجحود والفراغ والزوجة والعواطف أو الغرائز الملتهبة فى نفس الوقت..
فكيف يحول أبرع سيناريست هذا كله إلى جو مصرى ؟

ومن ناحية أخرى تضع شخصية «بلانش دوبا» بطة المسرحية والتي لعبتها فى
الفيلم فيثيان لى.. تضع أمام أى سيناريست تحديا هائلا فى أن يفهم أبعادها
وبواعها وتركيبها شديدة التعقيد.. ثم أن ينتزع هذه التركيبة من أصلها الأمريكى
ليزورها فى الواقع المصرى نون أن يقددها الكثير من ملامحها الأساسية.. فما بالك
إذا كانت الشخصية الموعودة لها كقطب آخر هى شخصية العامل البولندى الاصل
الذى لعبه مارلون براندو بتكوينه الجسدى والادائى الذى لا يمكن تقليده.. او الذى لا
يمكن نزع عن براندو نفسه وبالتحديد.. عامل فظ شديد الاندفاع والوقاحة حسى
بشكل واضح وفيه كثير من العنف ... وإذا كانت فكرة الفيلم الأمريكى والمسرحية
تقوم بالكامل على سلوك امرأة مثقفة نبيلة من أصل طيب تسوء تدريجيا نتيجة
احباطات متوالية على المستوى المادى والاخلاقي والعاطفى حتى تنتهى الى الحياة
فى بيت واحد مع اختها الصغرى وزوجها العامل البولندى الفظ هذا.. بكل التعقيدات
التي تنشأ عن هذه العلاقة الثلاثية المنتظرة.. خصوصا عندما يدخلها عامل رابع هو
العامل الهادئ صديق الزوج الفظ ويحب الأخت الضيفة وتحاول هى معه أن تبدأ
حياة جديدة إذا كانت فكرة هذه الحياة المشتركة فى بيت واحد يمكن أن تحدث فى
مجتمع أمريكى فى الجنوب بالذات فأنها عندما تنتقل إلى أى بيت مصرى تفقد
الكثير من شروطها.. ولأن البيت المصرى فى الحارة المصرية العادية جداً والفقيرة
لها شروطها المختلفة بالضرورة.. خصوصا مع تعقد شعور الزوج نحو أخت زوجته
ومن الرفض والنفور وتعتمد اذلالها لكسر انفعالها احساسا منه بالفوارق الطبقيّة
والثقافية.. إلى الرغبة فيها واشتهاها ربما لكسر انفعالها أيضاً عن طريق اذلال
الجسدى حسب تصور هذه الشخصيات الفظة والاقرب للبدائية لفحولة الرجل التى
يمكن أن تكسر كبرياء أى امرأة.. فكيف ستدور هذه العلاقة المركبة شديدة
الحساسية والتعقيد بين زوج وزوجته واختها فى بيت مصرى نون أن ندخل فى دائرة
المحظور رقائياً.. فاذا تجنبنا هذا المحظور لارضاء الرقابة فكيف لا تفقد الرواية
الكثير من مقوماتها.. فاذا فقدت شيئاً واحداً من هذه المقومات فلماذا اذن «عربة



«انحراف» - إخراج تيسير عبود - ١٩٨٥

اسمها الرغبة» ولماذا ليست أى عربية أخرى وكفى الله المؤمنين شر الجنوب الأمريكي؟.. ولماذا يفضل بعض السينمائيين المصريين أحيانا أن يلعبوا بالنار وهم ليسوا «قدها»؟!

كل هذه التساؤلات دارت في ذهني قبل أن أشاهد الفيلم.. ثم قررت أخيراً أن أنسى تماماً تننيسي ويليامز لأعد نفسي لمشاهدة فيلم مصرى عادى جداً.. أن أراه بهذه المقاييس لكي أستطيع أن أحكم عليه بهذه المقاييس ..

ولاحظت أولاً أن «انحراف» هو عنوان لا علاقة له لا بالفيلم الأمريكى ولا بالمصرى نفسه.. وأن عنوان الفيلم الأول «امرأة فى الظل» كان أفضل.. لانه فعلاً فيلم عن امرأة أصبحت فى الظل.. بينما لم يكن هناك «انحراف» من أى أحد.. فلا بلانش ديبوا فى الفيلم الأمريكى كانت منحرفة بالمعنى السطحي لهذه الكلمة.. ولا سميحة كما أصبحت فى الفيلم المصرى.. وانما جوهر العمل الاصلى هو امرأة من أصل نبيل تخسر كل شيء تدريجياً اجتماعياً وعاطفياً إلى أن تواجه محنة السقوط الكامل فالجنون نفسه عندما تصبح فريسة للقبح والغلظة والفجاجة.. فمن الذى يمكن أن يدينها بالانحراف؟.

ومع ذلك فإن علينا أن ننسى مرة أخرى الأصل الأجنبي لنكتشف أن الفيلم المصرى لم يذكر لنا السبب المنطقى لسقوط بطلته.. فعلى المستوى المادى فقدت أسرتها الثرية ثروتها اسبب مجهول لا هو مرتبط بظروف عامة ولا حتى شخصية.. فمجرد انحدارها من عائلة ارسقراطية قديمة لا يبرر أن تفقد هذه العائلة ثروتها فجأة الا اذا كانت تعرضت للتأميم أو فرض الحراسة مثلاً وهذا مالم يحدث.. واختيار الفيلم لبور سعيد موطناً لهذه العائلة يبدو غير مفهوم أيضاً لأنه غير مستخدم.. قهى لم تكن تعمل فى الانفتاح مثلاً أو السوق الحرة وتعرضت لخسارة ما كانت هناك أية دلالة لبور سعيد بالذات وكان يمكن أن تكون طنطا أو الزقازيق دون أى فرق.. الا اذا كان الحديث عن المشاريع والصفقات الوهمية التى تورطت فيها البطة وزوجها العاجز مبرراً لأن يحدث هذا فى بورسعيد.. وهنا نقول أن هذا النوع من المشاريع الوهمية وعمليات النصب حدث ويحدث فى أى مدينة أخرى..

وفى الوقت الذى تحاول فيه نسيان الأصل الأجنبى.. يذكرنا كاتب السيناريو مصطفى محرم به باستمرار وداثماً.. حين يلتزم هو نفسه نبض البناء الرئيسى للفيلم الأمريكى إلى درجة تكرار مشاهد بحذاقيرها مثل مشهد «السلم».. حينما يتشاجر الزوج الجلف مارلون براندو مع زوجته فتتركة غاضبة إلى شقة إحدى جاراتها.. ولكن لأنه يحبها فعلاً فانه يقف على درجات السلم ويستعطفها أن تهبط من الدور العلوى لأنه يحبها فعلاً.. فرغم أن ايليا كازان وظف هذا المشهد توظيفاً درامياً وسينمائياً نكياً باستخدام ديكور البيت الأمريكى.. فاننا نرى نفس المشهد يتكرر بسداجة فى الفيلم المصرى رغم غرابة الموقف كله على بيوتنا.. بحيث يقف نور الشريف على السلم لينادى زوجته الغاضبة نورا بهذه العبارة شديدة العبط: «صدقينى أنا بحبك».. وبدون أن يظهر كومبارس واحد لاي جارة فضولية مع أن البيت المصرى فى حارة شعبية لابد أن تحتشد فيه السلام فى مشهد كهذا بالف جارة وألف طفل يتفرج على الفضيحة !.

● هناك اسراف فى استخدام أسلوب «الFLASH باك» بلا هدف حقيقى أحياناً ويهدف التغلب على الطابع المسرحى الغالب على العمل الاصلى.. فلم تكن هناك ضرورة مثلاً للانتحاح على «FLASH» فشل المشروع التجارى للزوج العاجز وانتحاره بعد أن عرفنا نفس المعلومة قبل ذلك من خلال الحوار.. كما لم تكن هناك أى ضرورة لاعادة الواقعة الواحدة مرتين من وجهة نظر سميحة (مديحة كامل) مرة ومن وجهة

نظر حسن (نور الشريف) مرة أخرى ولتأكيد كذبها ولاسيما وأن الواقعة نفسها ليست بهذه الأهمية إذ أنها تتهمه بأنه حاول مغازلتها وهو يعلمها قيادة السيارة.. وهو حدث ليس جوهريا إلى هذا الحد... وكذب الشخصية واضطرابها لا يحتاج إلى كل هذه الجهد.. لأن بناءها الأساسى قائم على هذا الاضطراب والمرض النفسى والاحساس بالأنهيار والحصار ربما لا يحتاج إلى أى تأكيد أو الحاح.. ولم تكن هناك أى ضرورة أصلا لأن تكون لها علاقة سابقة بحسن زوج أختها ..

● من الصعب الاقتناع بوقوع شخصية مثل سميحة بهذا التعقيد والتعالى والتشبث بالماضى وبأوهام العز القديم.. فى حب الميكانيكى ابن عم زوج أختها (صلاح السعدنى) بهذه السرعة ولجرد أنه يبدو رقيقا مهذباً يردد بعض العبارات الفلسفية التى قرأها من نوع «الالم هو الشيء الوحيد المشترك بين الناس».. فانا أشك فى هذا النوع من الحرفيين يقرأ أصلا.. خاصة إذا ربطنا الفيلم بالتحول الخطير الذى حدث لهذه الفئة فى السنوات الأخيرة.. أما أن «تندلق» عليه الفتاة الارستقراطية بهذه السرعة فتزوره فى بيته وتتحرك معه بهذه الحرية فى بيئة شعبية كهذه.. فان هذا يمكن أن يحدث بهذه البساطة فى «نيو اورلينز» وليس فى حارة شق النعبان !.

● لم نفهم سر أصرار القواد كرم على مطاردة فريسته السابقة سميحة كل هذا الاصرار وبعد أن دمر حياتها فى محاولة لاستعادتها واستخدامها وكأنتها المرأة الوحيدة فى العالم والتى تتوقف عليها كل تجارته.. وأشك كثيرا فى أن نور الشريف يمكن أن يضرب طارق النهري كل هذا الضرب لوراعينا تكوينهما الجسدى.. وهو مشهد ركيك ومفتعل من أجل الشباك وحسب المفهوم السائد فى السينما المصرية أنه لايدان يكون هناك «شوية ضرب علشان الناس تضحى» !.

● من السذاجة أن يسافر نور الشريف إلى بورسعيد للتحقق من الماضى المشبوه لسميحة بالمرور على بعض الدكاكين.. ولست اتخيل ما هو السؤال الذى كان يطرحه على أصحاب الدكاكين فى هذا المشهد الصامت: «صباح الخير يا معلم.. أنت كنت تعرف واحدة إسمها سميحة وعملت معاها حاجة» فيقول له المعلم: «ايوه عملت.. وأعطيتها متين جنبه».. اتفضل إشرب شاي!» .

● ومع ذلك فهذا فيلم محترم ونظيف لا يلجأ إلى الاسفاف والابتذال.. على الأقل بحكم الأصل الأجنبى القوى لو سلمنا أصلا بصلاحية النقل إلى السينما المصرية..

واضح أن الجهد المبذول فيه من كل عناصر العمل السينمائي هو جهد كبير وجاد أيا كان مدى التوفيق في ذلك.. ومخرجه تيسير عيود حاول أن يقدم شيئاً ذا قيمة وبدون اللجوء إلى المغريات التجارية التي كان العمل الأصلي يوحى بها.. ولكن العناصر الأخرى باستثناء التمثيل لم تساعده على ذلك كثيراً.. فالديكور تعيس جداً وفقير وخال من البشر ومن الحياة ولا يعكس حقيقة بيت ميكانيكي سيارات في هذا الزمان الذي لابد أن يصبح أكثر ثراء من بيت أى وكيل وزارة.. مع أن المهنة عكست نفسها بقوة حتى في استخدام رمز السيارة القديمة الفج كمعادل للمرأة القديمة المستهلكة التي لا يمكن إصلاحها.. فكنا نسمع الربط بين الاثنين في الحوار طول الوقت وإلى حد ساذج أفسد حتى النهاية المنطقية بانتهاء وجنون سميحة بالمشهد الساذج بعد ذلك لتحطيم السيارة القديمة الذي لم تكن له أى ضرورة.. تصوير محمد طاهر لا يتميز بشيء خاص يمكن الحديث عنه.. وموسيقى حسن أبو السعود لم تكن في أحسن حالاتها وإنما ظلت «تلول» طول الوقت.. ونور الشريف لم يكن ملائماً إطلاقاً للدور الذي يتطلب تركيباً جسدياً خاصاً وفظافة وبدائية تحتاج إبراهيم عبد الرزاق مثلاً وصلاح السعدني كان مناسباً تماماً للشخصية التي رسمت له.. أما مديحة كامل فانت أفضل أنوارها على الإطلاق وادت باقتدار كبير شخصية شديدة التركيب والحساسية وبفهم شديد وصل إلى ذروته في مشهد الجنون والانهيار الأخير الذي لم يكن ممكناً ادائه أفضل من ذلك.. حتى لاتصور أنه لم يكن في هذا الفيلم سوى أداء مديحة كامل ليبرر صنعه أصلاً.. «فهل هذا يكفي» !

عرفة مشاوير

الصعلوك الذى اكتشف الاكذوبة!

شخصية «الهفوت» أو الصعلوك بشكل ما.. شخصية أصيلة وحقيقية فى المجتمع المصرى بل وفى المجتمعات الانسانية وأيا كانت الظروف والمستويات.. وهو الشخص الذى لا يملك قيمة ما بالمقاييس التقليدية السائدة للمجتمع.. لا شكل ولا مضمون ولا ثروة أو موهبة خاصة أو قدرة على شىء.. وإنما هو شخص على الهامش.. لا يصلح الا «للمهام الصغيرة».. شيال أو «مشاويرجى» يمشى فى ذيل الجميع دائماً دون أن يلتفت إليه أحد أو يحس بوجوده.. ولكنه كيان انسانى موجود شئناً أم أبيناً قد يملك الأحلام والقدرة على النظر والتأمل على الأقل.. وقد يملك – اذا ملك الذكاء الكافى – على الاختيار وعلى الفعل هو الآخر.. وهنا تكون المفاجأة.. عندما تجيء لحظة الاكتشاف من الصعلوك الذى لم يأخذه أحد ابداً على محمل الجد !.

وهذه فى تقديرى هى فكرة فيلم «الهفوت».. التى سواء استوحاها كاتب السيناريو وحيد حامد من أصل اجنبى أو لم يستوحاها.. فانه أجاد رسمها إلى حد جيد جداً وشديد الوعى.. كما أجاد نقلها إلى اطارها المصرى الصحيح وشديد الواقعية هو والمخرج سمير سيف إلى حد يجعلها شخصية مصرية شديدة الاقتناع.. نصطدم بها فى شوارعنا كل يوم ربما دون أن نعيها التفاتاً.. ولكنها يمكن أن تفجر يوماً ما وبون أن يتوقع أحد اكتشافاً مدهلاً ..

والاكتشاف فى فيلم «الهفوت» هو مدى زيف الاكذوبة.. وأنها أيا كان عمقها أو جبروتها تظل مجرد أكذوبة.. وقابلة للكشف وللزيمه أيضاً.. وهذه هى الفكرة الاساسية فى فيلم «الهفوت» التى سرعان ما تنطلق من الفكرة الأولى لتصبح هى محور الفيلم الحقيقى ..

«عرفة ميشاوير» هو مجرد شاب تعيش هزيل يعيش على هامش مدينة صغيرة أقرب إلى القرية هناك آلاف منها على الخريطة المصرية.. ومن هنا جاء ذكاء اختيار محطة القطار بالذات تعبيراً عن هذا الهامش حتى بالمعنى المادى أو الجغرافى.. فالمحطة عندنا دائماً هي مكان خارج المدينة أو القرية.. ليست هي القرية نفسها.. وإنما هي مجرد «معبر» للقادمين والذاهبين.. الغرباء والمجهولون.. الصعايك والعتاة معا.. فهى وسيلتهم فقط إلى ركوب القطار.. واللحظة فى هذا المكان دائماً مؤقتة.. فى انتظار القطار للرحيل.. أو فى انتظار القطار للهبوط منه.. ولكن لتبدأ الأحداث الحقيقية بعد ذلك وفى مكان آخر.. ومن هنا تجئ دلالة «المحطة» فى هذا الفيلم.. وليس صحيحاً أنها نفس المحطة فى أفلام «الكابوى» فى الأفلام الأمريكية.. رغم أن المخرج هو سمير سيف.. لان الوظيفة هنا - وظيفة المكان كمدخل للأحداث - مختلفة تماماً عن أفلام الكابوى.. ولأنها محطة مصرية فعلاً قابلة للتصديق.. خصوصاً مع شخصية «عامل البوفيه» سعيد صالح الصديق الوحيد للهلفوت شخصيتنا الرئيسية فى هذا الفيلم ..

ونحن على هذه المحطة نلتقى بشخصية مصرية تماماً يمكن أن نلتقى بها بالفعل فى أى محطة فى أى قرية من قرانا: «عرفة» الشيال الذى ينتظر أى قادم بأى حقبة ليوصله بها إلى أى مكان. ومعه شخصية مصرية صميّة أخرى هي شخصية عامل بوفيه المحطة وصديقه الوحيد.. ثم نعرف أن عرفة يستكمل رزقه اليومي من المشاوير التى يقطعها طوال النهار لأهالى البلدة حاملاً لهم هذا الشيء أو ذاك.. جالساً على برمبل فى انتظار الفرج.. ولكنه فى جلسته هذه «يتفرج» على الجميع.. لا يتصور أحد أنه «يتأخذ باله».. ولكنه بالقدر الفطرى من الذكاء يلاحظ الأشياء ويكتشف الحقائق ويندهش ويتعجب ويتساءل حتى لو لم يحول تساؤلاته إلى فعل أو موقف وحتى لو لم يحدث بها أحداً.. ولكنه عين ساهرة بقدر ما هي «صايعة».. بل أنها على العكس تملك حرية أكبر بحكم هذه «الصياغة» أو «الصعلكة» على أن ترى ما لا يراه الآخرون.. لأن الجميع يكشفون عن أنفسهم أمامه لفرط احتقارهم له أو عدم احساسهم بوجوده أصلاً ..

ومن هنا فهى شخصية إنسانية ودرامية غنية جداً وعميقة جداً لمن يستطيع استخدامها فى عمل فنى.. ولقد نجح وحيد حامد فى استخراجها وفهمها وتوظيفها إلى أقصى حد وفى عمل فنى جيد حقاً ..



الهللوت. إخراج سمير سيف - ١٩٨٥

وبهذا الفهم لشخصية «الهللوت» على أنه ليس هللوتا فى الواقع الا بحكم أنه ضائع عار فى الهواء الطلق وبلا جنور لا يعرف له أبأ أو أمأ ولا من أين جاء... ولكنه إنسان حى ويقظ ويمالك القدرة على الملاحظة ثم على التفكير فى هذا الذى يلاحظه.. فمن الطبيعى أيضاً أن تكون له أحلامه وأحباطاته كرجل.. ولذلك نرى «عرفة مشاوير» يتلصص برغباته الجنسية المكبوتة والعاجزة على بيوت الآخرين وعلى صور النساء المعلقة على حائط كوخه.. وتلمع هنا ظلالاً من شخصية قنأوى فى «باب الحديد» وتثراً من سمير سيف بيوسف شاهين.. وحلما

أيضاً بالزواج من هنومة.. ولكنه يتحقق هنا وبسهولة غير عادية عندما يفكر عسرة مشاوير (عادل إمام) ويطلب وينفذ الزواج من بنت بائعة الفجل فى مشهد واحد وعلى عكس ما حدث لقنأوى.. فالمعادل الموضوعى «الهللوت» عرفة مشاوير هى «الهللوتة» بنت بائعة الفجل التى تهيم بجسدها فى الشوارع والبيوت وعربات القطار المهجورة بعد أن مات زوجها.. وهو يطلبها من أمها فتوافق بينما ترفض الفتاة الضائعة ثم ترضخ فجأة مع أنها جميلة ولم تفقد فرصتها بعد رغم خذلان رجلين لها .. ودون أن تفهم أيضاً ما الذى جعل الهللوت يفكر فى الزواج

منها فجأة وكانت أمامه طول الوقت ..

ولكن كل هذه تفاصيل ..

فكرة الفيلم الأساسية هي أن عرفة مشاوير أكتشف بالصدفة أن بلطجي البلدة وقتوتها المرعب ومجرمها المحترف الذى يهز أوصال الجميع هو مجرد كيان هش هزيل.. وأن ماصنع أسطوريته هو مجرد رعب الآخرين من مواجهته ولا شيء آخر.. والفكرة هنا عميقة جدا وذكية جدا.. فكثير من الأبطال والاساطير والعمالقة والمكشوفين فى حياتنا هم مجرد أكاذيب لم يصنعها سوى خوفنا من مواجهتهم.. ونسعى أن نلحد لم يخطر بباله يوما أن يقول لهم لا.. وأن يجرب مرة مواجهتهم.. فربما تمكن من هزيمتهم !..

ولكن عرفة مشاوير وحده نجح فى ذلك ..

ويغض النظر عن معقولية انتحال عرفة مشاوير الصعلوك الضعيف الأعزل لشخصية القاتل المحترف لكى ينفذ جريمة قتل كلفه بها مندوب أحد الكبار حماية لمصالحه.. ويغض النظر عن تصديق المندوب لهذه الكذبة بهذه السهولة.. ثم عن جرأة الهلفوت نفسه على اختراع هذه الكذبة فى جزء من الثانية ثم تصميمه على المضى فيها بعد ذلك إلى آخر مدى وبهذا القلب البارد الذى لا ينسجم بهذه السهولة مع تركيب شخصية الهلفوت التى غالبا ما يركبها الخوف من أى شيء «والمشى جنب الحيط» ..

فان الفيلم نسج هذه الحكايات بدءاً من مسألة التكليف بعملية القتل ببراعة حرفية شديدة وإلى تصاعد الأحداث بعد ذلك حتى نهاية الفيلم..

السينما وبداية الهروب إلى

عالم العفاريت

عندما قدم المخرج محمد حسيب فيلمه «الكف» عن عراف تنبأ لفريد شوقي بأن أبناءه الثلاثة الشبان سيموتون في ليلة عرسهم وتحققت النبوءة بالفعل بالنسبة للثلاثة لولا أن أخرهم نجا من حادث طائرة.. ثم فيلمه التالي «استغاثت من العالم الآخر» عن فتاة تخاطبها روح استأذنها القتل لترشدنا عن موقع جثته تحت الماء.. تصورنا أن هذا اتجاه شخصي خاص لدى مخرج بعينه اختار لنفسه أن يتعامل بالسينما مع موضوعات الأرواح والعفاريت والغيبيات.. وهو حر.. قد نختلف معه أو نتفق حول أهمية هذه الموضوعات للمشاهد المصري والسينما المصرية في ازمتها الراهنة.. ولكننا اتفقنا جميعاً على أنه - أي محمد حسيب - مخرج جيد تكتيكياً ومتمكن من أدواته.. ولكنه مازال ربما يتحسس طريقة ويبحث عن موضوعات تشغل الناس أكثر من العفاريت .

ولكن هنا نحن نفاجأ بمخرج آخر من اتجاه آخر تماماً ومن مدرسة أقدم وأكثر خبرة هو المخرج محمد راضى.. يختار هو أيضاً - وفي هذه الظروف بالذات - أن يحدثنا عن العفاريت.. وفي وقت يواجه فيه المجتمع المصري تحديات ومصاعب أكثر واقعية والصحاح.. وأشراراً من كل جانب أقوى وأكثر خطراً من أي عفاريت.. ولكنه يترك الأشباح والعفاريت البشرية والسياسية والاقتصادية التي تحاصرنا وتحاول أن تعرقل حركتنا بل وتهدد وجودنا نفسه.. ليتحدث عن عفريت.. من المحتمل.. أن يكون موجوداً.. ومن المحتمل أن تكون المسألة كلها مجرد خرافة.. أو بمعنى أدق «تخريف» من سينما مفلسة ومحاصرة ويبدو أنها لم تعد تجد ما تقوله عن الأحياء الحقيقيين. أو أنها قالت كل شيء عنهم خلاص.. فلم يبق عليها إلا أن نتحدث عن العفاريت !.

والمدهش أن تجي هذه الفكرة الغريبة من محمد راضى بالذات.. ولو أنها جاءت من أى مخرج آخر لما أدهشتنا بنفس القدر.. فمحمد راضى أحد أبرز مخرجي موجة الشباب التي عرفت باسم «جماعة السينما الجديدة» منذ نهاية الستينات وأحد مؤسسيها وكان رئيساً لها وحيث كانت أحلامنا حينذاك تتلخص في أن نربط السينما بالواقع المصرى لتصبح مختلفة عما يصنعه الآخرون الذين لم يزعموا أنهم شباب أو أنهم جدد أو أنهم يريدون أن يغيروا أى شىء.. ثم أن محمد راضى أحد أكثر مخرجي معهد السينما ثقافة سينمائية وموهبة تكتيكية.. فما الذى حدث ؟..

ليس هنا مجال الحديث عما جرى لهؤلاء الشباب ولا للسينما المصرية ولا للمجتمع المصرى كله خلال خمسة عشر عاما حافلة بالتغيرات والاحباطات.. ولا أحد يمكن أن يلوم الذين توقفوا أو الذين تحولوا أو حتى الذين صمتوا تماما بل والذين انقلبوا إلى نقيض الشعارات التي كانت مرفوعة أيام الزهو والأمل.. ولكن أن تنتهى المسألة من البشر إلى العقاريت.. فهذا ما لا يمكن أن يفسره أو يبرره شىء.. فالبعض ما زالوا يصنعون الأفضل.. والكثيرون لم يهربوا إلى الغيب والمجهول وعلى حساب الحقيقة المحيية إلى هذا الحد.. والصورة إذن ليست مستحيلة إلى هذه الدرجة حتى يضنخ العفريت شخصياً بطلا لفيلم مصرى.. بل إن الاجيال التي جاءت بعد جيل محمد راضى و«جماعة السينما الجديدة» صنعت سينما أفضل وفرضت نفسها بقوة ويفجرد مواجهة الواقع فى عينيهِ من فيلم إلى آخر.. والأمثلة كثيرة ويعرفها محمد راضى..

ولست أنوى بصراحة أن اناقش فيلم «الانس والجن» أو أن احله كما يجب أن تناقش فيلما سينمائياً.. ولن يستدرجنى أحد إلى افتراض أن من حقه أن يصنع فيلما عن أى شىء يخطر له ويكون علينا نحن أن نتامله أو نحله.. وانما ما يشغلنى أكثر هو الظاهرة نفسها.. ظاهرة بدء هروب السينما المصرية فى حد ذاته من عالم البشر والحقيقة إلى عوالم أخرى أيا كانت.. فهي تعكس بالضرورة حيرة وضياعا كاملا وتخبطات وفقدانا للطريق وللهدف وللمعنى عند شباب السينما.. أو من كانوا كذلك ومن كنا نعتقد عليهم الأمل.. خصوصا عندما تحمل لهم كل الحب والاحترام ونثق فى أنهم قادرين على صنع ما هو أفضل من ذلك وأكثر جدوى للمشاهد المصرى وفى لحظات قاسية هو أحوج ما يكون فيها لأن نقول له شيئا ينير له الطريق ولو قليلاً..



«الإنس والجن» - إخراج محمد راضى ١٩٨٥

وسينما هذا البلد أو ذاك تقدم أفلام العفاريات والأشباح.. فالبعض يفضل هذا النوع من السينما.. والبعض يحب أن يعذب نفسه بأن يشاهدها هرباً من واقعه المؤلم أو لتلذذاً بالرعب والتوتر والجلوس على حافة المقعد فى صالة مظلمة أولعاج بعض أمراض العصر النفسية والعقلية.. ولقد شغلتنا السينما الأمريكية بمئات الافلام عن دراكولا وفراנקشتاين والأشباح والموتى الذين يستيقظون والمرأة التى أكلت ذراع زوجها.. بل لقد أصبحت هناك الآن مهرجانات دولية لأفلام الرعب «والفانتازى» التى تتعامل مع ما وراء الطبيعة.. ولكن بالنسبة لسينما لم تتعامل بما يكفى مع «الطبيعية» نفسها أولاً وكما خلقها الله من حولنا يصبح شيئاً بلا معنى ولا مبرر أن نتفلسف بالتعامل مع وراء الطبيعة.. فهذا ترف لا نملكه ولا نستطيعه وإنما تملكه مجتمعات أخرى تختلف ظروفها عن ظروفنا.. وبالتالي تختلف احتياجات جمهورها عن احتياجات جمهورنا.. فهم هناك حلوا كل مشاكلهم ويدأوا يبحثون لأنفسهم عن مشاكل يسألون بها أنفسهم.. ثم أن حجم السينما وامكانياتها هناك تسمح لهم بهذا «الدلع» أو «الهاز» فبالنسبة لسينما تنتج مثلاً ٢٠٠ فيلم فى السنة يصبح من حقها أن تخصص منها عشرين فيلماً للأشباح والعفاريات.. لانهم غالباً يغطون فى بقية

الأفلام كل مشاكل مجتمعهم التى تخطر ببال ..

ولكن ما هو المبرر فى ظروف السينما المصرية الحالية - ودعك من ظروف المجتمع المصرى نفسه - لأن ننفق مبلغا طائلا من المال.. وأن يبدد مخرج موهوب وقته ووقتنا ووقت عدد لا بأس به من كبار النجوم لكى يحكى لنا حكاية عفريت أحب فتاة عادية من البشر.. ثم أصر على أن يتزوجها وهددها وطاردها وأرعبها ورأسه والف سيف لازم يتجوزها.. ثم غضبت منه السيدة والدته العفريته الكبيرة فطردته من عالم العفاريت ليهيم على وجهه حائرا معذبا.. وبعد أن تضيق انفسنا وتشتتق ونوشك على الانتحار.. يكتشف الفيلم الحل العبقري وهو تلاوة آية قرآنية تصرف ألعفريت وتحرقه وتذروه رباحا فى الهواء.. فماذا لو تليت هذه الآية القرآنية من أول «بويينة».. كيف كان يمكن أن تقوم لهذا الفيلم ولهذا الموضوع الغريب أى قائمة؟..

ماهى هذه الحكاية أصلا؟ .. ماهو مغزاها وماهو المراد منها ؟ ..

هل هو أقتناعنا بأن العفاريت موجودون فعلا.. طيب ويعدين؟.. ما هو المطلوب منا

بالضبط فى هذه الحالة ؟..

إن صانعى فيلم «الأس والجن» لكى يضمنا موافقة الأزهر صدروا الفيلم وختموه بالآية القرآنية «وما خلقت الانس والجن الا ليعبدون».. ولكن الآية نفسها لا تعنى أن الجن يمكن أن يتجسد فى هيئة بشر فى اناقة ووداعة وظرف عادل إمام الذى لعب دور العفريت فى هذا الفيلم.. فلماذا حرصوا على تجسيد العفريت كأقنذى انيق جدا يظهر ويختفى بشكل صيبانى يذكرنا بفكرة «طاقية الاخفاء» التى كانت تحتلمها سداجة الأربعينات؟ وما هى هذه العودة أو «الوكسة» إلى الماضى؟ ولماذا يبدد كاتب سيناريو مخضرم ومتمكن من صنعته فعلا مثل محمد عثمان حرقته المثيرة والمحبوكة فى شىء كهذا؟.. ولماذا يبدد محمد راضى تكتيكه كمخرج جيد ويمجهود هائل لمجرد أن يهرب من قول شىء عن الواقع.. واذا كانت يسرا بأدائها الرائع كمثلة تتقدم جداً هى الشىء الوحيد الجدير بالمشاهدة فى هذا الفيلم.. فاننا لا ندري لماذا يقبل عادل إمام دورا كهذا يبدو فيه كالقناع الجامد البارد الذى لا يفعل شيئا ولا يقول شيئا سوى أنه يريد فقط أن يمثل كل شىء وأى شىء!..

مقالات عام: ۱۹۸۶

«امرأة متمردة»

دليل جديد على حقيقة قديمة فى السينما
النوايا الطيبة لا تكفى !

ظاهرة المخرجين الجدد الذين يقدمون أفلامهم الأولى مازالت مستمرة فى السينما المصرية مع بداية العام الجديد.. وهى ظاهرة ايجابية يمكن أن تسعدنا لو ان هؤلاء المخرجين الجدد استطاعوا حقاً أن يجدوا شباب السينما وأن يقدموا الجديد والمختلف.. فبدون ذلك يصبح الجديد مثل القديم.. ولا تكسب السينما ولا نكسب نحن سوى مزيد من المخرجين الذين يقولون نفس الأشياء بنفس الأساليب.. ويتضخم فقط عدد الأسماء التى تملأ «الافيشات» !.

بهذا الأحساس ذهبت لاشاهد فيلم «امرأة متمردة» فى عرضة الأول فى «جمعية الفيلم» التى احببى جهودها فى عرض الأفلام المصرية الجديدة لأول مرة على جمهورها ثم مناقشتها مع صانعيها.. وهى المناقشة الجادة والمنظمة الوحيدة الان للسينما المصرية بدون أى إهداء أو مظهرية دعائية ..

ولا أنكر أننى ذهبت هذه المرة متحمساً.. فصحيح أن الفيلم هو ثانى أفلام مخرجه الجديد يوسف أبو سيف وليس أولها.. ولكننى لم أشاهد «باب شرق» فكان لابد أن أشاهد «امرأة متمردة» لأرى فيه ميلاد مخرج جديد قد يضيف شيئاً أو يغير شيئاً فى السينما المصرية.. خصوصاً وأن يوسف أبو سيف منذ أن كان طالباً فى معهد السينما كان من أكثر طلبة المعهد وعياً وأستنارة وجدية.. وكان أول أفلامه التسجيلية بعد التخرج «هنا القاهرة» فيلماً جيداً وبشديد الوعى والذكاء والاحساس بالواقع.. فما بالك اذا اتاحت له فرصة فيلمه الروائى الثانى ؟..

فى البداية ياخذنا «امرأة متمردة» إلى الواقع الحى فعلا وبوجهة نظر نقدية تضع

أيدينا على كثير من حقائق حياتنا اليومية البسيطة التي لم نعد ندرك صعوبتها وضغطها علينا لكثرة ما الفناها حتى مات إحساسنا بها وضجرنا منها ..

إن حسين فهمي هو الموظف المصري البسيط في هيئة ما .. متزوج من معالي زايد الزوجة المصرية العادية التي لا تتوقف عن مشاكله ولكن عن حب .. وينحصر كل دورها في أن توقظ طفليها في الصباح ليذهبا إلى المدرسة.. ثم تطلب مصروف البيت من زوجها مع قبلة الصباح وقبل أن يذهب إلى الشغل ..

وفي عدة مشاهد سريعة نتعرف على نموذج لمواطن صالح قانع بما هو فيه رغم كل شيء.. فهو مازال مشغولا بالدراسة ويعد للكثورة عن الحياة الجوفية لأنه مشغول بمستقبل مصر ويحل مشاكل حاضرها أيضاً.. وهو يعارض شكاوى زملائه في العمل من قلة المرتب وارتفاع الأسعار.. ويعارض أكثر مجرد تفكير زميله المهاجر إلى أمريكا في عدم العودة لأنه يرى أن بلده في حاجة إليه.. أي أنه مواطن مثالي طريف جداً ومكتمل من جميع النواحي وراض بحاله تعاماً ولا يرى أن هناك أي مشكلة ..

وتجئ نقطة التحول أو «لحظة الوعي» عند هذه الأسرة البسيطة عندما يمرض طفلها الصغير فجأة ويتضح أنه لابد من إجراء عملية خطيرة في مخه والعياذ بالله.. فهنا يواجه الأب القانع بمسألة العلاج والمستشفيات الخاصة التي تطلب الآلاف وقصر العيني الذي يمكن أن تضيق فيه حياة الطفل نتيجة للإهمال الفظيع ..

ويقدم الفيلم أفضل اجزائه وأقواها على الإطلاق وهو يستعرض لهفة أسرة فقيرة في محاولة مستحيلة لانقاذ حياة ابنها وهي لا تملك امكانيات ذلك فيما بين العيادات الخاصة والمستشفيات الأفتتاحية وما يسمى بالمستشفيات العامة.. وحيث تصبح «تجارة الصحة» مذبة حقيقية يموت فيها ببساطة من لا يملك الثمن.. ويصبح المخرج يوسف أبو سيف في هذا الجزء الساخن المرير في أحسن حالاته.. ويستفيد من خبرته التسجيلية السابقة في تقديم صورة حقيقية قاسية للواقع المرير.. كما تبلغ معالي زايد وحسين فهمي ذروة التعبير عن لهفتهم المرعوية كوالدين على انقاذ حياة طفلها ..

ولكن هذه «النقطة الساخنة» التي توحى بموضوع متوتر ومشحون.. سرعان ما تنتهي كمجرد فقاعة.. فالأسرة تنجح في تدبير المبلغ المطلوب لعلاج الطفل بالاقتراض من هنا أو هناك.. وتجرى العملية ببساطة وتنتج والحمد لله دون حتى أن



«امراة متمردة» - إخراج يوسف زكي - ١٩٨٦

نعرف كيف ورغم الایحاء بخطورتها الشديدة.. ويشفى الطفل فى ثان ويعود مرة أخرى كما كان وكان شيئاً لم يحدث.. طفلاً سخيلاً عنيفاً متوحشاً لا يوحى أبداً ببراعة الإطفال ولا يتوقف عن مداعبة أبيه بشراسة لا تغرينا أبداً بالتعاطف معه أو الاشفاق عليه ..

ثم ينسى الفيلم هذه البداية القوية التى لم تستمر لأكثر من ثلث ساعة.. ليدخل فى الموضوع الآخر الذى نحس أنه يسعى إليه من البداية.. ولم يكن كل هذا سوى تمهيد له ..

فالقصة التى كتبها وجيه أبو ذكرى وكتب لها السيناريو والحوار المخرج الشاب نفسه يوسف أبو سيف سرعان ماتتحول إلى الموضوع الذى أصبح «موضة» مستهلكة فى السينما التجارية التى تريد أن تقول الآن أنها «تنتقد» المجتمع.. فتتحول المسألة كلها إلى الكليشيات المكررة المحفوظة لرجل الأعمال النصاب والسيدة الحسنة القوادة التى تستدرج له النساء للايقاع «برجال الأعمال» فى صفقات مشبوهة.. ونحس أن الفيلم قد انتهى تماماً وأصبح غير قابل للاهتمام.. فهناك رجل أعمال ذئب هو أبو بكر عزت.. وامرأة لعوب تستدرج النساء المحتاجات

هى نبيلة كرم.. ثم ثلاثة تجار بيض وفراخ وأبوات صحية هم نفس «الكومبارسات» الذين يلعبون نفس الأنوار فى كل الأفلام المصرية وكأنة لم يعد لدينا حتى «كومبارسات».. ثم سهرتان فى فندق فخم نرى فيهما نفس الرقصات وحيث تفقد نفس الصفقات على نفس كنؤس الويسكى.. ويريد القيلم أن يقول ويساذجة مؤسفة ومحبطة حقاً أن هذا هو الانفتاح.. وأن ظروف الحياة الصعبة تدفع الزوجة الشريفة ولكن المتمردة إلى قبول العمل فى شركة ما لتقع تدريجياً فى شبكة عنكبوت تختلط فيها التجارة بالدعارة إلى أن تسقط ..

وليس هذا صحيحاً على الإطلاق.. فليست كل زوجة شريفة مجبرة على أن تعمل فى شركة انفتاح.. وملايين الزوجات الشريقات يحتملن ظروف حياة أصعب من هذه بمراحل نون أن يسقطن ويون أن يجدن حتى أى فرصة فى أى شركة انفتاح.. ومأساة مرض ابنها لا تكفى لإجبار معالى زايد على هذا الحل.. ولا على إجبارها على الانغماس فى سهرات مديرها أبو بكر عزت.. ولا على استسلام زوجها حسين فهمى الغريب لهذا النوع الجديد من الحياة الذى كان يرفضه من البداية كرجل شريف وشديد المثالية ..

بل أننا نحتاجاً به هو نفسه يوافق على أن يصحب زوجته إلى هذه السهرات فى مشهد يذكرنا بحسين فهمى نفسه فى فيلم «انتبهوا أيها السادة».. ثم اذا به يستيقظ فجأة ومتأخراً جداً فيطلق زوجته.. واذا بها وهى المحبة المخلصة الشريفة تجن فجأة وتسقط تماماً وبلا سبب مفهوم فتترك بيتها وأطفالها وتعيش فى شقة اشتراها لها مديرها القواد.. فتقع مرة أخرى فى نفس «كليشية» الشقة الشهيرة التى تدار فيها كل أنواع الرذيلة.. ونحس أن كل هذه العصابة من أبو بكر عزت وإلى أصغر كومبارس كانت تخطط مؤامراتها كلها من أجل الإيقاع بمعالى زايد وكأنها المرأة الوحيدة فى العالم.. واذا بها بسهولة شديدة تتعرض للاغتصاب فى مشهد يذكرنا بالنهاية الرائعة لفيلم «بيت القاصرات».. ولكنها تسترد وعيها فى آخر لحظة لتصرخ: «ياولاد الكلب» التى تكررها عشر مرات على الأقل بعد أن جعلها «سواق الأتوبيس» موضحة ظريفة فى الأفلام «الهادفة» !

والمضحك أن تتوب الزوجة وتندم فتعود إلى بيت زوجها وأولادها.. وفى مشهد واحد يستغرق نصف دقيقة تطرق الباب.. فيرفض زوجها أن يفتح لها بئذالة منقلعة النظير.. فتتصرف هى ببساطة شديدة وتعود إلى بيت الدعارة نون أى مقاومة بعدها

تعود الزوجة الشريفة ببساطة مذهلة للسفر إلى الخارج فى رحلات السيد رجل الأعمال لتكشف أنها كانت تهرب له «حاجه بيضة» فى أنبوية.. فيقبض عليها وتشتمة مرة أخرى.. وتنتهى نهاية مؤلة جدا وأخلاقية حتى ترضى السيدة مديرة الرقابة بينما يحصل زوجها المثالى على الدكتوراه لأنه كان راجل مستقيم وشاطر.. ويذاكر!

وإلى هذا الحد يصل المفهوم الساذج للأفلام الهادفة التى ترفض الانحراف وتنتقد المنحرفين وتدعو إلى الأخلاق القوية.. وهى أفلام نبيلة المقصد فى الظاهر.. ولكنها تحقق ربما هدفا عكسياً فى رأى حين تفتقد المنطق والاقناع والمستوى الفنى الفاضل والجيد.. فلا مبررات إجتماعية ولا حتى درامية قوية لتحول الشخصيات من السلوك لنقيضه.. ولا تجديد أو إبتكار أو محاولة الخروج من نفس الدائرة المغلقة لنفس الأفكار الشائعة المكررة.. ولا مستوى فنى أو سينمائى يفرى حتى بالمتابعة دون ملل أو تئؤب.. فالإيقاع بطيء جداً وقاتل حتى نحس أن المخرج الشاب يعمل «على راحتته» جداً ولا يشغله شئ حتى نحس أننا أمام مليونيراما تليفزيونية مترهلة.. ومعظم ما يدور أمامنا خلال هذا النسيج المبطوط هو كلام نقرأه يومياً فى الجرائد عن تجار البيض وارتفاع الأسعار وقوضى المستشفيات وبعض النكت الكاريكاتير.. وتصوير محمود عبد السميع لم يجد أى فرصة لإبداع أى شئ درامياً ولا فنياً.. وعندما حاول أن يصنع شيئاً بالإضاءة تورط فى إظلام بعض المشاهد حتى لم نستطع أن نرى شيئاً.. وموسيقى محمد هلال كان يمكن أن تكون جديدة ومعبرة درامياً لو كانت الدراما نفسها قوية ومقنعة.. وحتى أداء حسين فهمى الذى كان قويا جداً فى التعبير عن معاناة الموظف العاجز المحاصر وأداء معالى زايد الفاعم لأبعاد شخصيتها كان يمكن أن يحقق تأثيراً بأفضل من ذلك بكثير فى فيلم آخر بالتأكيد غير هذا يمكن أن يسيطر فيه المخرج الذى هو نفسه كاتب السيناريو على موضوعه وعلى أسلوبه السينمائى وعلى زواياه وتكوينات الصورة وحركة الكاميرا والممثل بحيث تصبح هناك سينما أفضل من هذه.. فهل ننظر فرصته الثالثة؟!.

السينما الشابة تتذكر استاذها

صلاح أبو سيف فى «الفتوة ٨٦»

يبدأ فيلم «شادر السمك» بداية قوية تدفعك من أول لحظة للاهتمام بما يحدث أمامك ومتابعته كشيء جاد ومختلف عما تراه عادة فى الأفلام المصرية.. ففى شادر السمك يتأمر التجار الكبار الشرسون على البائعة المسكينة نبيلة عبيد بعد وفاة زوجها طمعا فى أنوثتها.. وعندما لا تستجيب لهم يسحقونها سحقاً ويطردونها من السوق.. فلا تجد الأرملة الضعيفة الوحيدة من يساندها ويقف بجوارها ضد قوانين الغابة سوى البياح الأجير الشهم أحمد زكى الذى يحاول من خلال الحب أن يقاوم تيار القوة الطاغية.. وتكون هذه بداية جديرة بالتشويق والمتابعة !.

وفى جو سينمائى جيد جداً فعلا ومشحون بالحركة والحيوية والاقتراب الشديد من الواقع.. تفوق فيه بشكل واضح اخراج على عبد الخالق وديكور نهاد بهجت وحتى الأحداث التى كتبها سيناريسـت جديد فى أول عمل أشاهده له هو عبد الجواد يوسف.. نحس أننا أمام واقع مختلف ومتميز تماما فى شادر سمك حقيقى وعلاقات حقيقية وخشنة افتقدنا مذاقها كثيراً فى أفلامنا المملة المكررة.. ومستوى سينمائى مختلف هو أيضاً فى كل التفاصيل من الاداء إلى الملابس ومشحون بالتوتر والسخونة والايقاع المتدفق..

ولكننا سرعان ما نكتشف خطوة خطوة أننا عشنا هذا الجو وهذه الأحداث والعلاقات وحتى «انقلابات» المواقف والشخصيات من قبل.. ثم لن يكون صعباً أن نتذكر اسم الفيلم.. إنه «الفتوة» لصلاح أبو سيف الذى أصبح إحدى التحف الكلاسيكية الحقيقية فى تراث السينما المصرية.. وهو الفيلم الذى أصبح - مثل أفلام أخرى لاساتنتنا الكبار - مدرسة من مدارس السينما لمن يريد أن يتعلم .

وطوال متابعتي لفيلم «شادر السمك» كنت أقول لنفسى بينما تتصاعد الاحداث: أضير.. قلعه مجرد تشابه ولابد أنهم سيصنعون شيئاً مختلفاً عما صنعه صلاح أبو سيف منذ عشرين سنة.. ولكن شيئاً لم يختلف سوى أنهم حكموا بإعدام البطل فى النهاية على أيدي خصومه وكما تقضى قوانين السوق الوحشية ..

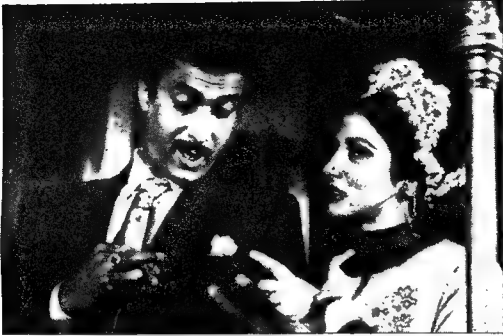
فالبطل فى «شادر السمك» وهو أحمد زكى.. مجرد بائع صعيدى شاب يعمل عند أحد تجار السمك من «المعلمين» الكبار الذين يسيطرون على السوق كله.. ولكنه مازال يحمل بعض قيم النبل والشهامة الصعيدية التى تدفعه للوقوف إلى جانب بائعة السمك الأرملة الضعيفة نبيلة عبيد عندما يتفق الجميع على سحقها.. وفى محاولة منه للتمرد على قوانين الكبار يتزوجها ويعملان معا لحسابهما الخاص ورغم كل الصعوبات التى يضعها أمامهما الكبار التجار محتكرو السوق والذين قسموه بينهم فى علاقات محسوبة ومحكومة ..

وهنا نذكر على الفور فريد شوقى الصعلوك الصعيدى القادم إلى سوق الخضار فى روض الفرج دون أن يعرف قوانينه أو يملك اسلحته.. ولكنه شيئاً فشيئاً يفهم أصول اللعبة ويتمرد عليها متحدياً قبل أن ينقذها بحذافيرها. ولكن لحسابه الشخصى وضد سيطرة المعلمين الكبار.. ومدفوعاً فى نفس الوقت بحبه للمرأة التى تقف وراءه ويحانه.. تحية كاريوكا ..

فسوق الخضار هناك أصبح شادر السمك هنا.. وفريد شوقى أصبح أحمد زكى.. وتحية كاريوكا أصبحت نبيلة عبيد.. ولكن كان غريباً أن يصبح زكى رستم التاجر الكبير المحتكر والمستغل عند صلاح أبو سيف.. هو محمد رضا الذى لا يصلح بتكوينه الجسدى والشخصى ليلعب نفس الدور فى فيلم على عبد الخالق.. وهذه وجهة نظر على أى حال ..

المهم أن الجو العام والخطوط الرئيسية هى فى الفيلم.. حتى أننا نندش عندما نقرأ فى عناوين «شادر السمك» أن القصة لنيل نصار.. وبلا أى إشارة لفيلم «الفتوة».. وكان نبيل نصار لم يشاهده أبداً ولم يسمع به.. وكان احداً آخر أيضاً لم يشاهده حتى فى التلفزيون ولم يسمع به.. بل وكأنه فيلم سرى لم يصنعه أصلاً صلاح أبو سيف !

وصحيح أن طبيعة وقوانين السوق لم تتغير كثيراً سواء كان سوق الخضار أو سوق السمك على مدى عشرين أو ثلاثين سنة.. فهذه طبيعة الأسواق المصرية التى



«شادر السمك» - إخراج على عبد الحاقق - ١٩٨٦

تجمدت عند علاقات محددة من احتكار عدد قليل من التجار الكبار لكل السلع وتحكمهم من خلال تقسيم المصالح بينهم فى أسعارها وفى إستنزاف المستهلك.. ومن هنا يمكن أن يقول صانعو فيلم «شادر السمك» أن صلاح أبو سيف لم يخترع قوانين هذه السوق وبالتالي فهى ليست حكرا عليه.. وأن حق أى أحد أن يصنع فيلما آخر عن أى سوق .

ولكن الخط الدرامى واحد.. والشخصيات والصراعات والانقلابات فى العلاقات هى هى وبلا أى تغيير أو تطوير يفرضه بالضرورة الفارق الزمنى.. فالبائع الصغير الضعيف الجاهل سرعان ما يتعلم ويقوى من خلال طموحه الشخصى وذكائه وجرأته على التحدى من ناحية.. ثم من خلال علاقته بالمرأة التى تدفعه وتشجعه من ناحية أخرى.. وعندما يفهم لعبة السوق يتفوق بها على منافسيه الأقوياء.. حتى يقهرهم جميعاً ..

وفكرة تطبيق قوانين اللعبة السائدة التى يتفوق بها الصعلوك المسحوق على أسانذته الأقوياء إلى أن يسحقهم جميعاً.. تكررت كثيرا بحذاقيها فى سلسلة «أفلام الانفتاح».. ومن «أهل القمة» إلى «حتى لا يطير النخان» و «الصعاليك» وإلى

«أرجو أن أكون..» وهي فكرة كالسلاح ذات حدين.. فهي بقرر ماتحذر من استمرار تحول الضحايا إلى جلادين لو استمرت نفس قوانين اللعبة.. بقدر ما تشجع على تكرار هذه اللعبة مادامت سهلة ومغرية إلى هذا الحد.. خصوصاً عندما تعاطف هذه الأفلام مع أبطالها وتبرر تحولهم إلى الشر والفساد بحجة أنهم مجرد ضحايا ينتقمون من أشرار أكبر منهم !.

ولكن القريب في سيناريو أو قصة لا أدري «شادر السمك».. هو أنه يكرر نفس السيناريو من حدث لبطل «الفتوة».. فهو بعد أن يثري ثراء فاحشاً بذكائه وقوته الشخصية رجسارته.. يتحول إلى محتكر استغلالي هو نفسه.. وهنا نحس أن «الفتوة» كان أكثر اقتناعاً.. لأن «شادر السمك» جعل بطله أحمد زكي يسحق السوق كله بعدة ألعاب سهلة جداً لا ندري لماذا أنن لم يلجأ إليها منافسوه الأقوياء.. وفي لحظة نكاد نتصور أنه «سوبرمان» قابر على سحق أى شئ.. بمجرد استدعاء «بلدياته» من الصعيد لتحطيم السوق كله.. ويمجرد أنه تعلم كيف يلبس «البدة والكرافتة» ويتعرف على فتاة جميلة بنت راجل غنى يريد الفيلم أن يقول أنه مركز قوة خطير جداً دون أن يشرح لنا كيف ولماذا ؟..

وهي نفس القصة في «الفتوة» أيضاً.. حيث أثرى فريد شوقي وتوحش فتعرف على رزق ماضى التى أدخلته إلى الأوساط الارستقراطية.. وكما حاول أن يتنكر لزوجه الأولى التى وقعت بجانبه تحية كاريوكا.. تنكر أحمد زكى لزوجه نبيلة عبيد بعد أن تزوج هو أيضاً الينت الارستقراطية الجميلة.. ولكن بينما افاق فريد شوقي فى اللحظة المناسبة واسترد نفسه.. يتمادى أحمد زكى فى شرارته وتوحشه فى السيطرة على السوق فى «شادر السمك» إلى أن تحالف ضده كل أعدائه لينهاوا عليه برصاص الرشاشات فى منبحة نذكرنا بمقتل مارلون براندو فى «فيفا زاباتا» ويبيض أجواء المافيا الأمريكية فى «الأب الروحي» .

ولم يكن ناقصا لكى تتكرر طبعة «الفتوة ٨٦» بحذافيرها الا أن نرى وافدا صعيديا جديداً إلى السوق مثل محمود المليجى فى «الفتوة» سوف تتكرر معه نفس القصة.. وليكون يونس شلبى مثلاً هذه المرة !..

فالسيتما الشابة تذكرنا استاذها صلاح أبو سيف أنن حين «تستوحى» - وهو اخف تعبير يمكن استخدامه فى هذا المجال - تحفته الكلاسيكية «الفتوة» فى فيلم جديد يكرره بالنص فى «شادر السمك».. وهى مسألة ليست مرفوضة فى ذاتها. بل

كان ممكناً أن نرحب بها جداً لأن إعادة الأفلام الجيدة تكرر كثيراً في السينما العالمية كلها.. لو أن شيئين فقط حدثا لتبرير ذلك :

● أولاً: ما الذى كان سيحدث لو أن صانعى الفيلم لم يكتبوا فى عناوين «شادر السمك» أنه عن قصة وسيناريو وحوار فلان وفلان وبلا أى اشارة «للفتوة»؟ وما الذى كانوا سيخسرونه لو أنهم كتبوا لوحة واحدة فقط بذكاء تقول أنهم يهودون «شادر السمك» لصالح أبو سيف مخرج «الفتوة».. فتكون هذه تحية عظيمة لاستاذ عظيم تعفيهم فى نفس الوقت من كثير من اللوم والمواخظة؟.

● ثانياً: ما الذى كان سيخسره «شادر السمك» أيضاً لو أنه حاول أن يربط قضيته بظروف تغيرت كثيراً وبالضرورة عن ظروف «الفتوة».. رغم أن قوانين الاحتكار والصراع الوحشى مازالت ثابتة فى السوق المصرى كما قلت ..؟

ولكى أجعل كلامى واضحاً أقول مثلاً أن الفيلم نفسه كان يشير بوضوح إلى أن هناك قوى أكبر خارج شادر السمك تتحكم فى علاقاته ولها مصالح مشتركة مع تجاره الكبار.. ولكنه لم يقل لنا ما هى هذه القوى التى تتحكم فى السوق من خارجه.. ما الذى تمثله؟ ما هى مصلحته؟ .. هذا «النائب» مثلاً الذى لم يكن له عمل سوى التدخل لفض خلافات وخناقات التجار فى «مجلس عرب».. ما علاقته الحقيقية بهؤلاء التجار.. وما هى مصلحته المباشرة لو أنهم تصالحوا أو ذهبوا إلى الجحيم؟.. إن جملة الحوار الوحيد التى لح بها أحمد زكى إلى أنه سيمتنازل عن عشرة آلاف جنيه للنائب لا تكفى لتفسير علاقات مصالح وقوى وضغوط متشابكة فى مناح كهذا .

ثم تجئ هذه الشخصية الغامضة للرجل الفخم جداً الذى يحترمه كل التجار ويبدو أقوى وأخطر مما نفهم.. من هو بالضبط؟ وما الذى يمثله بالنسبة لتجارة السمك؟.. وما الذى يملكه لهذا أو ذاك؟ وما هو المكسب الخطير الذى يغريه بتزويج ابنته الجميلة الارستقراطية من تاجر سمك «جربان» مهما كانت ثروته؟.. لقد كان هذا الجزء كله الذى يبدأ بثراء وتوحش أحمد زكى وعلاقته بالطبقة الارستقراطية.. هو اضعف اجزاء الفيلم درامياً واقتناعاً.. وكان أقرب إلى الكاريكاتير المبالغ فيه إلى حد إفساد بناء الفيلم فى ثلثه الأخير.. وتحريف خطه الأصلى إلى خطوط هزيلة افتقدت المنطق فى تحولات مواقف الشخصيات.. فأحمد زكى يتوحش فجأة ويقرر تدمير السوق وتحطيم كل اعدائه.. ثم يتحول فجأة إلى حب أول فتاة جميلة يصادفها

وينقلب في ثانية على زوجته التي يحييها وعلى حياتها كلها.. وفي المشهد التالى نراه يتزوج الفتاة الجميلة.. وعندما يمهد الفيلم لمشهد قوى عندما تذهب زوجته الأولى نبيلة عبيد لضبطه متلبساً فى ليلة عرسه الجديد.. يتر الفيلم هذا المشهد المشحون بترافق مفاجئ فلا يحدث شيء.. وفي المشهد التالى نرى خناقة وحشية بين أحمد زكى ونبيلة عبيد يطردنها فيها بقسوة.. فالشخصيات والمواقف فى هذا الجزء كله لا تتطور تطوراً منطقياً مقنعاً.. وإنما تقفز باستعجال شديد من النقيض إلى النقيض ..

وهنا أيضاً لا نستطيع أن نفلت من المقارنة التى تطاردنا طول الوقت بين «شادر الهيمك» و «الفتوة». حيث كانت كل مواقف الشخصيات مدروسة أكثر.. وعلاقتها وانقلاباتها عميقة يحكمها المنطق.. بل ونفتقد أيضاً «وعى صلاح أبو سيف» بما يتحدث عنه.. فهو يربط السوق بالواقع الاجتماعى والسياسى خارج سوق روض الفرج وبالقصر الملكى والارستقراطية المرتبطة بالاحتكارات واستغلال المستهلك الذى يدفع وحده الثمن كل يوم من قوته الرئيسى.. بينما يغيب المستهلك تماماً فى «شادر السمك» حتى عندما «نسمع» كلاماً عن الاحتكار ورفع الأسعار.. فيبدو الصراع مغلقاً بين أربعة تجار فى ديكور ومعزولين تماماً فى الفراغ وكان هذا لا يحدث فى بلد «يعين ويؤثر على ناس أحياء وكان ليس لهم وجود ..

ولولا «الفتوة» لما أصبح «شادر السمك» هو «الفتوة ٨٦».. ولولا هذه المقارنات التى تفرض نفسها علينا رغم انقنا لكننا أمام فيلم جيد حقاً ولا بد أن نرحب به رغم كل هذه الملاحظات.. فهو مستوى مشرف للسينما الجادة «والمسئولة» التى نحتاجها الآن شكلاً وموضوعاً ..

فالسيناريو الذى كتبه عبد الجواب يوسف يعكس فى محاولته الأولى حرفية وتمكناً واضحين.. وإخراج على عبد الخالق فى أحسن حالاته أكثر حركة وحيوية من أفلامه الأخيرة الأكثر جموداً.. وهو مخرج يتقدم تكنيكياً بوضوح من فيلم إلى فيلم ويسيطر على أنواته من خلال العمل المتواصل.. وتعامله هنا مع المكان ومع الحركة الصاخبة المرذمعة فى المكان جيد جداً ويعكس تمكناً حرفياً كبيراً.. لانه «فيلم مكان» أساساً.. أى ترتبط فيه الدراما بطبيعة المكان وجوه الخاص وتفاصيله وشخصياته.. وهو نوع صعب جداً من السينما.. يتطلب حرفية عالمية من المخرج.. تنفيذ المعارك متقن ومشحون بالحركة والحيوية والصدق.. وحركة الكاميرا نشطة وسريعة الإيقاع وكما تتطلب الدراما تماماً.. وهناك مشهد نفذه على عبد الخالق بامتياز وفى لقطة واحدة

منذ أن يدخل أحمد زكى إلى الحفلة التى أقامها النائب فى بيته والكاميرا تسبقه مستعرضة المكان والشخصيات التى يتأملها البطل الساذج المندهش وإلى «فرقة الشمينيانا» ويذوق قطع.. وهو «مشهد - لحظة» مليء بالتفاصيل نفذه المخرج بامتياز واداه أحمد زكى بامتياز.. ولكن مازالت هناك بعض اللقطات «المرسومة» باقتعال مولع بها على عبد الخالق حيث يدير الممثل وجهه وأحياناً «قفاه» للآخر ليحصل على تكوين خاص للوجوه وضد طبيعة الحركة الحرة المنطقية للبشر.. وهى أقل هنا من أفلامه السابقة ولكنى أتمنى أن يتحرر منها تماماً كحيلة شكلية متكلفة ..

مونتاج حسين عفيفى محكم الإيقاع تماماً هذه المرة بحيث يحقق التدفق والتوتر المطلوب.. وموسيقى حسن أبو السعود أكثر درامية وتعبيراً عن الأحداث هذه المرة بحيث لا تسعى للتطريب أو التأثير الميلودرامى كما يفعل أحياناً.. ولكن تصوير مأمون عطا ينجح أحياناً فى توظيف الأضاءة توظيفاً صحيحاً ويطمس الصورة فى معظم الفيلم باختلال ضبط الوضوح البؤرى للعدسة «الفوكاس» بين مكونات اللقطة الواحدة يميناً ويساراً أو بين المقدمة والخلفية حتى رأينا نصف اللقطات والشخصيات غائمة «قلو» نون ضرورة سينمائية أو درامية مقصودة.. ودون أن تكون مأكينة العرض هى المسئولة ..

هناك بطل حقيقى فى هذا الفيلم لا يمكن تجاهل قيمته وتأثيره القوى على جودة وصدق كل ما رأيناه. هو ديكور نهاد بهجت.. الذى أقام سوقاً كاملاً فى الاستوديو بكل خطوطه العامة وتفصيله مما حقق عنصر الإقناع بالواقع إلى أقصى حد.. وهو يذكرنا بديكور سوق الخضار فى «الفتوة».. وهذه شهادة نجاح كبيرة لنهاد بهجت.. هذا الفنان الشاب الذى كنت شخصياً أتصور أنه بحكم تكوينه المرفه قادر فقط على نقل الأجواء الراقية.. ولكنه وكلما جاءت الفرصة لإثبات ذلك.. يؤكد بنفس الموهبة قدرته فهم الواقع الشعبى وتجسيده بكل خشونته وصدقته. ولابد أنه اكتسب هذا الأساس «الشعبى» من ديكور بيتى شخصياً فى حى معروف !.

بطل الفيلم بلا منازع هو أحمد زكى.. هذا الممثل الموهوب إلى أقصى حد.. والذى يؤكد تفوقه المذهل من فيلم إلى فيلم ومن شخصية إلى شخصية وبقدرة خصبة على التلوين والتنوع ومعايشة كل ما يؤديه. وفى مشهد الحفلة الذى تحدثت عنه من قبل يصل إلى الذروة فى سيطرته على تعبيرات الدهشة والسذاجة كممثل محترف من الدرجة الأولى.. ولا تقف أمامه ندا لند فى هذا الفيلم سوى نبيلة عبيد التى تؤكد هى

الأخرى فى كل فيلم تقدمها المستمر ونضج واكتمال قدراتها كممثلة جيدة حقاً.. بل وتتفوق على أحمد زكى فى مشهد انفجارها فى وجهه فى «الخانقة» الختامية العنيفة.. أما بقية الشخصيات فقد نجحت فى حبورها باستثناء محمد رضا وهو ممثل كبير حقاً ولكنى مازلت أعتقد أنه لا يصلح بحكم طبيته الفائقة لأدوار الشر!

«سعد اليتيم»

سينما الأفكار الكبيرة تحت السطح الهادئ

فى نفس أجواء «الفتوات والنبايات» التى أغرقت السينما المصرية فى الفترة الأخيرة.. تدور أحداث فيلم «سعد اليتيم» هو الآخر.. ولكن بعيداً عن «حرافيش نجيب محفوظ» هذه المرة.. وربما فى جو أكثر تفرداً وأصاله يتميز فيه بوضوح جهد المخرج وكاتب السيناريو فى أن يقدم شيئاً مختلفاً وأكثر جدية وتقدماً من ركام أفلام النبايات التى إنهارت على أم راسنا حتى أصابتنا ليس فقط بالزهم والسأم.. وإنما حتى بكراهية السينما نفسها !.

وسعد اليتيم بطل شعبى فى التراث المصرى.. استلهمه يسرى الجندى فى القصة والمعالجة السينمائية كما هو مكتوب فى عناوين هذا الفيلم.. وكتب السيناريو والحوار عبدالحى أنيب.. ولكن لنجد أنفسنا مرة أخرى قرييين من فكرة «الفتوة» التاريخية فى تراثنا الشعبى بل وفى واقعنا الحقيقى حتى عهد قريب.. حيث كان لكل حى من أحيائنا الشعبية - وبالأذات فى القاهرة - «فتوة» تتركز فيه معانى القوة من ناحية.. والعدالة من الناحية الأخرى وكنتهما كفتان لميزان واحد.. تتحدد على الموازين الدقيقة بين كفة وأخرى رؤية الشعب للفتوة وقيمتة عنده.. فهو البطل الشعبى التاريخى لو رجح كفة العدالة على كفة القوة.. وهو الظالم المستبد الذى لابد من مقاومته لو رجح كفة القوة المستبدة والمستغلة على قوانين الحق والعدل ..

وهذه هى الشعرة الدقيقة بين «الفتوة» و«البطلجى».. وبين البطل الشعبى والمجرم الأفاق.. ومن هنا ترسخ الفتوة فى الوجدان المصرى فى مرحلة تاريخية ما كعادل شعبى للحاكم الرسمى.. الذى كثيراً ما كان مفروضاً على الناس من هذه القوة أو تلك .. فبدأ الناس يصنعون محكاهم الشعبين» بأنفسهم وفى شكل فتوات

يختارونهم فيما يشبه الانتخاب .. فهم يلجأون اليهم لحمايتهم من ناحية .. ولكي يحققوا لهم «عداوتهم الشعبية الخاصة» من ناحية أخرى .. خصوصا مع فقدان الثقة الدائم في الحاكم الشرعى - الذى ليس شرعيا غالبا ولا حاجة - وفى العدالة الرسمية ..

وهذا التلخيص لفكرة وفلسفة «الفتوة» فى الوجدان الشعبى المصرى يبدأ فيلم «سعد اليتيم» وفى مشهد واحد.. حين يحدد الفيلم بوضوح وحسم موقفه بين مفهومين «الفتنة» مفهوم الفتوة العادل الذى يدعو لقيم الخير والحق وعدم استغلال الفقراء بفرض الاتاوات على أرزاقهم لجرد أنهم ضعفاء وفى حاجة إلى من يحميهم.. وهذا هو الدور الصحيح «للفتوة» فى الوجدان المصرى. فى مقابل مفهوم القوة الغاشمة التى تفرض سلطتها على الجميع لسلب أرزاقهم وانتزاع ناتج عملهم ماداموا ضعفاء ومستسلمين لقوة أكبر منهم لم يفكروا أبدا فى التصدى لها بالمقاومة..

ولاكسباب الفيلم بعدا دراميا قوميا.. فانه يركز هذا الصراع فى أخوين.. تصل حديقته إلى حد أن يقتل أحدهما الآخر لحظة أن يتحول صدام المصالح إلى حتمية لازمة أحد الطرفين من طريق الآخر حتى لو كان أخاه.. وهكذا يقتل الفتوة الشرس الذى يؤمن بالقوة المطلقة التى لا يحددها شيء (محمود مرسى) أخاه الذى حاول أن يدعو لمفهوم الفتوة العادل الذى لا يستغل الفقراء بل يحميهم ويستعيد حقوقهم من كل ظالم (محمد وفيق).. لتكون هذه البداية الذكية لصدام حتمى ودموى يكررها الفيلم فى النهاية على مستوى آخر مشابه لتكتمل الدائرة الدرامية المحكمة ..

وبين البداية والنهاية ينجو من الموت الطفل زكريا من المذبحة التى قتل فيها أبوه وأمه على يد عمه.. وكأنه «هملت» الباحث عن مفهومي الحق والخير فى مواجهة الشر والخيانة.. ولكن الأكثر حسما وقدرة على الفعل وبلا ذرة تردد.. حين يصبح الحداد الشاب سعد اليتيم (أحمد زكى) الذى لا يعرف أبويه.. والذى ربته كأمه سيدة فاضلة (كرمية مختار) تملك «تكية» يعمل فيها بعض الدراويش المتفرغين للصلاة مؤمنين بالسلام والوباعة فى مواجهة القوة ..

ومن هنا ومن لحظة تجاوز الماضى إلى الحاضر.. ينطلق مسار الفيلم على أكثر من مستوى أو خط درامى تتداخل معا فى نسيج قصصى متكامل وقوى .. على مستوى الصراعات الشخصية يستمر صدام مفهوم القوة بين القطبين

الكبيرين فريد شوقي الفتوة القديم الذى اعتزل القوة الجسمانية المجردة حين
اكتشف أسلوبا آخر لفرض سيطرته واستغلاله على الناس يحقق له نفس المكاسب
بطريقة «حديثه» و «عصرية» أكثر نكاء.. ومحمود مرسى العم القاتل الذى يحاول
تطوير أساليبه إلى روح العصر.. مازال يؤمن بأن «النيوت» أو القوة الغاشمة
والمباشرة هى الصوت الوحيد المسموع.. وأن الأقوياء سيفقدون كل شىء بمجرد أن
يتنازلوا عن نوابيتهم ..

وبينما يستمر القطبان اللذان يتقاسمان «السوق» فى مواجهتهما التى لا تصل
بهما إلى أى سلام رغم أية هدنة مؤقتة أو مساومة.. يطمع الفتوة الذكى فريد شوقي
الفارق فى ملذاته فى اذلال غريمه الغاشم محمود مرسى بكل وسيلة ممكنة.. حتى
باختطاف ابنته الجميلة نجلاء فتحنى للزواج منها بالقوة.. فى الوقت الذى تكون الفتاة
قد تعلقت بحب الحداد الشاب سعد اليتيم (أحمد زكى) الذى يتمكن من انقاذها من
زواج الاغتصاب هذا حين يختطفها على حصانه فى اللحظة الأخيرة ويعيدها إلى
بيت أبيها.. وبينما يبدو أن الصراع حسم لصالح بدران الفتوة الغاشم الذى استرد
ابنته وحبيبها الفارس الشهيم.. يظهر الفتوة الذكى فريد شوقي فى اللحظة المناسبة
ليقلب الموازين ويكشف للشباب سر مأساة حياته كلها.. فهذا الرجل الذى بنى أن
يتزوج ابنته.. هو عمه وقاتل أبيه وأمه.. وفى موقف درامى مشحون تماما بالمشاعر
والانقلابات ولحظات الاكتشاف والتطهير.. يدفع الكل ثمن خطاياهم.. يموت العم
القاتل على يد غريمه الدائم الذى يهرب ليوصل الشز. بينما يبدو أن الحب قد
انتصر ولو مؤقتا !.

على المستوى التاريخى يكتسب الفيلم قيمة فكرية بل وسياسية شديدة الأهمية،
بل لعلها أقوى حتى من بعده الدرامى أو «القصصى» الذى يدور حول هذه
الصراعات الشخصية.. والتى تبدو كأنها مجرد «سطح» الأفكار الرئيسية الكبيرة
للفيلم.. أو مجرد الاطار القصصى الخارجى لها.

فالاطار التاريخى «لسعد اليتيم» هو مصر تحت الاحتلال الانجليزى.. الذى يشير
أكثر من مرة وبوضوح إلى استغلال المستعمر الإنجليزى لصراعات الفئات لتفتيت
القوى الشعبية وتمزيقها فى معاركها الصغيرة حول هذا المكسب أو ذاك.. فهو يترك
الأقوياء يتصارعون على استغلال الضعفاء وانهاكهم ويكتفى هو بالوقوف على الحياد
مقابل المكاسب التى يحصل عليها هو.. إما بالرشوة.. وإما بشغل الجميع عن



«سعد اليتيم» - إخراج أشرف فهمي - ١٩٨٦

معركتهم الحقيقية ضد المستعمر نفسه ..

ويشير أسم «موسى» وشخصية الممثل الذى يلعب دوره وهو توفيق الدقن وبالوضوح الذى لا يحتمل أى غموض وبمواجهة صريحة وشجاعة حقاً.. إلى دور اليهود فى التاريخ المصرى بل والعربى الحديث كله.. فموسى هذا هو العقلية التجارية التى لعبت على هذه الصراعات كلها.. وأوقعت الجميع فى الجميع لتؤجج المعارك دائماً لتكسب هى من كل هزائم الآخرين وخلافاتهم.. وتمثل بقوة المال والنساء واللاس والمؤامرات إلى تخريب كل ما حولها ..

وفى مشهد قوى وواضح الدلالة فى البداية يذهب موسى هذا إلى «التكية» التى تملكها السيدة الطيبة كريمة مختار ويعيش فيها الدراويش المسالمون ليحاول أن يشتريها منها.. بحجة أن أجداده مدفونون فيها وأنه يريد أن يدفن إلى جوارهم حينما يموت.. بل أنه يطلب أيضاً أن يهدم حائطاً ما فى هذه «التكية» بحثاً عن قبور أجداده.. والمعنى واضح.. والاشارات تكاد تنطق بأسماء فلسطين واسرائيل والقدس.. ولكن الحداد الشاب سعد اليتيم الذى ربه هذه السيدة الطيبة كامه.. يقاوم هذه الصفقة باصرار.. ويرفض بيع التكية أو التفريط فيها.. والا جاء الغرباء

من كل مكان مطالبين بحقهم فى هذه «الأرض» بحجة البحث عن مقابر أجدادهم !.. والسيدة الطيبة عاجزة عن فهم المؤامرة.. والدراويش من حولها مستغرقون فى سلبيتهم وسلامهم العاجز عن فهم الشر ومقاومته.. تاركين مهمة حمايتهم للإنجليز.. وسعد اليتيم يصرخ فيهم أن أحدا لن يحميهم ولن يحفظ حقوقهم الا قوتهم الذاتية وخروجهم من كهوف الدروشة والغيبوبة.. فحتى العدالة نفسها لن يحققها أحد لهم بين صراعات قوى الغابة.. والمحنة كلها خواجهات !..

ولا يقف نور موسى عند هذا الحد.. فنحن نسمع الفتوة الهلباوى (فريد شوقى) يشرح فلسفة تحوله من القوة المجردة المباشرة إلى قوة العقل بهذا الوضوح: فلقد كان يستخدم النبوت فى فرض اتاواته على الآخرين.. إلى أن علمه موسى أن هناك سلاحا آخر «أرقى» بكثير.. وهو التجارة.. التى يستطيع من خلالها أن يستغل الجميع ويفرض عليهم شروطه «إلى حد تجويعهم».. ودون أن يمد يده على أحد !.. فهذا أذن هو شكل «الاستعمار الجديد» الذى ينهب العالم بالتجارة والعقل بدلا من الاساطيل.. فى مقابل فكرة الاستعمار القديمة المتمثلة فى القوة الغاشمة المباشرة التى مازال مصرا عليها هذا الفتوة «التقليدى» بدران أو (محمود مرسى).. والفيلم إذن يتحدث عن عالمنا الحالى أكثر مما يرجع بنا إلى أسطورة أخرى من عصر الفتوات والنباييت !..

وسعد اليتيم» وكما يريد الفيلم أن يقول هو الأمل الوحيد الباقى فى الشباب.. أى فى العقل الجديد المؤمن بالتصدي للشر بمقاومته بدلا من الاستسلام له.. وصيحات أحمد بدير المجنون الذى يبحث طول الوقت عن زكريا «فين أراضيك يا زكريا.. يمهل ولا يمهل».. هى صرخات الجزء الباقى من العقل العربى - الذى قدمه الفيلم فى شكل ممثل محترق الوجه ومختل - عن المنقذ والمخلص الذى يخفيه الغيب.. أو عن ابن أوزوريس الذى ينتقم من قوى الشر لموت أبيه.. وهنا لا تغفل تأثر التراث الشعبى فى (سعد اليتيم) بالأسطورة الفرعونية.. وهنا أيضا كنا نتصور أن يفعل سعد اليتيم شيئا فى نهاية الفيلم كأن يقود الدراويش لمطاردة الفتوة الشرير الذى تمكن من الهرب ليصبح هناك تحول إيجابى بعد لحظة الاكتشاف .. نحن إذن أمام فيلم يقول أشياء كثيرة كبيرة وتستحق الاحترام لانه يجب أن يقلوها أجد الآن بالذات.. وفى وسط ركام الأفلام التى أما تقول أشياء رديئة.. أو لا تقول شيئا على الإطلاق ..

وصحيح أننا بلغنا حد السأم بل و«القرف» نفسه لفرط ما أغرقنا به تجار السينما و«ترزية» الأفكار الجاهزة من أفلام الفتوات والنبايت والحرافيش.. والذين جربوا حتى نجيب محفوظ من قيمته لأنهم أعجز من أن يفهموه أو يصلوا إلى ما فى عمقه الحقيقى أكثر من مجرد الخناقات وضرب النبايت.. ولكننا فى «سعد اليتيم» ورغم نفس أجواء القاهرة القديمة ونفس الفتوات والنبايت.. نجد شيئاً مختلفاً وله قيمه هذه المرة.. ويحاول أن يقدم من وراء السطح الظاهرى للاحداث مستوى ثانياً أعمق إلى أنه يضع أيدينا وعلى مستوى سياسى ناضج على كثير من جراحنا قننى ولقننى التاريخى الحديث وفى إطار صراعات القوى الكبرى التى تحكم عالمنا الآن ..

ورغم ذلك فلا بد أن اتحفظ بأن هذه هى تفسيراتى الخاصة لما رأيته فى هذا الفيلم وما خرجت به طيقاً لتصوراتى الشخصية لما فهمته.. وهو مالا أفرضه على الفيلم ولا على أحد.. وليس بالضرورة أن يكون صحيحاً.. ولكننا أيا كانت أجتهداتنا فى فهم هذا الفيلم واستقباله أمام عمل جيد وجاد تماماً ومتميز أيضاً فى ظروف سينما مصرية أصبحنا نفتقد فيها هذا المستوى الذى لابد من تحيته بل وحمايته.. وحيث نتأكد مرة أخرى القيمة الفكرية للنسيج الأصيل الذى استوحاه يسرى الجندى من تراثنا الشعبى.. لتحوله خبرة كاتب السيناريو والحوار المخضرم عبد الحى أديب إلى هذا النسيج الدرامى المحكم والبارع فى كل متكامل بين أكثر من خط وعلى أكثر من مستوى وبون احساس كثير بالافتعال أو اقتحام أفكار لا يحملها الواقع.. فلقد كانت المهارة الحقيقية هى استخراج كل هذه الشخصيات والدلالات والمعانى من هذا الواقع الذى يمكن أن تصبح جزءاً عضواً منه فعلاً.. وهذه هى أصعب مهام الفن الجيد.. أن يستخلص أفكاره الأساسية الكبيرة من نسيج الواقع نفسه وبون أن يفرضها عليه حتى يصدقها الناس ..

المخرج أشرف فهمى يعود هنا إلى أفضل مستوياته الأولى كحرفى متمكن حقاً.. نحس بجهد الكبير فى توظيف كل عناصره الفنية وبالذات استخدام الأماكن التاريخية الحقيقية بحيث تعكس الجو والعصر كله وتوحى بالتصديق.. ويادارته للممثلين ولحركة الكاميرا وعلاقتها بالمكان وبالشخصيات وتحقيق جو الحركة والتوتر والصراع الحى باستمرار.. وهو ماساعده فيه إلى حد كبير مونتاج عادل منير بالاحتفاظ بالاحداث بتدفقها المحسوب بدقة وبلا ترهل أو هبوط للإيقاع.. كما ساعده

فيه تصوير محسن نصر الذى نجح إلى حد كبير فى توفير عناصر الاضاءة المطلوبة بالضبط.. وإن لم يبدع محسن نصر أو يصف شيئاً بشكل خاص كما تعوينا منه إلى دراما الفيلم أو جمالياته الا فى مشهد حمام السيدات.. أما موسيقى سامى نصير فلم تتميز فى تقديرى الشخصى بأى جديد سوى «تغطية» الصورة وفى محاولة للعودة إلى مدرسة فؤاد الظاهري فى التعبير الميلودرامى المشحون أكثر من اللازم وخصوصا فى محاولة استخدام الكورال. ويتصور خاطئ يحاول إضفاء الطابع اللحى ..

ورغم احتشاد الفيلم بعدد كبير من النجوم.. لا اعتقد أن أحداً قدم أكثر مما هو مطلوب منه ويون تميز خاص باستثناء محمود مرسى العظيم الذى أصبح كالفاكهة النادرة التى نلتف عليها.. أو كعصا موسى التى نعرف بالضبط ماذا تفعل.. ومع إيمانى غير المحدود بموهبة أحمد زكى اعتقد أنه لا يصلح لابوار الفتوات الذين يضربون كل من حولهم.. واحذر من ذلك لو كان من حقى !.

ريم .. تصبغ شعرها.. فى مترو الأنفاق !

منذ اللقطات الأولى لفيلم «قصص الحريم» وحتى منذ العناوين نحس بشيء مختلف عن أفلام حسين كمال الأخيرة التى لم يحس بها أحد الا الذين اقبلوا عليها ليحققوا لها الأيرادات الكبيرة التى يتصور البعض أنها هي «النجاح»... والذى يدرك حسين كمال نفسه - لأنه فنان حقيقى وموهوب - أنه لا يكفى وحده الا بمقاييس السوق.. والا اذا تحققت معه قيمة الفن والعمق ومحاولة قول شيء جاداً.. ولأنه فنان نكى أيضاً لا تخدعه أية ضجة مدوية لا ترضى طموحه الداخلى.. فهو قد راجع نفسه فيما بينو وعاد ليذكرنا بحسين كمال القديم الذى نعرفه وادهشنا فى أعماله الأولى.. ولذلك فـ«منذ البداية فى «قصص الحريم» نحس على الفور باصداق باقية من «البوسطجى».. أحد أهم وأفضل الأفلام فى تاريخ السينما المصرية كله.. وأحيانا يكفى فيلم واحد لصنع فنان حقيقى !.

ومن السذاجة بالطبع أن يتصور البعض أننا نتذكر «البوسطجى» لمجرد أن «قصص الحريم» يدور مثله فى نفس أجواء الصعيد.. وإنما لان حسين كمال نفسه يحاول هذه المرة وبوضوح أن يتذكر السينما التى نسيها - أو تناساها أحيانا استسلاما لرغبة السوق - وأن يبذل مجهوداً أكبر فى استخدام أدواته السينمائية وكثاته يعتذر - إلى حد معقول - عن أفلامه السابقة..

والأساس هنا هو الأصل الأدبى.. رواية مجيد طوبيا «ريم تصبغ شعرها».. وهى عمل روائى جيد لاديب متمكن يعبر عن واقع يعرفه حقاً وبلغة فنية راقية.. فلا يمكن قيام أفلام جيدة على أشباح أو خرافات من قصص وهمية مستهلكة عن خيانات زوجية وقتيات مراهاقات تكون كل مشكلتهن الوقوع فى حب رجال أكبر منهن.. فاذا كان البعض يتصور أن هذه هى كل مشاكل العالم فهى فى الواقع ليست سوى مشاكلهم هم شخصياً.. وهى لا يمكن أن تصنع سينما.. أو يمكن أن تصنعها مرة

أو مرتين لارضاء نزوات بعض الجوعى إلى هذا النوع من الموضوعات وفى لحظات ضياع و«توهان» مؤقتة.. ولكنها لا يمكن أن تنوم وتكرر إلى الابد وكأنها هى السينما الوحيدة التى ينتظرها الناس.. وهى يمكن أن تنجح مرة أو مرتين ولابد أن تفشل فى المرة الثالثة حين يسأمها هؤلاء المراهقون والتأنيون انفسهم ويكتشفون أنها تحدثهم عن عالم وهمى وسخيف وشديد الاملال .

ولكن مجيد طوبيا الصعيدى يتحدث عن صعيد يعرفه لأنه عاشه ولأنه مازال «يريد» أن يتحمل مسئولية التعبير عنه.. ولذلك فهو يعطيهم - أى صانعى الفيلم - مادة أساسية جيدة لفيلم جيد ..

ولست أنوى أن أتحدث هنا عن الأصل الألبى.. ولست أوافق الذين خرجوا من فيلم رفيق الصبان وحسين كمال ليقارنوا بينه وبين رواية مجيد طوبيا.. فلقد تغيرت أشياء هامة بالطبع.. وهذا شئ بديهى ومن أبسط ضرورات العمل السينمائى الذى يملك لغة الخاصة ومنطقه الخاص بشرط ألا يغير الرؤية الأصلية للعمل الأدبى أو يشوهها أو يحولها إلى رؤية أخرى لعمل آخر.. والفيلم لم يصنع ذلك.. بل حافظ على الروح الرئيسية للرواية ومضمونها الأساسى ولكن أخضعها فقط لبعض طموحات حسين كمال لصنع السينما بالشكل الذى يراه.. ثم لبعض المغريات التجارية بالطبع.. ومع التركيز الشديد على أن «شريهان» هى البطلة بالتحديد.. ولابد أن يصنع كل شئ حولها وأن ينور كل شئ حولها ..

وحتى هذا منطقى ومشروع مادامت النتيجة فى النهاية أن يقدموا لنا فيلما جيدا فى حدود ما أصبحنا نراه من أفلام أصبح القليل جدا منها هو الجيد أو حتى المعقول والجدير بالاحترام.. بل أحيانا بمجرد المشاهدة !.

ومن البداية فإن اختيار «قفص الحريم» عنوانا للفيلم هو فى ذاته اختيار ذكى.. لأنه يلخص وعن فهم كثيرا من مضمون الرواية.. ففي هذا القفص سجن «ريم» زوجة عمدة احدى قرى الصعيد.. ثم تم استكمال أو استمرار «سجن ابنتها «ريم» الأخرى منذ أن كانت طفلة وحتى بعد أن ذهبت إلى مدرسة المدينة الصعيدية الأكبر قليلا.. بل وحتى بعد أن ذهبت إلى القاهرة نفسها لتدخل الجامعة.. فهى شخص واحد فى أى عمر وتحت أية ظروف.. قدرها أن تظل حبيسة قفص الأب أو الزوج أو الجدة أو حتى حبيسة نفسها بكل ما ترسب فى طفولتها وأساسها الأول من قيود ومحاذير وسلاسل مجتمع خائف ومغلق أما على أساطير وأشباح الفراعنة



قصص الحرية - إخراج حسين كمال - ١٩٨٦

«المساخيط» التي نشأت
وسط تماثيلهم الحجرية
العلاقة.. وأما على
تصورات الأحياء الذين
يروون أن المرأة هي عورة أو
خطيئة يجب أخفاؤها ولو
في قفص من ذهب.. بينما
نفس الرجل الذي يمنع
بطغيانه أن «تتكشف»
المرأة على الرجل حتى لو
كان طبيبا يقوم بتوليدها..
وحتى لو دفعت حياتها
نفسها ثمنا لذلك.. هو
نفسه الرجل الذى يشتهى
هذه المرأة إلى حد الخبل..
فيتزوج ثلاثا ويلهو مع
عشرة لو أمكن.. ولكن على
أن تظل وظيفتها الوحيدة
هى المتعة فقط.. فإذا ما
تعاقت الأجيال وتصورت
«ريم» بنت الصعيد الجديدة

التي هى نفسها «ريم» الأم لانها فى الواقع هى امرأة واحدة خاضعة لقهر مجتمع
متخلف واحد متواصل.. انها يمكن بالعلم وبشيء من الحرية .. أن تكسر شيئا من
جدران هذا القفص.. فتحب هى.. وتختار هى.. وتقرر لنفسها هى ما تتصوره
صحيحا وأخلاقيا ولكن بمنطق العصر ومسؤوليته.. كان محتما عليها أن تفشل وأن
تكتشف أن أشكال الأقفاص «والأقفال» فقط هى التى تتغير !.

هذه فى تصورى هى الخطوط الأساسية للموضوع التى عبر عنها الفيلم جيدا..
ومن خلال رؤية نافذة وصحيحة وجريئة للواقع.. وسيناريو محكم ومتدفق وإن عابه

الكثير من الثروة.. فالفيلم فى نصفه الأول بالذات ملئ بالضجيج بل «وبالصوت» على الموتى ووصلات «الروح» المبالغ فيها بين زوجتى العمدة عزت العللى. شريهان وهياتم.. وحسين كمال رغم اجادته رسم جو بيت العمدة الريفى فى النصف الأول.. لم يكد يجد أمامه زوجتين لرجل واحد حتى أغرقنا فى مباراة لا تتوقف من استعراض المواهب النسائية التى قدمها صلاح أبو سيف فى «الزوجة الثانية» باختصار أكثر ومع ذلك أوصل الرسالة أفضل ..

والفيلم الذى يعيبه هذا التطويل فى التفاصيل وكثرة الثروة وفقدان التركيز.. يشكو من خلل رئيسى.. فهو يبدو ومكونا من فيلمين أو مقسما إلى جزء ين بينهما قفزة زمنية لم يتمكن من «تغطيتها» جيدا.. جزء الأم «ريم».. المستقل تماما والذى يبدو كأنما لا يربطه شىء بجزء الابنة «ريم» أيضاً سوى أن الدورين تلعبها ممثلة واحدة هى شيريهان.. ورغم أن هذا كان مفروضا أن يحفظ للفيلم وحنه وتماسكه بين الجزئين معا.. إلا أن الغريب أنه أحدث العكس.. فاحسسنا بهذا «الانفصال الشبكي» بين الجزئين.. وقد يكون معنى «المرأة الواحدة» ومعاناتها المتواصلة من جيل إلى جيل هو الذى دفع حسين كمال إلى إسناد الدورين لممثلة واحدة.. ولكنه فى المقابل أحدث «فجوة تصديق».. فشيريهان كانت أصغر من أن نقنعنا بأنها أم وزوجة عمدة مثل عزت العللى.. رغم أدائها ببراعة لا ينكرها أحد لشخصية أكبر منها.. خصوصا وقد اختاروا لها طفله تلعب نور ابتنتها وهى لا تشبهها على الإطلاق.. ولذلك فعندما تحولت فى النصف الثانى إلى أداء شخصية الابنة تلميذة الثانوى فالجامعة.. تصورنا أنها هى نفسها ولكنها تلعب دورا آخر بملابس أخرى فى فيلم آخر !.

ولا يستطيع حسين كمال أن يتخلص من «جموحه السينمائي» حتى وهو يحدثنا عن مدينة فى الصعيد مثل أسيوط.. فهو يتصور بيت طالبات ثانوى أمامه ساحة تطل منها البنات على شباب متسكع يركب الموتوسيكلات ويعاكس عيني عينك.. والبنات «يتقصعن» بحرية كاملة فى النوافذ .. وهو ما لا يحدث الا فى صعيد نيويورك.. ثم جعل عبده الوزير التلميذ الفاشل يقبل التلميذة شيريهان على شاطئ نيل أسيوط مثلا أو المنيا.. وهو ما لا يحدث الا على شواطئ بحيرة جنيف !.

ثم لا يستطيع حسين كمال ورغم خبرته الكبيرة فى اختيار الممثلين.. أن يتحكم فى اختياراته.. فهو يسند شخصية الشاب الذى يدعى التحرر والاستتارة ويعد أن

تتأثر به أفكار الفتاة وسلوكها تكشف زيفه وتناقضه فى نظره لزوجته.. فتلتقى إحدى صدماتها القاسية فى «ملكها العليا».. وهى شخصية هامة جداً ومؤثرة فى كل سياق الفيلم كما نرى.. يسندنا إلى ممثل ضعيف هو عبد المنعم كامل الذى قد يكون راقص باليه عظيمًا.. ولكن تصميم المخرج عليه يعد فشل تجربته فى «حب تحت المطر».. ليست مبرراً لأن يعاود التجربة ليس على حسابنا فقط.. بل وعلى حساب فيلمه نفسه.. فالممثل ليس مجرد «كتبة» أو شمعدان أو لوحة جميلة.. وإنما هو أداة توصيل يمكن أن تهبط بالنور وبالفيلم كله ..

ولا يقلت الفيلم من المبالغة حين يمنح الحرية الكاملة للفتاة التى تريد أن تنطلق محققة ذاتها ومفهومها العصرى للاستقلال.. فى أن ترقص وتسهر «لانصاص الليالى» وهى الفتاة التى يريد الفيلم أن يقول أنها تحمل كل تراث وقيود الماضى فى داخلها مهما تقدمت وتحورت.. بينما تكفى جنتها المتزمتة بأن تكشر فى وجهها كل مرة.. وجريا وراء اغراء الشكل السينمائى الذى يتخيل البعض أنه لعب بالأضواء والالوان.. ولأن معنا شيريهان.. فهى ترقص ربع ساعة كاملة فى «ديسكو» بينما يتوقف إيقاع الفيلم وتدفعه حتى نتفرج نحن ونستمع !.

تكانث علاقة الشاب الفاضل بالفتاة التى أحبها ودفعته لان يبحث عن ذاته جيدة البناء ومنطقية لولا الجنوح إلى مسألة إيمان الشاب «للبرشام» التى كانت مجرد ثمرة أخرى من ثمرات الفيلم التى أدت إلى ترحل إيقاعه فى كثير من المواقع.. بينما تجئ النهاية كالصدمة أو كالمفاجأة غير المريحة.. فخروجها على منطلق وسياق الفيلم كله.. لا يدرى أحد كيف ظل الشاب يحلم بهذه الفتاة طول حياته.. وعندما تقرر هى فى النهاية أن تتزوجه.. يتخلى عنها فى ليلة الفرح حتى لو كان مشغولا جداً فى انشاء «مترو الأنفاق» من السيدة إلى باب الحديد.. فهى نهاية بلهاء بشكل أو بآخر حيرت الكثيرين - وأنا منهم - فيما يريد الفيلم أن يقوله إذن !.

حسين كمال فى أحسن حالاته بالنسبة لمجموعة أفلامه الأخيرة.. يحاول هنا أن يبذل جهداً أكبر.. وأن يستعيد شيئاً من مستواه القديم كما قلت وأن يرسم جواً وشخصيات عندما يجد معه رواية تستحق.. ولكن ترحل منه الإيقاع وسط كثير من الإضافات المجانية التى يمكن الغلوها وجريا وراء البهرجة الشكلية أحياناً.. وقليل من «التوابل» التى لا بد أن يغرى بها وجود هياتم وقريدة سيف المنصرم معاً.. ثم إنه كمخرج لم يحسب مصادر الأضواء فى مشاهدته الداخلية مع مدير التصوير عبد

المنعم بهنسى كما يجب.. فكنا كثيرا ما نجد اضاءة لا نعرف مصدرها.. ووقع فى الشكلية السانجة حينما اضفى النور الأحمر على مشهد عزت العلالي وهو يحتضر.. لون أن نعرف العلاقة بين الأحمر والموت !.

مونتاج رشيدة عبد السلام محكم ومترايط لولا الثثرة التى لا تتحمل مسئوليتها هى بل السيناريو.. و«وقوع» بعض المناطق التى يتحملها المخرج إحساسا منه أنه يصنع «تحفة» أو «بصمة».. والفيلم ليس هذه ولا تلك وإنما مجرد فيلم جيد فى حدود السينما التى نصنعها.. وكانت النتيجة أنه استغفر الناس جميعاً بحملة الدعاية الضخمة التى أصر فيها على مسالك «البصمة» !.

إذا لم تكن مفاجأة أن يؤدى عزت العلالي أحد أفضل أنواره وفى مرحلة نضج واكتمال موهبة تتأكد فى أفلامه القليلة الأخيرة.. فأن المفاجأة الحقيقية هذه المرة هى شيريهان التى تؤكد للمرة الثانية بعد «خللى ياك من عقلك» أنها ممثلة جيدة ومجتهدة حقاً وليست مجرد «العروسة الحلاوة» التى كانت.. فهذه ممثلة شابة طموحة فعلاً وموهوبة وتطور نفسها بجدية وإصرار.. ومطلوب منها فقط أن تحسب خطواتها بعد ذلك بحذر ويتعمق.. وما يحسب لحسين كمال فى النهاية جرأته فى إسناد أنوار هامة للمواهب الجديدة.. وآخرها عبده الوزير الذى ينجح فى أول فرصة حقيقية له كوجه جديد يمكن أن يكون مكسا بمزيد من الخبرة والتجربة !.

بداية جديدة مذهشة..

للأستاذ.. الأكثر شباهاً

حتى قبل أن أشاهد فيلم صلاح أبو سيف الجديد «البداية».. كنت أحس أن مجرد عودة «الأستاذ» و«الأب الروحي» للسينما المصرية للعمل هي حدث سينمائي هام في ذاته وبغض النظر عن الفيلم نفسه.. ولقد كان كل فيلم جديد لصلاح أبو سيف هو حدث حقيقي وإضافة للسينما المصرية.. ولكن «البداية» يكتسب قيمة مخيعة لأنه أول عمل لصلاح أبو سيف يعد توقف خمس سنوات منذ «القاسية».. اعتبرها شخصياً عشر سنوات منذ آخر فيلم مصرى أخرجه وهو «السقامات».. لأن «القاسية» فيلم عراقى لحما ودما.. والف مصرى يعملون فيه لن يجعلوه مصرياً.. وصلاح أبو سيف بالذات ليس مخرجاً للأفلام الكبيرة والانتاج الضخم ولكنه مخرج للواقع المصرى البسيط بالتحديد حتى لو صور فيلمه فى حارة واحدة أو سوق خضار.. أو حتى فى صحراء جرداء ولكن مصرية وشخصيات مصرية يتحركون وسط النخيل المصرى.. ولذلك فإن «البداية» هو أول فيلم «حقيقى» له بعد توقف عشر سنوات ..

و«البداية» يجئ فى وقته تماماً.. وفى لحظة استحكمت فيها أزمة السينما المصرية حتى أصبح صانعوها أنفسهم يبحثون عن حلول تبدو مستحيلة أغربها أن يوقفوها نهائياً حتى تصبح وفاتها علنية أو «معلنة» بدلا من بقائها «وفاة سرية» كما هي الآن.. بينما الحل أو الانتقاذ الوحيد هو العكس تماما.. أى مزيد من العمل ولكن على أسس جديدة ومختلفة ومزيد من الافلام الجيدة والجادة مثل «البداية» ..

وإذا كانت أخطر مظاهر أزمة السينما المصرية هي توقف «الكبار» مثل صلاح أبوسيف وكمال الشخخ وبركات وعاطف سالم وشاذى عبد السلام وتوفيق صالح عن

العمل منذ سنوات وصلت بالنسبة لبعضهم إلى عشر سنوات.. فانتا سننجز في حل كثير من مشاكل هذه السينما أو أننا نجحنا فقط في ازالة العقبات التي تمنع هؤلاء الكبار من صنع الأفلام.. فمع احترامي لكل الجدد والشبان.. فان السينما التي تملك صلاح أبو سيف - كنموذج - ثم تتركه بلا عمل لعشر سنوات.. والسينما التي تملك شادى عبد السلام كنموذج في إتجاه آخر - ثم تتركه لا يعمل منذ «المومياء».. بينما تظهر كل يوم أسماء مخرجين جدد من نوع زكى جمعة و ابراهيم كراوية وسيد الفنتاس.. لهى سينما منتحرة ستحقق اعلان وفاتها فورا سواء أكانت علنية أو سرية.. ولا عزاء للمتجبن والكوافيرات وباعة السميط !.

ومن هنا يجئ عرض فيلم جديد لصلاح أبو سيف في وقته تماما.. وكحدث منعش ذهبت له كما لو كنت ذاهباً لحفل عرس.. ولم يكن يعنينى حتى مستوى الفيلم بقدر ما يعنينى أن أحد ثرواتنا القومية فى أى مجال عاد لاضافة شىء ذي قيمة لهذا البلد فى وقت أصبحت فى أشد الاحتياج اليه. حتى لو كان مجرد فيلم أو أغنية أو مقال جيد أو حتى مباراة كرة أو «تسليك بلاعة» جيد ولا مؤاخذه !.

فما بالك وال«البداية» عمل فنى جيد جداً أيضاً وشديد الرقى لا يصدر الا من صلاح أبو سيف أحد عباقرة السينما المصرية وأستاذها بل ومقاتليها الأبطال على مدى أجيال عديدة.. هذا الذى عندما شاهدت فيلمه أحسست بالفخر لمجرد أننى كنت تلميذه الذى تعلمت منه الكثير سواء فى أفلامه أو فى معهد السينما.. وهذا الذى نشعر بالاطمئنان لمجرد وجوده فى حياتنا ويكون أول دروسه لنا هو أن نحذر قبل أن نقدم على عمل غير جاد أو غير مسئول أو غير مشغول ومهموم بهذا البلد ؟

وال«البداية» هو بداية جديدة تماما لمخرج عظيم كانت حياته وعمله الفنى سلسلة لم تتوقف من «البدايات».. فالفنان الحقيقى هو الذى لا يتجمد ولا يتكرر ولا يقف عند مرحلة أو عند مستوى.. وانما يبحث دائماً عن بداية دائماً لتطوير جديد وإبداع مدهش.. لانه يتجدد كما يتجدد العالم والواقع نفسه من حوله كل يوم.. فلا يتوقف عن التجريب ولا عن المغامرة ..

وصلاح أبو سيف يبدأ بهذا الفيلم مغامرة فنية جديدة وجريئة تماما حتى تبدو فى البداية مختلفة عن أسلوبه الذى نعرفه.. وهو يدهشنا بقدرته فى هذه السن - أمد الله فى عمره حتى يشرينا دائماً بتجاربه - على التجريب بلون جديد على السينما المصرية التقليدية فيما يشبه المجازفة.. بينما يدخل مجال الإخراج كل يوم

شبان صغار فى عمر أبنائه ولكنهم يجبنون عن كسر قانون واحد من قوانين السينما التجارية التقليدية والمستهلكة و «المضروبة»..ولكنها هى المضمونة من أيام توجو مزراحى !.

ويبدأ الاختلاف فى الأسلوب عن صلاح أبو سيف «الواقعى» الذى نعرفه بلجوئه من أول لحظة للكتابة على الشاشة أن هذا الفيلم هو «تخريف من تخاريف المخرجين وليست له صلة بالواقع» وكأنه يمهّدنا لننخل معه «اللعبة» التى قرر أن يلعبها معنا ومع شخصياته.. أو هذا الأسلوب الجديد الذى يجربه.. وربما لأنه بعد ما يقرب من عشر سنوات منذ «السقامات» وجد أن الواقع المصرى الذى تعامل معه كثيرا فى أفلامه لم يعد هو الواقع الذى كان يعرفه أو الذى كان قادرا على التعامل معه بنفس الأسلوب الذى عرف به.. ففى تلك السنوات العشر حدثت تحولات وتطورات وانقلابات لم يعد من الممكن ملاحظتها ولا حتى فهمها أحيانا.. وحتى فى حالة فهمها أحيانا.. وحتى فى حالة فهمها فإن من الصعب التعامل معها بنفس الأسلوب «العائلق» القديم..لأنها هى نفسها تحولات غير عاقلة ولا يمكن مناقشتها بالمنطق الباطلى الكلاسيكى أو «البارد».. لأنها كانت أحيانا أقرب إلى الفواجع بقدر ما هى أقرب إلى النكت.. وبما أن المزاج العام لم يعد يحتمل مزيداً من الفواجع.. فلقد قرر صلاح أبو سيف أن يتناول موضوعه بأسلوب يبدو غريباً عليه.. وهو أسلوب الكوميديا السياسية الساخرة شديدة المرارة حتى يمكن اعتبارها «كوميديا سوداء» كالكثير الكوميديات السياسية ..

وأعترف أننى كنت أضع يدي على قلبى منذ أن علمت من صلاح أبو سيف ومنذ أن فكر فى هذا المشروع.. خوفاً من أن تتغلب عقلانية المخرج الواقعى الجاد ورسائلته المعروفة التى تصل أحيانا إلى حد الصرامة.. على «نوابه» لصنع فيلم كوميدى.. أو على الأقل لتناول موضوعه الخطير تناولاً ساخراً.. لأن الكوميديا حتى خفة الظل هى آخر ما يمكن تحقيقه بمجرد النوايا. فضلاً عن أن الكوميديا السينمائية بالتحديد ليست مجرد كتابة.. فموهبة أعظم كاتب كوميدى فى العالم يمكن أن تضيق مع مخرج «بارد» أو متجهم أو غليظ الحس أو لا يملك حساً ولا تذوقاً ساخراً هو نفسه فتتحول المسائل إلى شئ باهت وجامد وثقيل الدم.. وهو خطر لا تتعرض له بنفس الحساسية الكوميديا المسرحية.. حيث يمكن للنص الجيد والحضور الشخصى الحى للممثلين أنفسهم أن ينقذ الموقف الكوميدى من فقدان

الايخراج للحساسية والحرارة الكوميديّة.. أما في السينما فلا غنى عن أن يكون المخرج أولاً متفهماً ومعابشاً للنص الكوميدي بحيث يمكن أن يضيف إليه هو نفسه لمسات ضاحكة وساخرة لا تقدر عليها إلا السينما.. وهو ما تفوق فيه أنور وجدي وعباس كامل وفطين عبد الوهاب وإلى جيل أحمد فؤاد ومحمد عبد العزيز وعمر عبد العزيز حتى مع نصوص كانت تفقر أحياناً لخفة الدم. وهو نفس السبب الذي يجعل من العثور على مخرج للكوميديا السينمائية أصعب بكثير من العثور على مخرج مليونيراما أو مخرج «أكشن» ..

ولهذا فهي معجزة بكل المقاييس أن يصدر «البداية» بحسه الكوميدي الراقى من صلاح أبو سيف بالذات بوقاره وصرامته في تناول الواقع المصرى التى نعرفها عنه فى كل أفلامه.. خاصة بعد محاولته الكوميديّة الوحيدة السابقة فى فيلم «بين السماء والأرض».. والتي كانت بالصدفة تتناول نفس الموقف لمجموعة من البشر فى مواجهة مأزق مماثل يهدد حياتهم ولكن فى مصعد معطل ومع تصعيد مختلف تماماً بالطبع لاحتمالات هذا الموقف.. كانت «النوايا» فيه أن يكون كوميدياً ولكنه لم يكن كذلك مع اعتدائى للاستاذ الكبير ..

ولكن فى «البداية» يدهش الإنسان بالتأكيد لتفجر الكوميديا الطبيعية وليست المفتعلة من موقف كهذا وشخصيات كهذه.. كما يدهش للتدفق والحيوية وخفة الروح - بل وقد أقول «روح الشباب» - التى يملكها هذا الاستاذ القادر وبعد عشر سنوات من التوقف المؤقت عن السينما وعن الحديث عن الواقع المصرى.. ولكن بون أن ننسى وفى هذا المجال بالذات أن جزءاً كبيراً من هذه الحيوية والتدفق والحس الكوميدي الراقى و «روح الشباب».. يعود بالتأكيد إلى الفنان الشاب لينين الرملى الذى شارك فى السيناريو وكتب الحوار.. فهو كاتب موهوب ومتمرس فى مجال الكوميديا الراقية والموظفة لا أنرى لماذا لم يلمع فى السينما كما يستحق وكما تحتاج هى أشد الحاجة لهذا النوع من النصوص.. وأرجو ألا تكون السينما هى المسئولة وإنما لينين الرملى نفسه الذى «ربط نفسه» بفنان موهوب آخر هو محمد صبحي.. وبكل ما يتعرض له بالتالى محمد صبحي من صعود وهبوط حسب قوانين السينما بل والمسرح التجارى نفسه !

إن روح التجديد والحيوية والمغامرة تبدأ من أول لحظة كما قلنا.. ويقادام صلاح أبو سيف على كسر كثير من تقاليده «الرضينة» التى نعرفها.. فهو يستخدم أسلوب



البداية - إخراج صلاح أبو سيف ١٩٨٦

الكتابة ليوهنا في البداية أن ما سوف نراه ليست له أى صلة بالواقع. ولكى نفوض فى هذا الواقع مشهدا بعد مشهد ولنتكشف أن صلاح أبو سيف حتى وهو «يتظاهر» بأنه «يلعب معنا» مجرد «لعبة» من نوع مختلف.. لا يستطيع الا أن يتحدث عن الواقع المصرى كما يعرفه وكما عاشه طوال السنوات العشر الأخيرة مهما حاول أن يخفيه فى البداية فى إطار من التجريد والعموميات وكأنه يعد لنا محاضرة - ولكن بالسينما - فى «فن أصول الحكم» يمكن أن يكون عنوانها: «كيف تصنع دكتاتورا فى مجتمع متخلف».. وهو لكى يضيف على محاضراته طابعا علميا بحثا فهو يجردها من الملامح الواقعية مفترضا أن يبينها على موقف «عام» أو مجرد يمكن أن يحدث فى أى مكان وزمان.. ولكنه وفيما يقترب من «الخبث» الواعى يبقى كل شيء مصريا.. فالمكان مصرى والشخصيات مصرية.. بل أن العلاقات وتطوراتها المفترض أنها «مخترعة» مصرية تماما يمكن التعرف عليها فى الواقع القريب الذى يحسه الجميع لأنهم عاشوه .

«والتخريفة» التى يكتب صلاح أبو سيف فى بداية الفيلم أنها نقطة انطلاقه ولا علاقة لها بالواقع.. ليست «تخريفة» على الإطلاق.. إنما هى حادث طائفة عادى

يمكن أن يقع فى أى لحظة.. ولكن ربما كان تصعيد الحادث ومضاعفاته والأحداث التى يستخلصها منه.. هو «الافتراض» البعيد عن الاحتمال نوعا ما إلى حد اعتباره «تخريفة» سرعان ما تكتسب ملامحها الواقعية حتى يكشف صلاح أبو سيف نفسه فى لوحة مكتوبة أيضاً فى نهاية الفيلم عن أنه إنما كان يستدرجنا فيما يشبه «الهزار السينمائى» ليفوض بنا فى الواقع ولكن من زاوية ساخرة لأن «الطبع يغلب التطبع» على حد تعبيره ..

فالموقف عادى أذن ويمكن أن يحدث فى أى واقع وفى أى فيلم: سقوط طائفة ونجاة اثني عشر شخصا من ركابها وطاقمها.. وحتى أزمة «المصير المشترك» لمجموعة متنافرة من البشر فى مأزق حياة أو موت كهذا تكرر فى أعمال درامية كثيرة يعرفها الجميع وبما فيها فيلم «بين السماء والأرض» لصلاح أبو سيف نفسه.. ولكن الجديد والجرئ هنا هو التناول السياسى للموقف المعروف والمكرر.. فهو يفترض أن هذه المجموعة بمجرد أن تعثر على الواحة التى تضمن لهم استمرار الحياة بتوفر عنصرى الماء والبلع.. فإنها تتحول على الفور إلى نواة مجتمع جديد تماما سرعان ما يطلق قوانينه وعلاقاته وصراعاته ولكن من خلال تكوينات ومصالح وانتماءات افراده السابقة على هذا الموقف ..

ويجدد صلاح أبو سيف حتى فى عناوين بداية فيلمه.. فهو لا يقدم لنا حادث الطائرة وإنما «يبلغنا» بوقوعه باستخدام الكتابة ومؤثرات الصوت.. وقد يكون السبب «انتاجيا» رغم ما سمعناه عن سخاء الانتاج فى هذا الفيلم.. وقد يكون السبب أن الحادث نفسه لا يعنينا حتى دراميا بقدر ما تعنينا تداعياته منذ لحظة النجاة وتكوين المجتمع الجديد.. ولكن لا أتصور أن المخرج كان عاجزاً عن تلخيص الحادث نفسه بالصورة ولو باستخدام رسوم التحريك أو «الكرتون» أو حتى الصور الثابتة من عشرات حوادث الطائرات التى نشرتها الصحف وفى مشهد «فوتو مونتايج» يستغرق ثوانى معدودة ولا يكلف شيئاً ولكن يحقق عنصر «الايهام» بنقطة هجوم هامة جدا كهذه ينطلق منها الموضوع كله.. ورغم التجديد فى تقديم نجوم الفيلم بصورهم فقط وبأسماء شخصياتهم فى الفيلم ووظائفهم السابقة بدلا من أسمائهم الحقيقية.. إلا أننى أخشى ألا تصل هذه الرسائل المهمة للجمهور الذى قد لا يعرف القراءة - وهى حقيقة مازالت فاجعة عن قطاع كبير من جمهور السينما عندنا والذات الذين نريد أن نوصل لهم رسالة فيلم كهذا - ولا تصلح لهم الكتابة كوسيلة توصيل - خاصة

وأن هذا التقديم السريع للشخصيات تتوقف عليه كل مواقفهم وصراعاتهم فى الفيلم بعد ذلك ..

وطبيعى أن تكون الشخصيات نماذج ترمز لمن وأعمار وطبقات مختلفة من المجتمع: فنان تشكلى يرمز للشباب المثقف الباحث عن العدل والديمقراطية والذي يدعو لما يؤمن به صلاح أبو سيف شخصياً ويمثله أحمد زكى.. ورجل أعمال استغلالي يحول كل شىء وكل موقف إلى مكسب شخصى يسخر الجميع من أجله هو: «نبه: بيه الأربوطلى» ويمثله جميل راتب.. وفلاح طيب وساذج من السهل قيادته ويستغله فى أي اتجاه بمجرد خداع جوهره الطيب ويمثله حمدى أحمد.. وشاب رياضى يملك القوة الجسدية بلا أى وعى فيصبح سهلاً تحويله إلى أداة قمع ويطش فى يد أى سلطة تلوح له بأى مكسب أو نفوذ يحقق غرور القوة عنده ويمثله صبرى عبد المنعم.. وصحفية تستخدم دهاعها للعب على كل التيارات وحسب اتجاه رياح القوة وتمثلها صافية العمرى.. وعالمة جيولوجيا مشغولة بأبحاثها فى عزلة عن الواقع من حولها وتمثلها نجاة على.. ثم هناك الطيار ومساعداه والمضيف - يسرا - وطفل يرمز بالطبيع للأجيال الجديدة التى ترقب ما يحدث وقد لا تشارك فيه ولكنه هو الذى يشكل مستقبلها.. ثم راقصة تصاب فى ساقها وهى وسيلة عملها وليس لها دور حقيقى فى الفيلم وتمثلها سعاد نصر ..

وبمجرد العثور على الواحة ذات الماء والبلع.. تتحول المجموعات الضائعة فى الصحراء إلى نواة لمجتمع أو دولة تتشكل حسب قوانين الصراع التاريخى فى كل المجتمعات.. ولكنها دولة قريبة جداً من علاقات وأحداث وصراعات قوى نعرفها.. فالشباب المثالى يحلم «بمجتمع مثالى بسيط محدث يستغل الثانى فيه».. بينما «البية» المتألق المتأفف سرعان ما يفكر فى تحويل الواحة إلى مشروع سياحى يستغل فيه الجميع لتحقيق دولارات يكسبها وحده بالطبع ..

ومن البداية يبدو رجل الأعمال الانتهازى هذا متسلطاً على الجميع بلا سبب ولا منطق واضح وعلى عكس ما يحتمه مآزق كهذا لم يعد يملك فيه أية قوة أو جاه وحيث يتساوى الجميع فى مواجهة الموت أولاً ثم الجوع والضياع ثانياً.. فحتى بمنطق «الفانتازى» لا نجد مبرراً لتسلطه على الجميع بل وطاعة الجميع له الا لو أراد الفيلم أن يؤكد على استسلامهم بالطبيعة لأى عنجبية مظهرية حتى بلا أدوات قوة حقيقية.. فمن البداية وهو يأمر وينهى حتى قبل أن يبرز مسدسه.. ومن أول لحظة والفلاح

الطيب هو الذى ينتج الطعام يتسلق النخيل واحضار البلح وبلا أى محاولة للتمرد أو حتى للتساؤل.. وحتى قيل أن يصبح رجل الأعمال الاستغلالي هو صاحب الواحة التى كسبها فى «لعبة حظ» وحتى هذا المكسب كان ثغرة فى السيناريو لم يستطع بها تقديم مبرر قوى لاستيلاء هذا «الرمز» بالذات على السلطة وكمجرد نتيجة لعبة قائمة على الحظ .. فهذه النماذج لا تكسب بمجرد ضربة حظ والا فما الذى كان يحدث لو أن لعبة «ملك والا كتابة» لم تسفر بالصدفة عن فوزه هو ...؟ لقد كان فوز هذا النموذج بالذات بملكية الواحة بكل من عليها فى حاجة إلى مبرر أكثر اقناعا من وجهة النظر السياسية نفسها.. مادام الفيلم قد قرر أن «يلعب سياسة» ..

وكل ما يقوله بعد ذلك عن تكوين ديكتاتور مستغل لجهد الآخرين ماداموا قد سمحوا له بذلك.. صحيح تماما.. باستثناء اختفاء عناصر المقاومة تقريبا.. فالرجل الرياضى تحول إلى يده الباطشة ولكن الجميع بدوا مرحبين بذلك بل ويكثر من المرح والسرور والهمز أيضاً.. ونموذج المثقف «الثورى» أكتفى بوضع عبارات جوفاء كعادة المثقفين ثم عمل هو أيضاً كعبد مقابل طعامه.. ولكنى كنت انتظر هنا تحولا ايجابيا ما فى شخصية الفلاح لأنه - بالمنطق السياسى على الأقل - أكثر الجميع انتاجا وأقلهم كسباً ..

أما نموذج الصحفية التى تتبرع بنصائحها للحاكم فهى مجرد «نوع من الصحافة» ولكن هناك أنواعا أخرى تقول الحقيقة وتثير الوعى وتقف مع الناس حتى فى أشد المجتمعات استبدادا.. فعن أى صحافة بالتحديد يتحدث صلاح أبو سيف اذا كان قد اختار نمودجا واحدا لصحيفة واحدة؟.

ولست أوافق على الإطلاق على لجوء الفيلم لأغاني العمل التى يغنيها «الكابحون» وراء أحمد زكى.. فلا هو مطرب بحيث لابد أن يغنى «ليطرب» المشاهدين.. ولا أسلوب الفيلم يسمح بذلك أو كان فى حاجة اليه كوسيلة ترفيه وهو الفيلم الممتع والمثير تماما لجمهوره بدون اقحام عناصر تسلية خارجية.. والا فلماذا لم ترقص أيضاً سعاد نصر مادام الفيلم يقول أنها راقصة؟.

كما لست أوافق أن تمر أساليب الاستغلال والخداع والقمع التى مارسها جميل راتب امبراطور «نبيهايا» الجديدة.. دون أن تؤدي إلى تراكم واختران أسباب الثورة على «نبيه بيه» هذا ودون أية محاولة للتمرد عليه إلا بالشكوى وبثرثرة شخصية التأثير الوحيد واكتفائه بالغناء.. مع أن الأسلوب الغانتازى للفيلم يسمح حتى هو نفسه

لأثنى عشر شخصا بالتاكيد ولو بمحاولة مقاومة شخص واحد مهما كانت قوته أو بالتفكير مرة فى اقتراع مسدسه..

ومن ناحية أخرى يحاول الفيلم تفسير قبول شخصية كهذه لمبدأ إجراء انتخابات ديموقراطية مهما كانت الضغوط عليه ومهما كان واثقا من كسبها.. فالتجربة القريبة تقول أن هذه النماذج لاتجري الانتخابات إلا لتزورها.. ولكننا رأينا «نبية بيه» يوافق على إجراء الانتخابات وعلى أن يخسرها أيضا.. لكى يفكر بعد ذلك فى الانتقام المضحك.. وهو أن يغتصب يسرا.. وهنا فقط نفاجأ بالذين سكتوا على كل أشكال القمع والاستغلال الأخرى.. لا يحركهم للثورة والفعل من أجل التخلص من الطاغية إلا اغتصاب يسرا.. وهو مبرر «ثورى» مضحك إلى حد ما..

وإذا كان صلاح أبو سيف نفسه يقول أنه ينوى أن يكون هذا الفيلم «بداية» ثلاثية يقدم فى جزئها الثانى تصور هذه الجماعة للمجتمع المثالى الذى تحلم به- ونحن ندعو له بالصحة وطول العمر حتى ينجز لنا هذا العمل الرائع- فإن النهاية التى اختارها لهذا الجزء الأول تصبح متناقضة مع هذا الوعد.. لأنه أولا جعل طائفة حربية تعثر على شعب هذا المجتمع المثالى فتحملهم بعيدا عن الواحة التى وضعوا فيها بنور هذا الحلم.. وهو بهذه الطائفة المنقذة أوحى بأنه لا خلاص من «نبية بيه» إلا بتدخل العسكريين حتى وهو لا يقصد هذا.. ثم هو ثانيا حمل شعبه بعيدا عن «أرضه». فأين سيقوم مجتمعه المثالى فى الجزء الثانى؟ ثم هو ثالثا جعلهم ينجون تاركين نبية بيه وحده فى الصحراء وكأن قوة الشر قد انتهت وليس هذا صحيحا.. وكان الأنكى والأكثر اتساقا مع معنى الفيلم نفسه أن يجلبوا «نبية بيه» نفسه معهم فى الطائفة ولو تحت قناع آخر ليوحي باستمرار الصراع فى الجزء الثانى ولكن بأشكال مختلفة.. ومبدأ انقاذ المجموعة وتركها للمجتمع الجديد الذى وضعت بنوره هو ضد منطق الفيلم نفسه إلا إذا كان صلاح أبو سيف يحرص على إرضاء الجمهور بالنهاية السعيدة..

وكل هذه ملاحظات أو وجهات نظر حول مضمون الفيلم تحتمل الخلاف.. ولكن لا أظن أن أحدا سيعتقد على المستوى الفنى الرفيع وشديد الرقى لكل عناصر الفيلم الذى يؤكد فيه صلاح أبو سيف مرة أخرى أنه ما زال «المعلم» الكبير الموهوب والذى يتجدد صباه كالخمر المعتقة.. والذى يبدو هذا أكثر جرأة على المغامرة والتجريب وكسر الأشكال التقليدية من أكثر تلاميذه شبابا.. والذى تكتمل خبرته

التكتيكية فى موضوع يمثل المكان المحدود وتعدد الشخصيات وقلة الجانب الحركى وغلبة الحوار إلى حد كبير.. تحديا كبيرا لأى مخرج.. وإن كان الحوار الذى يمثل أحد عناصر القوة والطرافة والذكاء فى توصيل الأفكار الساخرة فى فيلم كهذا.. قد تحول هو نفسه فى بعض المواقع إلى عامل توصيل أساسى للأفكار على حساب الصورة والحركة والإيقاع الذى ترهل فى منتصف الفيلم بما يحتمل اختصار فصل كامل لضبط تدفق الإيقاع وتماسكه وإثارته أكثر..

وإذا كان لابد من الإشادة بالتصوير الذى يؤكد فيه المصور الشاب محسن أحمد تقدمه ورسوخه بسرعة خصوصا وهو يعمل لأول مرة مع مخرج كبير من أساتذته.. وبالدكتور الذى يقدم لنا اسما جديدا هو محمود محسن الذى ينجح نجاحا مدهشا فى استغلال مفردات البيئة المحدودة ليجعل من «المنظر» جزءا عضويا من بناء الفيلم.. ويموسيقى عمار الشريعى التى حققت توازنا كاملا مع جو الفيلم وأحداثه وإيقاعه العام باستثناء الأغانى التى لم يكن لها مكان وإن لم يكن هذا نذب عمار الشريعى بالطبع.. فالتنا ونحن نتحدث عن التمثيل لن ندش لتفوق مخرج مثل صلاح أبو سيف فى استخلاص أفضل مستويات كل ممثليه بلا استثناء حتى الوجوه الجديدة التى قدمها بجرأة.. وإن كان نور أحمد زكى ويسرا أقل من قدرتهما بكثير بحجم الشخصية نفسها.. لآنى أعلم أن النورين كانا أساسا لمحمود الجندى ولكن شروط التوزيع فرضت نفسها حتى على صلاح أبو سيف.. ولوفاء سالم التى كانت ستصبح كارثة لو لعبت النور بدلا من يسرا التى كانت مفاجأة رائعة فى فقرة السخرية من برامج التليفزيون الممتعة جدا كفقرة مستقلة حتى لو كانت مقحمة على الفيلم.. أما العبقري الذى أكل الجميع كحوت كبير كان هو روح الفيلم ويطله الأول.. فهو جميل راتب.. هذا الممثل الخطير عالمى المستوى حقا.. والذى يؤكد دائما فى نور كبير أو صغير أنه طاقة خرافية لم تخرج بعد كل ما عندها.. ويليها مباشرة حمدى أحمد بحضوره الرائع.

ومرة أخرى .. مرحبا «بالبداية».. ومرحبا «بالأستاذ» الذى لا تصبح السينما المصرية بدون فيلم له ولو كل عشر سنوات .. لا سينما.. ولا مصرية!

الجوع

نموذج من سينما تحترم جمهورها!

أعتقد أنه قبل الحديث عن فيلم «الجوع».. لابد من الحديث عن مخرجه على بدرخان نفسه.. فمن بين عدد قليل جداً من أبناء جيله من المخرجين الشباب الذين حاولوا باستماتة أن يصنعوا شيئاً متميزاً يقاومون به اغراءات السينما التجارية السائدة.. ربما كان على بدرخان بالذات أكثرهم حرصاً ومنذ أول أفلامه القليلة وحتى الآن.. على ألا يقول الا ما يريد فقط أن يقول لا ما يريده المنتج .. وعلى الا يخرج الا الفيلم الذى يحبه هو لا ما يحبه الموزع الخارجى أو الداخلى.. أو المتوسط.. ولذلك كان أقلهم عملاً رغم كل الضرورات الصعبة التى أصبحت تدفع أى أحد إلى أن يصنع أى شئ.. ولذلك أيضاً أصبح ممكناً أن تمر أربع سنوات مثلاً دون أن نشاهد فيلماً لعلى بدرخان ولكن دون أن يختفى إسمه «القوى» من خريطة السينما المصرية.. لأنه عندما يقدم فيلماً بعد كل هذه السنوات.. يكون فيلماً حقاً.. يستحق المشاهدة.. ويستحق الاحترام !.

وقد لا يكون هذا موقفاً صحيحاً تماماً من هذا المخرج الشاب الموهوب وشديد الجدية والأخلاص.. بل اننى على العكس أرى أن دور هذا الجيل من المخرجين وهذه النوعية بالذات التى ينتمى اليها على بدرخان. هو أن يقاتلوا من أجل فرص عمل أكبر.. لكى يقاوموا - أو على الأقل «يوازنوا» - كم الانتاج الردى الذى أصبح رائجا فى السنوات الأخيرة ووسط ظروف السينما المصرية الصعبة الحالية بالتحديد.. وحتى لا يتركوا المجال نهبا مباحاً بلا منافسة ولا مزاحمة للتجار وانصاف الموهوبين أو الذين بلا أى موهبة أصلاً ..

وأعرف تماماً أن ظروف الانتاج الحالية صعبة وتفرض شروطاً من المستحيل على

فنان يحترم فنه وجمهوره أن يقبلها من أجل فرصة عمل.. كما أن ظروف المشاهد المصرى نفسه أصبحت أكثر صعوبة وإحباطا لى فنان جاد.. لأننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا المشاهد هو احد الاعمدة الاساسية للعملية السينمائية.. وأن علينا على العكس أن نواجه حقيقة أن هذا الهبوط الذى أصاب السينما على مدى سنوات متوالية ومشاكل عديدة متراكمة.. لم يكن ممكنا الا أن يؤدى إلى هبوط مماثل ومواز فى تذوق ووعى مخرجى السينما بحيث يحدث كثيرا أن ينصرفوا عن أفلام شديدة الرقى والاحترام.. ويقبلوا على أعمال شديدة الهبوط لجرد أنها تتنازل لهم بتقديم ما يذهبون إلى السينما بحثا عنه ..

كما أعرف تماما أن مشكلة السينما الاساسية - على المستوى الفنى - هى النصوص الجيدة التى بدونها لا يمكن أن يتحمس للعمل لا مخرج جيد ولا ممثل جيد ولا مصور جيد.. ولكن الاستسلام لهذا الواقع السيئ ليس هو الحل.. ففى تصورى أن تكاتف عدد من المخرجين المحترمين والقصاصين المحترمين وكتاب السيناريو الموهوبين مع عدد من الممثلين والممثلات المحترمين.. أصبح الآن ضرورة ملحة ليس لانتقاذ السينما المصرية فقط.. وإنما لانتقاذ هؤلاء الفنانين الجادين أنفسهم.. لأنهم بدون ممارسة دائمة وحية ومتجددة لعملهم وابداعهم يفقدون حتى حماسهم للعمل وتصاب مواهبهم يوما بعد يوم بالصدأ.. إن لم تمت أرواحهم وتناكل من الداخل فلا نكسب أفلاما ولا نحقق حتى بأفضل فنانينا.. فما بالك بترك الجمهور تماما فريسة ينفرد بها التجار بلا مقاومة !

هذه قضية عامة تثيرها دائما أفلام على بدرخان القليلة التى تظهر كل أربع أو خمس سنوات - ومنه بالطبع عدد نادر من المخرجين الكبار والشبان الذين يحترمون السينما والجمهور ويحترمون أنفسهم أولا - ويثيرها بالذات أحدث أفلامه «الجوع» الذى يضع أمامنا مرة أخرى هذه المعادلة الصعبة :

كيف تصنع فيلما جيدا وراقيا فى ظروف انهيار السينما ومتفرج السينما الحالية؟..

فى «الجوع» يلتزم على بدرخان بما التزم به فى كل أفلامه السابقة من المحاولة الجادة والصارمة ليقول شيئا حقيقيا ونظيفا ومثيرا لوعى الناس.. بل إنه يبدو هذه المرة أكثر صرامة واحتراما لرسالته فلا يقدم أى تنازل.. ولكن أحدا لا يمكن أن يتجاهل هذا السؤال الصعب والحاسم :

«طيب ويعدين...؟» هل هذا يكفى؟ وهل يمكن أن يقبل الجمهور هذه الجدية وهذا الاصرار على عدم تقديم تنازلات؟.. وكيف يكون مصير هذا الفيلم النظيف فى دار عرض تعودت أن تزدهم بجمهور يبحث عن المتعة الحسية والمثيرة والغليظة من الكوميديا إلى الضرب معاً.. ويعد أن انتهت حتى موجة الاغراق فى المخدرات والفضائح المنزلية؟.. وهل السينما عملية فكرية وفنية فقط.. أم أن جانبها الانتاجى والاقتصادى الذى لا يستطيع أحد تجاهله.. يفرض على فنان أن يراعى مسألة النجاح التجارى هذه ايضاً.. ليس فقط من أجل أن يسترد المنتج نقوده ويربح.. بل من أجل أن يجد هذا الفنان الواعى نفسه فرصة أخرى للعمل.. فلاتختفى بالتالى هذه النوعية النظيفة نفسها من الافلام وتكتمل الكارثة؟.

كل هذه تساؤلات خطيرة جداً يثيرها فيلم «الجوع».. ولا أدعى أن عندى جواباً لها.. بعد أن أصبح من المستحيل استخلاص أو فهم قاعدة واحدة صحيحة تنطبق على السينما المصرية من كل القواعد التى تنطبق على سينما العالم كله .. ولكن ليس على الناقد على أى حال أن يتناول أى فيلم من خلال علاقة هذا الفيلم بالجمهور فقط.. والا أصبحت أفلام «البورنو» هى انجح أفلام العالم.. وأصبح على كل «سينما راقية أو حقيقية أخرى أن تختفى.. ولم يحدث هذا أبداً ولحسن الحظ طوال تاريخ السينما وإن يحدث.. وستظل الأفلام الجميلة والنظيفة والصارمة حتى فى تعاملها مع «ظروف سوق» متخلفة وشديدة الجهل والشراسة.. موجودة باستمرار.. بيدعها فنانون حقيقيون يحترمون السينما والجمهور معاً. لأن هذه رسالتهم التى لا يعرفون غيرها !.

وبهذا المفهوم وحده - وإيا كان حجم المسألة - يمكن أن نناقش فيلم «الجوع» من خلال عناصره الفنية نفسها وبغض النظر عن كل الظروف المحيطة به .. مشكلة الفيلم الرئيسية أنه يستند إلى «حرافيش» نجيب محفوظ بعد سلسلة من الأفلام التى استهلكت هذا الموضوع وتلك الفترة التاريخية إلى حد الابتذال.. فحاول المسألة كلها إلى فتوات ونباييت وسيل من الدماء يفرق الشاشة ويلا أى فهم أو وعى حتى بما يعنيه نجيب محفوظ نفسه أو لمفهوم «الفتوة» عنده كبطل شعبى نابع من قلب الحرافيش وهم عامة الشعب ليحقق لهم الحق والعدل.. هذا ببساطة هو مفهوم «الحرافيش» الذى لم تستطع أن تلتقطه معظم أفلام هذه السلسلة.. و «الجوع» هو أكثرها نضجاً وفهماً وجراً وأفضلها فى نفس الوقت على المستوى السينمائى ..

إن أهم ما فى السيناريو الذى اشترك فيه على بدرخان ومصطفى محرم وضياء الميرغنى هو هذا الفهم للمضمون الاجتماعى للحرافيش.. فهو صراع بين الأتقواء والضعفاء.. والأغنياء والفقراء.. ولكنه يلتقط هذا الخيط فقط من بعيد لينطلق به إلى رؤيته الخاصة التى يمكن أن تقول أنها رؤية جديدة ومستقلة تنتمى لعلى بدرخان أكثر مما تنتمى لتنجيب محفوظ.. وهذه هى وظيفة السينما عندما تتعامل مع نصوص أدبية: أن تطورها وتفسرها تفسيرا معاصرا أكثر الحاجا والا ظلت مجرد تاريخ.. ولذلك فإن الفيلم الذى يبدأ بلافطة «القاهرة ١٨٨٧» لا يتعامل مع هذا الماضى الا ليستخلص ويحذر من دلالاته على الحاضر بل والمستقبل ..

والحارة الفقيرة التى يتحدث عنها الفيلم هى شريحة لمجتمع كامل فى ظروف تاريخية معينة يمكن أن تتكرر.. ولذلك فالفكرة مطلقة لا ترتبط بزمن محدد.. والدلالة السياسية للفيلم قوية جدا.. فهو يتحدث عن علاقة الأتقواء بالضعفاء ليقول أن الضعفاء هم الذين أصبحوا كذلك حين ارتضوا الذل والخضوع لجيروت «الفتوات» دون أن يحاولوا التمرد تحت وهم الخوف واستحالة تغيير الواقع.. ولكن أول مواجهة حقيقية بين فرج الجبالى (محمود عبد العزيز) العربى الفقير الصلوك «وفتوة» الحارة.. أسفرت عن إنتصار الصلوك وسقوط وهم القوة التى لا تهزم.. فالمشكلة أنن أن فقراء الحارة لم يجربوا المواجهة أبدا .. ولذلك كان اسم الفيلم الأول «المواجهة» أكثر انطبعا على موضوعه من «الجوع» الذى اعتقد أنه دفع البعض ربما للإحجام عن مشاهدة هذا الفيلم خوفا من مقابلة الجوع فى السينما أيضاً بدلا من مقابلة التشجيع والبنث الطوة.. والمفارقة هى أن يذهب عنوان «المواجهة» لفيلم سبق به أحمد السبعائى ولم يحس به أحد ..!

أما المعنى السياسى الثانى للفيلم فهو الذى تردد من قبل فى بعض أفلام «الفتوات» السابقة وهو جوهر أساسى فى عمل نجيب محفوظ الأصلى.. وهو أن «ميكانيزم السلطة» أو صعود البطل الشعبى الذى اختاره الناس ليحقق لهم العدل فى مواجهة الظلم والقهر.. سرعان ما يحول هذا البطل الشعبى نفسه إلى ديكتاتور بمجرد أن تنتقل مصالحه من الفقراء الذين خرج منهم إلى الأغنياء الذين انضم اليهم.. فالصراع هو صراع مصالح اقتصادية اساسا.. والبطولة أو الزعامة الشعبية ليست شيئا مطلقا ينور فى فراغ.. والأبطال أو الزعماء ليسوا ملائكة ولا قديسين.. ولكن ما يحدد جوهر زعامتهم هو فى خدمة من يضعون قوتهم: فى خدمة

مصالح الفقراء الذين اختاروهم وخرجوا من صفوفهم وتعبيرا عن الأهم أساسا.. أم في خدمة الأثرياء والتجار الذين «اصطادوهم» بذكاء لينقلوا إلى قوة قمع جديدة في حماية مكاسبهم.. وهذه الانتماءات والانقلابات في مسار الزعيم أو البطل الشعبي هي التي تصنع تاريخ أى زعيم وقيمته.. ولكن حتى هذا المعنى القديم والمكرر في أفلام فتوات سابقة يكتسب في «الجوع» فهما اجتماعيا صحيحا.. فبينما كان تحول البطل في فيلم «الحرافيش» مثلا مرتبطا بصراع حول مجموعة من النساء وفي علاقات عائلية خاصة جدا.. يصبح في «الجوع» نابعا من صراع مصالح اقتصادية أساسا.. فحين وضع الفتوة الشعبي فرج الجبالي - محمود عبد العزيز - قوته وزعامته في خدمة تجارة زوجته الجديدة - يسرا - ابنة أحد أثرياء التجار.. كان لابد أن ينقلب على «شعبه» الحقيقي من الفقراء لان مصالحهم تصطدم بالضرورة مع مصالح هؤلاء التجار.. وبالتالي مع مصالحه أو انتمااته الجديدة شخصيا.. فبدأ التحول الحتمي في شخصيته ومواقفه تدريجيا.. وانقلب هو نفسه في غياب أى ممارسة ديموقراطية أو مقاومة إلى ديكتاتور مستغل جديد ..

وهنا يبدأ البعد الاجتماعي الثالث والهام الذي يتميز به فيلم «الجوع» عن أفلام «الحرافيش» السابقة.. وعندما يتركز الصراع ويتضح تماما ويصبح اقتصاديا صريحا ولكن قائما على أرضية سياسية بالطبع.. فالنيل ينحسر.. والفيضان لا يجىء.. وتبدأ المجاعة.. وتشح اقوات الناس في الأسواق.. وهنا يلعب التجار لعبتهم التاريخية التي تتكرر في أى مكان وزمان.. فهم يخفون السلع في مخازنهم ليجوع الناس أكثر وترتفع أسعارها أكثر.. وهنا يتحدد انتماء الفتوة فرج الجبالي بالضرورة مع مصالحه الجديدة وهي مصالح التجار وضد مصالح الناس الذين اختاروه ليحقق لهم العدل.. وتسقط كل دعاواه ووعدوه القديمة لهم «بإنقاذ الحارة من الذل اللي هي فيه» ويعد أن منحوه «الفتونة علشان يرجع الخير والعدل للحارة دى».. وكى يوزع فلوس الغلابة على أهلها.. بينما ترتفع دعاوى الاغنياء بأن «الفتوة لازم يكون من الاعيان».. ويعد أن أصبح الشحاتين اسياذ الحارة.. والاعيان بقوا شحاتين.. وهي مفاهيم معاصرة تماما مازالت تتردد من حولنا اليوم كما كانت تتردد بالأمس .

وعندما يسقط هذا الرمز القديم «الفتوة» ويستسلم تماما لمنطق التجار.. يبرز الفيلم **ضمونا جديدا** «للفتوة» من نوع آخر هو جابر الجبالي - عبد العزيز مخيون -



الجوع - إخراج علي بدرخان - ١٩٨٦

وهو أخ غير شقيق لفرج.. ولكنه لا يعتمد على القوة بمعناها الاصلى.. فهو مجرد حداد فقير ضعيف.. ولكنه يعتمد على المفهوم الحقيقي للعدل النابع من احتياجات الناس الحقيقية والذي مازال انتمائه الحقيقي لهم.. فهو نموذج لبطل شعبى جديد بلا قوة جسدية.. ولكنه «روبن هود».. الذى يسرق من خزائن الأغنياء - وفيهم اخوه - ليعطى للفقراء تحت جنح الليل.. وهنا يركز الفيلم على قوة الوهم والاسطورة عند الناس.. فهم يتصورون أن فضل الجبالى رمز العدل والقوة القديم قد عاد إلى الحياة لينقذهم من الهلاك.. بينما يؤكد الفيلم أن أية أوهام أو أساطير لن تنقذهم.. وأن هذا «الملاك» الغامض الذى يوزع عليهم الطعام متسترا بالظلام لا علاقة له بالخرافة وإنما هو مجرد رجل بسيط منهم ولكن قرر أن يتحرك وأن يفعل شيئاً ..

وفى لحظة الصدام الحتمى بين الأخين اللذين يمثل كل منهما معنى مختلفا للبطولة.. يكون وعى الناس قد استيقظ بتحريض من «زبيدة» - سعاد حسنى - بائعة البطاطة الفقيرة التى تعرضت من قبل لانتهاك الفتوات حتى لعرضها نفسه.. وهنا لا يستطيع الفيلم أن يثبته بعملية «التحريض» هذه بمجرد أن تمر هذه المرأة الفقيرة على بيوت «الحرافيش» وتجمعاتهم لتدعوهم إلى الحركة والتمرد ببضع

عبارات فى بضع لقطات.. وكان على الفيلم أن يبحث لنفسه عن «وسيلة تنوير» أكثر منطقاً واقتناعاً يبرر بها تراكم معاناة الحرافيش وتراكم أدوات الوعي فى نفس الوقت بحيث تصبح لحظة الانفجار ضرورية وطبيعية وأكثر قوة من أن تتبع من مبادرة فردية لامرأة واحدة مجروحة.. وحتى مع إشارة الفيلم إلى دور رجل الدين المستتير الذى فهم وظيفة الدين فهما صحيحا مع مصالح الفقراء فحرضهم على «المواجهة».. ظلت نقطة تحول أهل الحارة إلى التمرد الإيجابى فى حاجة إلى بناء أكثر قوة على المستوى الفنى نحن أمام عمل كبير وبالغ الجودة فى كل عناصره الفنية.. وهو عمل ينبو فيه بوضوح أن مجموعة كبيرة من الفنانين الشبان بذلوا جهدا خرافيا لكى يصنعوا فيلما يحترم جمهوره وموضوعه ويحترم نفسه أولا.. ونموذجا لسينما مصرية راقية وشديدة الاخلاص لأبد من دعمها وحمايتها خصوصا فى ظروف تحاصرنا فيها الأفلام الرديئة أو التى لا تقول شيئا.. أو التى تقول أشياء سخيفة ومكررة لا تعنى أحداً سوى مصالح أصحابها من التجار الذين لا يختلفون كثيرا عن التجار الذين رأيتهم فى هذا الفيلم.. وحتى أصبحت الأفلام الجيدة سلعة نادرة فى سوق ردىء هو الذى يصنع بالضرورة المتفرج الردىء الذى نشكو منه الآن والذى يذهب حتماً إلى الردىء ويترك الجيد ..

على بدرخان فى قمة نضجه الفنى والموضوعى فى عمل كبير كهذا يتطلب جهدا خارقا وطموحا أكبر من إمكانيات السينما التجارية التى تقوم على السهولة والسطحية و«الكلفة».. وهو يسيطر على كل عناصره السينمائية بقوة صارمة لكى يحقق منها أفضل مستوياته.. وتكفى تلك الجرأة الخارقة على بناء هذا الديكور الرائع لحارة مصرية كاملة من حوارى القاهرة فى أواخر القرن الماضى بكل هذه التفاصيل البقية وبهذا التفانى من الفنان صلاح مرعى الذى جعل من الديكور والملابس بطلا أساسيا من أبطال الفيلم وجزءا عضويا من بنائه لا يمكن تخيله بدونه.. ثم هناك هذا المنهج الجديد فى استخدام الاضاءة استخداما دراميا وفنيا ينبع من فهم موضوع الفيلم نفسه وطبيعته والذى يؤكد فيه مدير التصوير محمود عبد السميع فيلما بعد فيلم أنه امتداد جديد لعدد من أساتذة التصوير فى السينما المصرية تعلم منهم أن التصوير هو بعد فنى ودرامى أساسى جدا فى أى فيلم وإن «الاضاءة» غير «الانارة» - والبعض مازالوا لا يدركون الفرق - وإن كنت لا أوافق - وهذه مسئولية على بدرخان أساساً - على أن تدور معظم أحداث الفيلم باضائة ليل

كانت بعض المواقف تستلزمها.. لم يكن كثير منها كذلك مثل مشهد التمرد الختامي الذى لم يكن معقولا ان يدور فى الظلام فلا يتبين المشاهد - والمصرى بالذات - كثيرا من تفاصيله.. وفى فيلم موضوعه صعب وصارم من الاساس ولا يقدم أية تنازلات أو اغراءات لهذا المشاهد.. ويدور معظمه فى ديكور محبوس وزمن قديم.. لم يكن مطلوبا ولا ضروريا حتى للموضوع نفسه ان يجرى كل التصوير فى اجواء ليلية تضيف اختناقا إلى اختناق.. فأتى ثورة فى العالم يمكن ان تحدث بالنهار..

التمثيل ممتاز بالنسبة للجميع حتى أصغر الانوار.. ولكن لابد من الاشادة بمحمود عبد العزيز بطل الفيلم الاساسى الذى يؤكد بثبات قدرته على التلون بين جميع الشخصيات والمواقف فيصل بها الى الجمهور كما تقتضى طبيعتها الدرامية.. وعبد العزيز مخيون الذى ينجح أكثر وفى كل اعماله فى تجسيد نموذج «المظلوم المتمرده» بأعلى درجة من الحساسية.. واذا كان دور يسرا باهتا لا يخفها.. فلقد نجحت سميحة توفيق بشكل خاص مع سناء يونس فى تعميق دوريهما الصغيرين.. أما سعاد حسنى.. فهي سعاد حسنى سواء لعبت دورا كبيرا أو صغيرا.. بل أن قبولها هذا الدور الصغير هو بطولة فى ذاته تدعم به النجمة الكبيرة نوع السينما الراقية التى تؤمن بها ولو على حساب نفسها وحجم دورها.. ومع ذلك فهي تتألق وتتوهج فى فى مشاهدتها القليلة كجوهر حقيقى ذات اشعاع.. ولقطة واحدة فى فيلم كامل يمكن ان يقول انها ممثلة عبقرية.. كتعبير وجهها وعينيها عندما سمعت من عبد العزيز مخيون لأول مرة على شاطئ النيل انه يحبها.. فهذه اشياء لا تصنعها الا سعاد حسنى.. فلعلها تقتنع بانها ممثلة عظيمة أولا وتكف عن محاولات الغناء الحالية التى تبدد وقتها.. وممثلة بحجمها عليها الا تجلس فى انتظار الافلام الجيدة.. وإنما أن تساهم فى صنع هذه الافلام وسط ركام السخف والرداءة !

الرجل الصعيدي والرجل المنجهوري

قبل العرض الخاص الذى اقامه المخرج الايرانى المقيم فى مصر منذ سنوات فريد فتح الله منجهورى لفيلمه الثانى «الرجل الصعيدي» فى قاعة النيل طلب منى ان اناقشه بعد ان ارى الفيلم واقول رأيى بصراحة .. ثم اخذه الحماس جدا وقال انه ان لم يعجبني الفيلم فسوف يحرق «النيجاتيف بكره الصبح» .. ولم اصدق طبعاً حرفاً مما قاله منجهورى فلقد سبق أن هاجمت فيلمه الاول «أسود سيناء» بشدة وفى معركة صحفية ظريفة اتهمنى فيها بأننى انام اثناء مشاهدتى للافلام .. فرددت انابائه ينام اثناء اخراجه للافلام ولكنه لم يحرق نيجاتيف فيلمه الاول الذى كان أسوأ من فيلمه الثانى ولم تهتز له شعرة واحدة بل شن على العكس حملة ضارية طلاب فيها بسرعة عرض الفيلم فى كل دور عرض الدولة لانه فيلم «قومى» عن حرب الكوير .. ونجح فى حملته بالفعل وعرض الفيلم وسقط سقوطاً ذريعاً ولم يكتب ناقد واحد حرفاً ضده .. بل واستطاع أن ينتج ويخرج فيلمه الثانى «الرجل الصعيدي» الذى اطالبه الان بان يفي بوعده فوراً ويحرق النيجاتيف .. ولكنه لن يفعل بالطبع وانما سيشن حملته اراهابية جديدة من اجل عرض الفيلم وتهديد أى قلم يكتب حرفاً ضده .. هذا ان تجرأ احد وكتب !

ولست انوى بالطبع ان اكتب نقداً لفيلم الرجل الصعيدي .. فلا هو فيلم ولا رجل ولا صعيدي .. وان اقول حتى انه بقدر ما كان «أسود سيناء» اهانة بالغة للجندى المصرى فى حرب اكتوير .. فإن «الرجل الصعيدي» تشويه مذهل لكل الطوائف الاسلامية والفلاح المصرى الى اقصى حد يمكن تصويره .. فلقد علمت أن الدكتور أحمد هيكال وزير الثقافة شاهد الفيلم بنفسه وخرج منه مستاء جداً وأصبح القرار الان متروكاً له بشأن هذا الفيلم .

ومن ناحية أخرى فلن اطالب بمنع عرض الفيلم - فى دور عرض الدولة على الأقل - لأننى ضد مبدأ مصادرة أى فيلم مادمننا سمحنا بتصويره أصلاً وعلى

ارضنا وبممثلين وفنيين مصريين .. لأننى اعتقد بحق كل الافلام مهما كانت اخطارها وبشاعتها فى العرض على ان نترك للرأى العام وحده الحكم عليها ولكن بشرط قيام النقاد بواجبهم فى اثارة وعى الناس بمحاسن ومساوئ كل فيلم .

وصحيح ان «الرجل الصعدي» هو الفلاح المصرى محمود ياسين الذى يجسد كل عبط العالم وسذاجته وهو يحمل فى يده «منجلا» بدائيا يقاوم به مدافع ورشاشات ومسدسات الخواجات الروس والامريكان لكى يحمى «كنوز العالم الثالث» .. وصحيح ان المسلمين من السنة والشيعة وكل المذاهب يذبحون بعضهم لاسباب عبيطة جدا ومسيئة لاي مسلم .. وان الخواجات يكتفون بالسكر طول الوقت وهم يحملون كؤوسا بها «حاجة اصفرة» .. ولكن المخرج المؤلف المنتج الذى يتحدث عن الاسلام ومصر والعالم الثالث يستخدم أيضا فتاة عارية طول الوقت ترقص بدون مناسبة وتتمرغ على الفراش لتكشف عن لحمها الابيض ولجرد اغراء جماهير «العالم الثالث» بمشاعر الفيلم !

ومع ذلك فإن المشكلة فى افلام منجهورى ليست هى حتى تلك الاشياء الخطيرة التى يقولها .. وانما انها ليست لها اى علاقة بفن السينما ولا حتى بفن الارجوز .. فيصبح اللغز المثير اكثر من الفيلم هو كيف اقنع فنانين مصريين كبارا جدا مثل محمود ياسين وفاروق الفيشاوى وأثار الحكيم وسعيد عبد الغنى وحتى «الرجل العاقل» شكرى سرحان .. بالاشتراك فى شئ كهذا ومقابل أى أجر ؟ .. وكيف يستطيع منجهورى فى ذروة ازمة السينما الحالية تمويل افلامه دون ان تحقق ثلاثة قروش فى الشباك ؟ .

ان «ظاهرة منجهورى» نفسها فى السينما المصرية الان هى التى تثير التساؤل .. فافلامه الخطيرة جدا تفشل ومع ذلك لا يقول عنها النقاد كلمة .. وهو يثير الضجة الدائمة حول نفسه ويهدد الجميع .. وسمعت انه يحبط نفسه بعدد من الصحفيين الشبان ينشرون اخباره .. ومنها خبر أخير بأنه سيمثل ايضا فى فيلمه الثالث دور «دراكولا» .. وهو سيرسل خطاب تكذيب لهذا المقال ثم يهدد برفع قضية ضدى .. فما هو سر كل هذه القوة ؟

سينما المعادلات الكيميائية

بين البطل والبنت الحلوة ليه ؟

عندما كان يجرى تصوير هذا الفيلم فى الاسكندرية كان إسمه «ليه؟» قبل ان يتغير إلى «عصر النخشب».. والسبب واضح طبعاً.. فالاسم الثانى أكثر تجارية ولكن الاسم الأول هو المدخل المناسب تماماً للحديث عن هذا الفيلم.. فهو يثير أكثر من «ليه؟» فى وقت واحد.. ولكن أهمها جميعاً سؤال ساذج جداً هو: «ليه صنعتم هذا الفيلم بكل هذا الجهد الضخم وما الذى كنتم تريدون أن تقولوه بالضبط؟» وطبعى أنه يرتبط بـ «ليه؟» هذه أكثر من ماذا.. وكيف.. وفيه ايه.. وفين.. وخير يا جماعة إمتى حصل الكلام ده.. وعلامات استفهام عديدة أخرى سنحاول أن نناقشها معا.. وبالعقل !.

المنطق التجارى السائد الآن للفيلم الناجح هو أن يكون هناك ذنب يحاربه البطل الشاب فى صراع ما حول البنت الحلوة.. وفى هذا الذنب تتركز كل عداوة الجمهور وسخطه.. بحيث عندما يقتله البطل الذى تتعاطف مشاعر الجمهور مع قضيته العادلة وتعرضه للظلم.. تكون هذه النهاية انتقاماً للجمهور كله وتنفيساً عن غضبه.. بينما لا تكون البنت الحلوة فى هذا الصراع سوى مجرد حجة أو «تليكة».. ولأن وجودها فى الفيلم هو ضرورة للتخفيف من عنف وقتامة الموضوع.. خصوصاً لو رقصت رقصة ايضاً يمكن تدبير أى مناسبة لها.. وباريت كمان تتعرض للاغتصاب فتكون المسائل قد اكتملت تماماً ..

هذه هى المعادلة الهندسية أو الكيميائية التى تسيطر الآن على شركات الانتاج وهى تضع مشروع أى فيلم جديد فى ظروف أصبحت الافلام تنتهى فيها كإوراق الشجر بلا منطق مفهوم أحياناً وبلا سبب.. ويخيل إلى أن البعض يحسبونها هكذا

بالورقة والقلم.. ثم يبدأون فى اختيار أسماء النجوم التى تضمن سلفة وتوزيع أكبر..
ويعدّها يصبح سهلاً العثور على السيناريو والمخرج المناسب.

ولا أعتراض على عناصر «المعادلة الكيميائية» فى ذاتها.. بمعنى أنك لا يمكن أن
ترفض أن يكون فى كل فيلم بطل شاب ومنت حلوة ونئب أو شرير.. فهذا المثلث هو
أساس معظم انتاج السينما فى العالم كله وطوال تاريخها كله.. ولكنك من خلال هذا
المثلث نفسه يمكن أن تقول أشياء عظيمة جداً ومنطقية.. أو أن تقول أشياء لا منطقية
ولا مقنعة ولا يصدقها أحد ولجهد أن يذهب الناس إلى فيلمك بحثاً عن شيء مثير
ومسل لبعض الوقت.. ولكن ينسوه بمجرد خروجهم منه .

وفى «عصر النشاب» أدرك إبراهيم مسعود كاتب القصة والسيناريو أن النئب هذه
المرّة لا يستطيع أن يكون تاجر استغلايا أو مهرب مخدرات أو أحد ملوك الانفتاح
بعد أن تكررت هذه النماذج كثيراً حتى سئمها الناس وكانوا «يخرجون من هدومهم»
من الزهق.. فدخل مجالا رأى أنه جديد تماماً وجري.. فجعل من عادل أدهم تاجر
سلاح كبيراً يدبر صفقة لدولة صديقة فيها ثورة ما.. فهو سيبيع السلاح للثوار
ويقبض الثمن.. ثم يبلغ حكومة هذا البلد فتستولى على الصفقة المهربة بدلا من
الثوار ويقبض هو الثمن مرة أخرى.. وهى مسألة منطقية تحدث فى العالم فعلا بل
وربما فى بعض الدولة المحيطة بنا.. ولكنى أشك - وأقول مجرد «أشك» - فى أن
هذا النوع من التجارة انتقل إلى مصر.. ولكن مسألة السلاح هذه ثانوية فى الفيلم
على أى حال.. الموضوع الرئيسى يقوم على أن عادل أدهم هذا يستخدم فى شركته
الكبيرة سكرتيره جميلة جداً هى لىلى علوى.. وهى طيبة وسانجة إلى حد العبط فى
نفس الوقت.. وسكرتيرة أخرى شريرة جداً طبعاً هى سهيلة فرحات ومدير أعمال من
النوع التقليدى فى هذا النوع من الأفلام يقوم بكل الأعمال القذرة من الدعارة إلى
الجريمة هو فكرى صادق ..

والشركة كبيرة جداً وخطيرة كما نرى ولكننا فجأة نحس أن شغلها الشاغل - فى
كل الوقت الباقي من صفقة السلاح - هو الإيقاع بالبنت الحلوة الغلبانة لىلى علوى
التي تحب مدرس ألعاب شاب هو نور الشريف ولكنهما وكالعادة يعجزان منذ عشر
سنوات عن الزواج .. فيقرر الشاب أن يسافر للعمل فى بلد عربى على أن تلحق به
هى لتتغير بعض المال.. فما الذى حدث إذن وفجأة ؟.

الذى حدث أن عادل أدهم أكبر شرير فى حوض البحر الأبيض المتوسط يقيم

حفلة صاخبة «من إياهم» لرجل افريقي تخين جدا ومتوحش لا نعرف من هو بالضبط وربما كان زعيم الثوار الذي جاء يشتري السلاح أو شيئاً من هذا القبيل.. المهم أن ليلى علوى تذهب إلى الحفلة دون أن ندري السبب الذي يجبرها على ذلك إذا كانت فتاة شريفة ومحبة لخطيبها فعلاً.. وإذا قلنا أن هذا جزء من عملها في شركة تخلط بين التجارة والدعارة.. فما الذي يدفعها للتطوع بالرقص البلدى المثير جدا لمدة خمس دقائق كاملة لتستعرض مفاتن جسدها الجميل حقاً.. وليقدم الكاميرا «فيلماً تسجيلياً» قصيراً عن معالم جسدها من الأمام إلى الخلف ومن أعلى إلى أسفل وينفس الطريقة التي كان يقدم بها مخرجو الاربعينات رقصات تحية كاريوكا وسامية جمال ؟..

طيب ما هو الراجل الافريقي التخين له حق يتجنن فعلاً.. ورأسه وألف سيف طبعاً «عايز من ده».. ويهز عادل أدهم رأسه موافقاً.. وتتركز كل جهود الشركة الجبارة بعد ذلك للإيقاع بليلى علوى.. إلى حد تدبير تهمة تهريب هيروين أو كوكايين لا أدري بالضبط.. ولكنها «حاجة أبيضه» - وهى تخرج من مطار الاسكندرية لتلحق بحبيبها نور الشريف فى البلد العربى.. وهى أول مرة أسمع عن تهريب مخدرات من داخل مصر إلى خارجها وليس العكس.. ورغم إكتشاف زيف التهمة التى دبرتها عصابة عادل أدهم لمنع الفتاة من السفر فانها تستسلم تماماً للبقاء بل وتذهب إلى قصر الشرير عادل أدهم وتقيم هناك مكتفية باليكاء.. دون أن يقدم الفيلم تفسيراً واحداً لهذا الاستسلام وهذا الخوف المربع والدموع.. فما الذى تخشاه هذه الفتاة بالضبط من هذه العصابة أياً كان جبروتها وتهديداتها إذا كانت فتاة شريفة ومخلصة لجبيبها حقاً؟.. وهل يمكن تهديد أى فتاة عاملة فى شركة حتى لو كنت تابعة «للمافيا» الايطالية نفسها بقتل أمها أو قتلها هى نفسها إن لم توافق على بيع جسدها.. الا اذا كانت هذه الفتاة موافقة على السقوط عند أول اشارة؟.. وفى أى بلد يمكن أن يحدث هذا؟.. ومتى كان فى مصر هذه العصابات ؟.

إن أفلام «المافيا» نفسها تبرر كل شىء وتمنطق كل جرائمها وتضعها فى إطار نظام اجرامى عام يمكن أن تحتمله طبيعة مجتمعاتها.. ولكن ابراهيم مسعود وسمير سيف يكتفيان بنقل كل ما هو غريب ومثير إلى فيلمهما تحت وهم أن هذا هو نوع السينما التى سوف «تكسر الدنيا» ..

النكتة التالية أغرب وأكثر اضحاكاً.. فعادل أدهم الذى احتجز البنت الحلوة فى

قصيره من أجل الراجل الافريقى التخزين الذى سيموت عليها.. اكتشف فجأة أنها حلوه.. فقرر أن يغتصبها هو أيضاً قائلاً: «أن طباخ السم بيدوقه».. ولابد أن تنفجر الصالة ضحكا على هذا «الايفيه» الظريف فعلا.. ولكن المضحك أكثر هو أن توافق البنت بلا أى مقاومة وهى تكفى بالبكاء.. والواقع أنها بكت كثيرا جدا فى هذا الفيلم «وعملت اللى عليها».. والباقي على ربنا بقى وعلى كاتب السيناريو ..

وهناك مشهد غريب جدا لنور الشريف حبيبها الذى شك فى الأمر عندما لم تلحق به فى البلد العربى فعاد إلى مصر وبحث عنها حتى وصل إلى هذا القصر لا أحد يدرى كيف.. وعندما يتسلل خلسة ويرى حبيبته محتجزة ومعها عادل أدهم الذى بهم باغتصابها.. يكتفى بالتسلل خارجا بدلا من انقاذها والتخلص من عادل أدهم.. لأن المخرج سمير سيف قال له: «ما تعملش فيه حاجة دلوقتى.. لسه فيه شغل كتير.. لازم تقتله فى شيراتون المفتزه بالذات ويمدفع رشاش ونجيب بقى بوليس كتير ومدافع ورشاشات وتبقى هيصة» .

ولكن حتى على المستوى البوليسى و«الاكشن» الذى يحبه سمير سيف جداً.. فانه لا يسأل نفسه كيف توصل نور الشريف إلى قصر عادل أدهم.. وكيف تمكن من دخوله بهذه السهولة رغم المراقبين الكثيرين.. ومن كان يراقب من.. وكيف تنصور أن قصر مجرم خطير كهذا لم يكن به حارس واحد أو يواب؟.

على مستوى آخر مواز هناك «فيلم آخر» بطله سمير صبرى ضابط المباحث الذى يتابع كل تحركات عصابة عادل أدهم طول الوقت ولكنه لا يفعل شيئا أبداً عندما تحدث أحداث هذا الفيلم الأول.. فهما فيلمان مستقلان تماما كل منهما يسير بمفرده ولا يلتقيان الا فى النهاية.. وهذا خلل درامى وحتى بوليسى خطير..

وشئ مضحك جداً بل ومثير للأسف أن يصل خيال سمير سيف إلى أن سكرتيرة فى شركة مثل سهيلة فرحات يمكن أن تتسلل إلى شقة ضابط البوليس سمير صبرى فتقطع أنابيب البوتاجاز لكى تنفجر الشقة وتموت زوجة الضابط وكان عندنا فى مصر سيدات جيمس بوند يمكن أن يفعلن هذا.. ثم سكرتير مثل فكرى صادق يزور موظف أمن فى انشركة فى بيته فيحققه بحقنة ما ويعلقه فى مشقة ويخرج ببساطة ..

فأى مجتمع هذا؟.. وأى خيال بوليسى مريض؟.. وأى تصور للسينما ؟.

وإذا كان سمير معجباً جداً بأفلام ميلفيل الفرنسية البوليسية ويعالم الجريمة

والعصابات الأمريكي.. فلقد كان عليه إن أن يقلد حتى مستواها الحرفى المتقن.. فيقدم مشهداً مقتعاً لاختطاف نور الشريف للدفع الرشاش وإسبارة البوليس فلا يصبح كل هذا مضحكاً بالفعل لمشاهدى الفيلم.. وكان عليه أن يتقن مشهد مطاردة سيارة البوليس الحقيقية لسيارة البوليس المسروقة فى شوارع الإسكندرية.. وتصوروا سيارة بوليس تطارد مجرماً سرق سيارة بوليس فتقف وراءها فى إشارة مرور ثم تتابعان المطاردة بعد فتح الإشارة التزاماً بتعليمات قائد مرور الاسكندرية.. وتصوروا مطاردة بوليسية مثيرة كهذه يوقفها المخرج والمونتيرة فى منتصفها لتقديم مشهد عشر دقائق حوار بين سمير صبرى ورئيسه صلاح نو الفقار كان يمكن أن يتقدم قبل ذلك بكثير.. لاننا نسينا لفترة طويلة جداً كل حوته سمير صبرى بالكامل.. ثم بعد هذا المشهد الحوارى الطويل الذى جاء فى غير موقعه وقطع تواصل إثارة المطاردة لانه لم يكن مرتبطاً بها من قريب أو بعيد.. يستأنف الفيلم المطاردة ببساطة شديدة.. والواقع أن كثيراً من أحداث هذا الفيلم فى حاجة إلى إعادة مونتاج لا أترى كيف قامت على مخرج خبير ومتمكن فعلاً فى أفلام الحركة مثل سمير سيف ؟.

إذا.. كان صحيحاً بعد ذلك ما سمعناه عن الاتفاق ببذخ على هذا الفيلم.. فما هو الداعى ان لهذا الاغراق فى الاعلان الصريح والفج والمبالغ فيه لفندق كبير.. والوزان بالكاميرا من خلفه ومن أمامه.. وافتعال أحداث طويلة ومملة لمجرد استعراض ادواره وكل أركانه بالتفصيل.. بما يكفى لصنع فيلم تسجيلى أعلانى مباشر طوله ربع ساعة على الأقل بإعادة مونتاج لقطات الفندق فى هذا الفيلم.. وإلى حد افتعال مشهد عبيط جداً – فى فيلم كله افتعالات – لنور الشريف يحمل مدفا رشاشاً و «يطيح» به فى الفندق كله بدءاً من باب الاسانسير صاعداً كل أدوار الفندق على السلالم دون أن يصادفة مخلوق واحد من خدم الفندق أو من نزلائه ورغم أن الفندق ملغم بضباط البوليس كما رأينا.. ودون أن يدرى نور الشريف نفسه ماذا يفعل بالضبط.. فيصعد إلى أعلى نقطة فى سطوح الفندق.. ثم ينزل تانى.. وبلا أى هدف سوى استعراض قدرات المخرج التقنية التى يحشد فيها طوابير الأمن المركزى والضباط والمدافع والمسدسات.. فى نهاية الفيلم التى تفقد صوابها تماماً وتتحوّل إلى حلقة تليفزيون أمريكية ساذجة.. يخطف نور الشريف رهاثن من نزلاء الفندق الأجانب ويرفض الاستسلام إلا إذا «جابوا له عادل أدهم علشان يقتله».. وهو

شيء أقل ما يقال فيه ويأدب شديد أنه ساذج.. وينسف الدعاية الهائلة التي قام بها للفندق فضلاً عن اساعته للسياحة المضروية أصلاً.. فها هو فيلم مصرى يقول أن المتخلفين عقلياً يحتجزون السياح فى الفنادق الكبرى بالمدافع الرشاشة.. لمجرد أن البعض يريدون استعراض عضلاتهم السينمائية ..

فى الفيلم أشياء جيدة لا نريد أن نظلمها.. قدرة سمير سيف التكنيكية التي لا يمكن انكارها فى «تنفيذ» هذا النوع من الأفلام.. وخروجه بالكاميرا إلى مواقع جديدة تماماً فى الاسكندرية تكسر ملل المناظر المكررة.. وتصوير محسن أحمد الذى يحاول دائماً أن يصنع شيئاً.. وتمثيل ليلى علوى التي تتضح باستمرار لتؤكد أنها ممثلة جيدة ايضاً وليست مجرد بنت حلوة. الوجه الجديد القديم فكرى صانق الذى لم يلفت الأنظار غيره ..

وقد أكون أسرفت فى الكلام عن مسائل طفولية.. ولكن لعلنا نقنع بأن كل تكنيك العالم وفلوسه لا تصنع فيلماً له جسد كبير جداً وثرى.. ولكن بلا رأس ..

فى سكة أبو المعاطى

اكتشاف مخرج جديد.. ومولد نجمة !

لو أن أحدا تذكر أفلام محمد حسيب الثلاثة السابقة.. لما صدق على الإطلاق ما سوف يراه فى فيلمه الرابع.. صحيح أن المخرج واحد وأنه يتطور أو بالتحديد «يتحسن» أكثر من فيلم إلى فيلم ليؤكد سيطرته على أبوابه الفنية.. ولكنه فى «شارع السد» مخرج جديد تماماً.. ينتقل من عوالم وهمية تشغله هو وحده إلى عالم مختلف، ولكنه عالما الحقيقى الذى نعرفه لأننا نعيشه.. بل إنه يتوغل فى أعماقه أيضاً وبجراحة ومقدرة فنية فائقة ليقدم شريحة لا يلتفت إليها أحد من القاع الخشن والقاسى لهذا العالم حتى لا تكاد تصدق أن هذا هو نفس محمد حسيب الذى تعرفه !.

منذ ثلاث سنوات رأينا فيلمه الأول «أن ريك لبالمرصاد» الذى كان باهتا وردياً حتى أنى أحاول أن أتذكر حتى موضوعه فاكتشف أننى نسيت.. ولكن محمود ياسين وحسين فهمى كانا يدوران حول شركة ما أو معمل ما يسرق منه بعض الناس شيئاً ما.. فهناك أفلام لا يبقى منها شىء فى ذاكرتك بمجرد أن تخرج منها وأنت مندهش: فلماذا شاهدتها أنت ولماذا صنعوها هم!.. وفى فيلمه الثانى «الكف» بذل محمد حسيب جهداً خارقاً حتى يكاد يقسم لنا على المصحف ليؤكد أن قراءة الكف والمطالع هى شىء صحيح وحقيقى.. لكى يعود فى فيلمه الثالث «استغاثة من العالم الآخر» ليثبت بما لا يدع مجالاً للشك.. أن جثث القتلى يمكن أن تتكلم من تحت الماء لتكشف عن أسم القتائل.. وخيل إلى البعض حينذاك أننا أمام تيار جديد فى السينما المصرية يفضل أن يتجاهل العالم الحى والحقيقى و«الواقع» وكل هذه الالفاظ التى يذكرها النقاد كثيراً.. لكى يتعامل مع عالم الغيب وقراءه الفئنان وما وراء الحياة والطبيعة و«أرمى بياضك ووشوش الدكر».. وكل مخرج حر طبعاً فى

«أن ينام على الجانب الذى يريجه».. رغم أن محمد حسيب أثبت فى «استغاثة من العالم الآخر» بالذات أنه مخرج جيد على مستوى «الصنعة».. ولكن المشكلة فقط هى ما هذا بالضبط الذى يصنعه !.

ومن هنا جاءت الدهشة عند مشاهدة «شارع السد».. فالمخرج وكاتب السيناريو أحمد عبد الرحمن الذى كتب له فيلمين عن القصص الغريبة التى يمكن أن تحدث فى عالم الغيب الذى لا نعرف عنه شيئاً.. وسواء أكان هذا الذى يحكيانه صحيحاً أو وهمياً.. فلم تكن هذه هى مشكلتنا مع هذا النوع «الجديد» من السينما المصرية.. وإنما أن هذا ليس ما يشغل الناس بالتأكيد وفى هذه الظروف بالتحديد حيث أصبح الواقع الحى أقوى وأعنى بالقصص والموضوعات من أن تتجاهله السينما لتحديث جمهورها عن أشياء «يحتمل» أن تكون صحيحة.. و «يحتمل» أن تحدث لهم.. غريبة جداً.. طيب لماذا لا نحدثهم عما يحدث لهم فعلاً ويومياً وفى كل مكان ؟.

ونرجو أن يكون محمد حسيب وأحمد عبد الرحمن قد أقتنعا.. لانهما فى «شارع السد» ينزلان إلى عالم الواقع الحى والحقىقى فعلاً كما يصدقهما الناس.. وبأعلى قدر من الجراءة - سينمائياً وموضوعياً - على اقتحام هذا الواقع وعلى نحو فذ فعلاً ..

والجديد والجريء فى هذا الفيلم هو أن «شارع السد» هو «شارع السد» فعلاً.. هذا الشريان الضيق المزدحم الملاصق مباشرة لمسجد السيدة زينب وميدانها الشهير.. والناس هم الناس.. ونوعية الحياة والمشاكل والبيوت والملابس واللغة المستخدمة والصراعات اليومية.. هى نفسها التى تحدث فى مكان كهذا.. أو التى يمكن أن تحدث فنصدقها ..

وهى مرة من المرات ربما النادرة فى تاريخ السينما المصرية التى يصبح فيها فيلم يدور فى بيئة شعبية خالصة ومن خلال نماذج شعبية من قاع القاع.. هو شريحة حية وصادقة وخشنة من الواقع.. وبحيث لا تصبح السينما مجرد ديكور يزور هذا الواقع أو يزينه أ يحرقه لجرد أن يتحرك «المعلم» و «البرنيسية» الملونة فى جو شعبى.. بينما تظل كل الاحداث والشخصيات قادمة من ايطاليا أو من «سان تروين» أو من مسلسل «دالاس» ..

و «شارع السد» فى هذا الفيلم ليس مجرد عنوان بلا معنى مثل «شارع الحب» أو «خمسمة شارع الحباب» - هناك فيلم بهذا الأسم فعلاً ؟ وإنما هو المكان الذى يصبح بطلا لفيلم.. بمعنيته يصبح مكاناً له شخصية وله ملامح.. فهو بيئة اجتماعية

خاصة تتميز عن غيرها.. فكل مكان - فى القاهرة كما فى العالم كله - هو الجغرافيا مضافا اليها التاريخ.. أى أن له ظروفه الاقتصادية والبشرية الخاصة التى تراكمت حتى تحددت على مدى تاريخه عن غيره من الأماكن.. وعلى السينما التى تختار «المكان» عنوانا أو موضوعا لها أن تدرك هذا كله وأن تعكسه على أحداثها أو شخصياتها والا اصبح مجرد عنوان يمكن رفعه ووضع أى عنوان آخر ..

ولكنك لا تستطيع أن ترفع لافتة «شارع السد» عن أحداث وشخصيات هذا الفيلم.. لأنها مرتبطة بهذا الشارع وبهذا الحى كله وبطبيعة ناسه وعلاقاته ومشاكله ونابعة منه.. والفيلم ينطلق من حقيقة أن حى السيدة زينب هو من أول أحياء القاهرة التى يتجه اليها القادمون من الريف بحثا عن «البركة» أولاً.. ثم بحثا عن الرزق.. وإلى أن يصبح مكانا للسكنى وللصراع اليومى الوحشى بحثا عن عمل وعن فرصة حياة .

وقاروق الفيشاوى هو «أبو المعاطى» الذى جاء إلى الشارع يوما ما وقرر أن يبقى.. فى البداية وكألاف غيره من فقراء الريف الذين لا يملكون شيئا على الإطلاق غير جهدهم لليومى المستميت فى صنع أى شىء ليعيشوا.. عمل فى مكتب سيارات يديره ابراهيم عبد الرازق بأموال زوجته عابدة عبد العزيز.. وعندما إكتشف أن هذا المكتب يثارس اعمالا ليست بريئة تماما.. أدرك بحسنة الريفى النقى وما تبقى فيه من براعة أن هذه ليست «سكته» فى كسب العيش فترك المكتب وقرر أن يستقل وحده بحياة شريفة يبيع فيها الأشياء الصغيرة الرخيصة على الرصيف وسط مئات الباعة الآخرين.. وبعد أن ربط مصيره ببائعة العيش العجوز أمينة رزق وابنتها الصبية الطاف (شيريهان) القادمتين هما أيضاً من الريف.. ولكن رجال صاحب العمل القديم ابراهيم عبد الرازق الذى يسيطر عليهم بقوته وماله.. وباعة السوق الآخرين الذين كانوا صغارا مثل أبو المعاطى ولكن اخلاقيات السوق والقاهرة كلها اكسبتهم خبرة ووحشية أكثر.. يرفضون جميعاً السماح لهذا الصعلوك الجديد الصغير بأن يستقل ويمتد ويصبح كيانا متفردا خارجاً بارادته الحرة وقيمه الريفية عن إطار «المنظمة» المنضبطة كل تروسها بحيث يتحرك كل ترس من تروس الماكينة فى حدود دائرته المرسومة فى صراع السوق الوحشى بين الكبار والصغار.. فيحاولون سحق هذا المتهمد الصغير بالطرد والضرب وتحطيم بضاعته القليلة وحرقها لاجباره على الخضوع.. ولكنه بارادته التلقائية البريئة يقاوم كل مرة ويعاود الوقوف على قدميه

من جديد ..

فكرة رائعة عن صراع الفرد المجرد من كل شيء سوى الإرادة والأصرار على العيش بشرف.. فى مواجهة مجموعة الكبار الذين يملكون القوة والمال ولا يقبلون أن يتمرّد أحد على قوانينهم.. وهى قد تذكرنا فى جانب من جوانبها «بالفتوة» لصلاح أبو سيف.. ولكنها لا تقع مرة أخرى فيما وقع فيه «شاعر السمك» من إيقاع البطل الجديد الصغير فى «ميكانيزم» القوة والثروة إلى أن يتحول هو نفسه إلى وحش كبير آخر.. وأنما البطل الفرد يظل مسحوقاً طول الوقت عاجزاً عن مقاومة هذه القوة الأكبر منه وحتى نهاية الفيلم.. وهو ما يتفق أكثر مع منطق هذه الصراعات غير المتكافئة.. والتي لا تنتهى بأحلام الصعود والثراء السهل والسريع الا فى السينما فقط !.

مشكلة السيناريو فى «شارع السند» بعد ذلك أنه فى نصفه الأول يعرض المشكلة جيداً ثم يتجمد عند موقف واحد يتكرر طول الوقت دون أى تصاعد بالمعنى الدرامى الحقيقى.. فرجال «المعلم الكبير» إبراهيم عبد الرزاق يحطمون أو يحرقون بضاعة أبو المعاطى ليجبروه على ترك السوق أو الخضوع.. ولكنه يقاوم كل مرة ويبحث عن بضاعة جديدة أو عمل جديد.. وبإصرار يطولى حقاً.. وكذلك لابد أن تتساعل فى لحظة ما: «طيب.. وماذا بعد؟».. فلا شئ ينمو أو يتطور أمامك سوى الخيوط الفرعية.. فالبنات الصغيرة شيريهان أو الطاف تحب هذا الشاب حبا بريئاً مراهقاً بينما هو يعتبرها مجرد طفلة خاصة بعد أن تموت أمها ويصبح هو مسؤولاً عنها.. ولكنه يحلم فى نفس الوقت بالزواج من المرأة الناضجة زينى مصطفى التى تفضل عليه المعلم الثرى إبراهيم عبد الرزاق الذى يتاجر فى فلوس زوجته عابدة عبد العزيز ويريد أن يتزوج بقلوسها أيضاً.. بينما يبقى الصراع الأساسى بين أبو المعاطى وهذا التاجر المحتال الذى يريد أن يجبره بكل الضغوط الممكنة على قيادة سيارة تهرب مواد تمويينية من القاهرة إلى المنصورة بعد ضبط البوليس لسيارة أخرى.. وأبو المعاطى يرفض.. والمعلم اللص يصير وكأن أبو المعاطى هذا هو السائق الوحيد فى العالم.. ولا بد أن تتساعل فى لحظة: ولماذا هذا الأصرار على أبو المعاطى بالذات ليقوم بهتريب هذه البضاعة ولتقوم على ذلك بالتالى عقدة الفيلم كله؟ إن المبررات التى قدمها الفيلم من أن المعلم لا يثق الا فى أبو المعاطى ويأتمنه على أسرار له لم تكن مقنعة بما يكفى.. فضلاً عن أننا اذا اعتبرنا أبو المعاطى هذا هو البطل الذى



شارع السد إخراج محمد حسيب - ١٩٨٦

نتعاطف مع إصراره على البقاء شريفاً.. فأننا نظل نبحث عن «العدو» الذي يمثل عنصر الشر والفساد فلا نجده.. أو نجده «عدوا» متواضعاً وغلبانا جداً هو نفسه.. أولاً لأنه مجرد رجل يتاجر في فلوس زوجته ويريد أن يتزوج من امرأة أخرى أصغر منها.. وقد نكون كلنا هذا الرجل اذا كانت لدينا مبرراتنا بشكل أو بآخر.. وثانياً لأن نقل سيارة تموين من محافظة إلى أخرى ليست هي الجريمة الكبرى التي يمكن أن نتعاطف مع «بطل» يرفض ارتكابها.. فأننا شخصياً مثلاً ما زلت لا أفهم حتى الآن لماذا لا نسمح بنقل مواد تموينية من مدينة إلى أخرى .

ولو أن الفيلم وسع من نظرتة لصراع السوق قليلا ليربطه بصراعات أخرى أقوى وخطر.. لاكتسب بعدا اجتماعيا آخر أعمق وأكثر اقناعا.. ففي «الفتوة» مثلاً ظل صلاح أبو سيف يصعد في قضية احتكارات كبار التجار لأسعار الفاكهة حتى وصل بها إلى القصر الملكي شخصياً.. واست اقترح على «شارع السد» شيئاً كهذا ولكني فقط كنت انتظر ألا يحبس نفسه في «شارع السد» وحده وأن يربط صراع أبو المعاطي بالمعلم الغليان بصراعات أقوى لها علاقة بما يحدث في الأسواق الآن بالفعل.. والا فمن الذي يمثل ابراهيم عبد الرازق في هذا الفيلم؟ هل هو مجرد رجل

تحركة نزوة للزواج من امرأة أخرى ؟.

ولذلك أحسبنا أن الصراع تجمد عند موقف واحد فى منتصف الفيلم.. فضلاً عن أنه كان صراعاً واهياً وضعيفاً من البداية ولا يحمل امكانية نموه أو تطوره فى ذاته.. حتى عندما لجأ فى نهاية الفيلم إلى بعض الحركة عندما أخفى أبو المعاطى البضاعة فى المخزن وبدأ السباق بينه وبين رجال المعلم على الوصول إليها قبل أن يتدخل البوليس كالعادة ليحسم الموقف فينتصر أبو المعاطى ويعود إلى السوق ليبيع بضائعه الصغيرة «كله بربع جنيه» وتتغير لافتة «شارع السد» إلى «سكة أبو المعاطى».. فتصبح دلالة الفيلم أخلاقية تدعو للتمسك بالشرف بدلا من أن تكون دلالة اجتماعية تربط القضية الصغيرة بقضية أكبر.. وكان الفيلم قادرا على ذلك لو أراد!!..

ولكن كل هذه الملاحظات لا تنتقص من قيمة «شارع السد» كفيلم ممتاز ومدهش فعلا.. وهو من أهم الأفلام التى شاهدناها فى السنوات الأخيرة.. ومحمد حسيب فيه هو مخرج جديد تماما.. يؤكد سيطرته الكاملة على كل أنواته بما يجعل الاخراج هنا عملية إعادة خلق أو إعادة رؤية كاملة للواقع ويكل دقة وأمانة.. فكل شيء حقيقى وصادق وحتى أصغر تفاصيله.. الناس والمكان والملابس واللغة - حوار أحمد عبد الرحمن جيد جداً وجديد ويكاد يكون مأخوذاً من أفواه الناس - والكاميرا تقتحم وبجراحة شديدة الشوارع والاسواق المزخمة والبيوت المهذمة والحوارى والاركان المنسية.. وهو نوع من الأفلام لا يقوى على تصويره سوى سعيد شيمى بقدرته الفائقة على تحويل الكاميرا إلى جزء حى من الشارع والحارة تكاد تنبض هى الأخرى بالحياة والحركة والصوت والضوء المعبر والمناسب تماما لدراما الموقف .

وإذا كان محمد حسيب قد استطاع أن يقدم عملاً صعباً جداً فى الشوارع والميادين والأزقة يذكرنا بأفضل أفلام الواقعية المصرية بل ويحمل مذاقاً حقيقياً حاراً للحياة فى حرارتها وخشونتتها افتقدناه من زمن.. فجزة كبير من ذلك يرجع إلى ديكور غسان سالم الذى أسمع اسمه لأول مرة والذى استطاع وبما يشبه الإعجاز فعلاً أن يجعل الديكور امتداداً للواقع الحى بأدق تفاصيله .

وما يحسب لمحمد حسيب أيضاً فى «شارع السد» هو قدرته على إدارة ممثليه جميعاً حتى كانوا جميعاً فى أفضل حالاتهم حتى أصغر الأوار.. ويحيث تجب الاشارة بالكل من البطل إلى أصغر كومبارس.. ومن أمينة رزق إلى إبراهيم عبد

الرازق إلى عايده عبد العزيز وزيرى مصطفى وحتى عهدى صادق وسعيد طرابيك ومحمد ناجى.. وأبو المعاطى وهو فاروق الفيشاوى.. وهو أجراً أنواره حتى الآن.. لأنه دور صعب جداً أداء وتقمصاً.. يخلع فيه ثوب النجم ليبقى الممثل فقط ويثبت اتساع مساحة موهبته وقدرته على فهم الشخصية وواقفها وسلوكها ولغتها وكل أحياءاتها الصغيرة حتى ننسى أحياناً أننا أمام فاروق الفيشاوى ونتصور أننا أمام أبو المعاطى نراه لأول مرة فى شارع السد فعلاً وهو يبيع أوانى البلاستيك على الرصيف..

“أما مفاجأة الفيلم الحقيقية فهي شيريهان.. وأعترف بأننى لم أرحب كثيراً بهذه الفتاة الصغيرة فى أنوارها الأولى.. فلقد كنت أتصور أنها مجرد طفلة محظوظة تحاول أداء أنوار أنثى أكبر من سنها.. وكنت أقتصر.. ولكنى أعترف أيضاً بأن تقديرى كان خاطئاً تماماً.. وربما عبر هذه السنوات القليلة اكتسبت «الطفلة المعجبة بنفسها» عقلاً ونضجاً جعلها تبحث عن الممثلة الحقيقية فى داخلها.. ولقد وجدتتها بالتأكيد.. وواضح أنها تأخذ نفسها وعملها بجدية على عكس ما يبدو.. كما يبدو أنها تملك إصراراً وطموحاً على أن تتعلم وتطور موهبتها التى أعتقد أنها أكبر حتى مما قدمته حتى الآن.. ومنذ «خللى بالك من عقلك» وهى تثبت فيلماً بعد فيلم أنها ممثلة جيدة جداً تكتمل أنواتها باستمرار.. ولقد عدت لأقول هذا عنها فى «قصص الحريم».. ولكنها تتجاوز حتى هذا الدور فى «شارع السد» عندما تتخلى هى أيضاً عن كل «مظاهر» النجمة وملابسها وزينتها لتلعب دوراً صعباً لبائعة خبز على الرصيف وبملايس وسلوك وعقوبة بائعة خبز، فتتفوق وتقنعنا إلى أقصى حد.. ثم تشاء الصدفة أن أشاهدها بعد ٤٨ ساعة فقط فى فيلم «الطوق والأسورة» عندما عرضة نادى سينما القاهرة ولم أكن قد شاهدته فى عرضه التجارى – وهو بالمناسبة سينما متنازعة جداً.. ومختلفة – فوجدتها تلعب دوراً أصعب بنفس المقدره.. وأنا أعترف الآن لشيريهان علناً على عدم إدراكى لموهبتها فى البداية.. وأعتقد أن مكانها هو التمثيل وليست الفوازير.. وأنا أمام مكسب فنى هائل.. ومولد نجمة !.

هل يمكن تأميم هذا العبقري

بمجرد أن أطفئت الأنوار وبدأ عرض آخر أفلام يوسف شاهين «اليوم السادس».. أخرجت من جيبي الورقة والقلم لأكتب في الظلام بعض الملاحظات السريعة وكما أفعل في كل فيلم.. ولكن فوجئت بالفيلم ينتهى دون أن أجد شيئاً أكتبه هذه المرة.. ليس فقط لأن الفيلم كان ممتعاً ومسلية حتى جذبني تماماً لتابعته.. وإنما لأنه لم يكن يحدث على الشاشة شيء يمكن تسجيله.. فعلى مدى أكثر من مائة دقيقة كان هناك فقط مجرد «قرداتى» شاب مجنون وعصبي جداً دائم القفز من مكان إلى مكان وهو يطارد امرأة عجوز يحبها أو يشتهيها دون أن يكون هناك أى سبب فى العالم لأن يحبها أى أحد.. وبالصدفه كان لهذه السيدة حفيد طفل مريض بالكوليرا ومات فى النهاية دون أن يكون هناك معنى لأن يموت أو يحيا أى أحد!

ولأنه لم تكن هناك أية ملاحظات تدعو لتسجيلها أثناء مشاهدة «اليوم السادس».. فليست أدعى أنني سأكتب الآن نقداً للفيلم بالمعنى التحليلي المفترض مع أى فيلم من أفلام يوسف شاهين.. وإنما هي مجرد انطباعاتي الشخصية التي سأتركها تتدفق حرة بقوة ترتيب أو قاعدهه.. والتي لا أدعى أيضاً أنها صحيحة بالضرورة.

● فى أفلام يوسف شاهين الأخرى - والأخيرة منها بالتحديد - كنت أخرج دائماً بحالة من الإنبهار أولاً بمستوى التكنيك أو السينما المجردة والمختلفة التي لا يقدر عليها سوى هذا العبقري.. ثم بحالة أخرى من الدهشة ومحاوله الفهم تدعوني لمشاهدة الفيلم مرة ثانية وثالثة.. هذه المرة كانت المسائل واضحة تماماً ومفهومة.. بل أنني لاحظت أيضاً أن الجمهور العادى من حولى الذى دخل بتذاكر فى إحدى حفلات اليوم الأول.. كان يتابع بفهم كامل.. بل وكان يضحك دائماً على حركات محسن محيي الدين وكأننا أمام فيلم كوميدي.. وهى مسألة ربما تحدث لأول مرة مع فيلم ليوسف شاهين.. ثم كان نفس هذا الجمهور يضحك دائماً أيضاً على داليدا

ولكن سخرية من نطقها الخواجاتى للعامة المصرية..

فالمسألة إذن لم تكن مسألة عموض وتعقيد وعدم فهم هذه المرة.. بل أن الفيلم ممتع ومسل وسريع الإيقاع وجذاب أيضاً.. ومع ذلك وجدت نفسى أخرج بحالة من الغضب الشديد.. فنحن أمام عبقرى حقيقى قدم لنا سينما ممتازة فعلاً لو كانت السينما مجرد تكتيك.. ونحن هنا أمام عالم يوسف شاهين الذى نعرفه جيداً وكما يقدمه بأعلى مستويات لغة السينما.. وهو عالم مدهش من الصورة والصوت.. تكوين الكابر.. وحركة الكاميرا.. ثم حركة الممثل وعلاقتها بحركة الكاميرا داخل هذا المكان.. والقطع البارع والمدرّوس من كادر إلى آخر ومن حجم لقطة إلى حجم أخرى.. وإيقاع تواصل هذه اللقطات.. ثم تدفق المشاهد فى إيقاع كلى محكم عصبى غالباً مثل حركة الممثلين العصبية وعبارات الحوار التى تبدو مبتورة حتى لو كانت مفهومة.. والعالم الصوتى الخاص وهو نفسه عالم عصبى صوتياً لو صح هذا التعبير.. مثل المونتاج العصبى الذى يقفز من حدث إلى حدث ومن شخصية إلى شخصية لمجرد أن يلقى كل منهم عبارة واحدة ويختفى.. دون أن يبدو هناك أى رابط درامى بالمنطق التقليدى.. أى بمنطق «الحدوة» التى تبدأ بداية معقولة لتنمو نمواً مغقولاً يرضى الجمهور حتى يصل به إلى النهاية المعقولة.. كل هذا يكسره يوسف شاهين فى أفلامه ليخلق منطقاً الخاص «للدراما المجزأة» أو القائمة على شرائح متناثرة لا يمكن استيعاب مضمونها الكلى إلا مع تأمل مجموع هذه الشرائح أو الجزئيات مع نهاية الفيلم أو حتى بإعادة رؤيته عدة مرات.. على أن يقوم المشاهد أيضاً فى البيت بإعادة تكوين الفيلم من جديد فى رأسه ليصبح مشاركاً فيه هو نفسه ولا تنتهى علاقته به بمجرد انتهاء مشاهدته..

تتبع ذلك قاتللسلسل الدرامى واضح هذه المرة ويسير من واحد إلى اثنين إلى ثلاثة فى سرد أقرب إلى الحدوة التقليدية الواضحة والمفهومة.. ولكن الاعتراض هو على «الحدوة» نفسها.. ماذا تقول؟... وما قيمة هذا الذى تقوله أو أهميته إذا كانت تقول شيئاً أصلاً؟ ومع ذلك فلن أتحدث عن هذه النقطة الآن.. لأواصل الكلام عن التكتيك المدهش.. فتصوير محسن نصر هو فى أحسن حالاته وكعادته مع يوسف شاهين.. واستخدامه للإضاءة استخدام خلاق فعلاً فى فيلم قائم على جو شعبى فقير فى نهاية الأربعينيات.. وحيث البيوت مختنقة بين المقابر أقرب إلى الأطلال المهمة تعبيراً عن مجتمع مهدم بالكامل تحت وطأة الفقر والاحتلال الإنجليزى..

وأحلام الناس المحبطة.. ثم الكوايرا أيضاً.. وكأنه كان «ناقص»..
وهنا لا يمكن نسيان «لوحات» محسن نصر الضوئية - التي لا يتفصل عنها
المخرج بالطبع - وحيث تلعب الأضواء والظلال والأدخنة والأبخرة دوراً أساسياً في
التعبير عن دراما الواقع والبيئة المختقة في المشاهد التي تقوم على ذلك.. أو عن
الحلم «الفانتازي» المبهج والمخلق في الخيال في مشهد رقصة محسن محيي الدين
التي يقلد فيها جين كيلي مثلاً.. أو في مشاهد المركب النيلية المصورة في الاستوديو
والتي تفوقت فيها الإضاءة إلى أقصى حد..

كما لا يمكن إغفال قدرة الديكور على الإحياء بالواقع سواء في «الداخلي» أو
«الخارجي» الذي لا يفصل بين الديكور المصنوع والبيئة الحقيقية المحيطة به.. فضلاً
عن ديكور المركب النيلية الذي استطاع أن يربط بين المركب المصنوعة داخل
الاستوديو والمركب الحقيقية في اللقطات الخارجية في النيل حتى لا يتبين الفرق إلا
خبير مدقق..

وهناك الملابس الدقيقة رغم ابتكارها.. وموسيقى عمر خيرت المستخدمة باقتصاد
وتركيز ولكن المعبرة والموجية بقوة حين استخدامها.. مع اللحنين الجيدين لأغنيتي
محسن محيي الدين ومحمد منير، وإن كنت لا أرى مكاناً لهما أصلاً إلا إذا اعتبرنا
الفيلم «فانتازي».. وهو كذلك فعلاً في جانب منه متعلق بأحلام القرداتي العجيب
محسن محيي الدين!

ومونتاج الرجل الفرنسي لوك بارنبيه منطقي وهادئ وسلس إلى حد ما حتى إننا
نفهم يوسف شاهين لأول مرة.. من أول مرة.. ولاشك أن هذا الفرنسي عبقري لكي
يفهم يوسف شاهين إذا كان التكنيك ممتازاً إلى هذا الحد.. فما هي المشكلة إذن؟
● المشكلة هي أن التكنيك لا يشغلنا كثيراً في أفلام يوسف شاهين حتى عندما
يبهرنا فنجلس أمامه مغمى علينا من فرط الدقة والجمال.. لأننا تعودنا على هذا
الاكتمال والإبداع الجريء في أفلام هذا العبقري حتى لم تعد مفاجأة.. ولأنها ستكون
كارثة إن لم يكن التكنيك متقدماً أيضاً في أفلام يوسف شاهين.. فما الذي سيبقى
إذن؟..

«اليوم السادس» إذن فيلم مكتمل سينمائياً تماماً لو كانت السينما هي مجرد
تكنيك.. ولكنها ليست كذلك.. ويوسف شاهين أول من يعرف أنها ليست كذلك..
ومع ذلك.. ويافتراض هذا الاحتمال.. فهناك في هذا الفيلم مشكلة.. ثم هناك

كارتة!

● المشكلة هي أن «اليوم السادس» - وربما بين كل أفلام يوسف شاهين - لا يقول شيئاً على الإطلاق.. أو مع أقصى التفاؤل الممكن.. يقول أشياء باهتة جداً لا تستحق كل هذه الجهود الخارقة المبذولة فيه.. أو بالتحديد ليست هي الأشياء التي نتوقعها في أفلام يوسف شاهين.. وفي هذه الظروف بالتحديد.. التي يصنع فيها صلاح أبو سيف «البداية».. ويصنع فيها على بدرخان تلميذ يوسف شاهين «الجوع».. ويصنع فيها عاطف الطيب تلميذ يوسف شاهين «البريء».. ويصنع فيها خيرى بشارة تلميذ يوسف شاهين «الطوق والأسورة».. رغم اختلاف مناهج المخرجين الأربعة.. ورغم اختلافنا مع هذا الشيء أو ذاك في هذا الفيلم أو ذاك.. ولست غيبياً لأقارن مخرجاً بآخر.. أو لأدعو مخرجاً ليفعل مثل الآخر.. أو لكى أتصور أن هناك نوعاً واحداً من السينما.. أو لكى أحجر على حق كل فنان فى اختياره موضوعه وأسلوبه..

ولكن ظروف السينما المصرية المتدهورة الحالية.. وظروف المجتمع المصرى نفسه.. تفرض على كل مخرج جاد حدوداً دنياً من الاتفاق على نوع الأفلام التى نقدمها للناس الآن ونوع الأفكار التى نقولها لهم كل بأسلوبه ومع الاحتفاظ بمساحة الاختلاف والتفرد والتنوع بين فيلم وآخر.

وهنا فلن أتردد فى أن أقول أننى - شخصياً على الأقل - لم أفهم ما الذى يقوله فيلم «اليوم السادس» أو ماهى جدواه أصلاً.. كما لم أفهم معنى أو قيمة اختيار يوسف شاهين بالذات لرواية أدبية فرنسية هى أندريه شديد لمجرد أنها من أصل مصرى.. وللمجرد أن الرواية تتحدث عن مصر كما عاشتها وكما تتذكرها هذه السيدة.. وأنا لم أقرأ هذه الرواية ولا أدعى أننى أعرف شيئاً عن هذه الأدبية.. ولست مطالباً بذلك طالما أننا نتحدث عن الفيلم السينمائى وليس عن الرواية.

إن كل أفلام يوسف شاهين تقول شيئاً عن مصر.. حتى أفلامه الأخيرة التى تحدث فيها عن نفسه كانت تتحدث عن مصر أولاً ومن خلال مثقف مصرى عاش ظروفاً نعرفها جميعاً ونحسها وسواء اتفقنا مع هذه الأفلام أو لم نتفق.. وحتى بوناوبرت يتحدث عن مصر.. ولكننا فى «اليوم السادس» كنا أمام فيلم تحدث أحداثه فى مصر فعلاً وبشخصيات مصرية ولغة مصرية.. ولكنى - شخصياً على الأقل مرة أخرى - كنت أحس طول الوقت أننى أمام فيلم «افرنجى» ولكن ينطق أبطاله

«بالعربي» .. وبالدولاج أيضاً.. وبلغة مترجمة عن الإنجليزية أو الفرنسية.

● أولاً لا أعرف ما هي علاقة جين كيلي برواية عن وباء الكوليرا في مصر عام ١٩٤٧.. حتى يهدى يوسف شاهين الفيلم «لجين كيلي الذى ملأ أيام شبابتنا بالبهجة».. ولكي يجعل يطل فيلمه القرداتي الشاب المحب للسينما والذى يحلم بأن يصبح ممثلاً.. مبهوراً بجين كيلي يتحدث عنه طول الوقت وإلى حد تقليده فى رقصة بديعة فعلاً..

فوباء الكوليرا الذى يتحدث عنه الفيلم اجتاح مصر عام ١٩٤٧.. وهو تاريخ محدد ليس فيه أى فرصة «للهمز».. وقوائم أفلام جين كيلي الثابتة فى الكتب تقول إنه ظهر فى فيلم واحد قبل ٤٧ ولم يكن استعراضياً.. ومستحيل أن تكون أفلام جين كيلي الاستعراضية المعروفة مثل «فى المدينة» و«الفناء تحت المطر» التى أشار الفيلم لبعض رقصاتها.. قد عرضت فى مصر إلا بعد ٤٧ سنة.. فأين شاهدتها محسن محيي الدين القرداتي الا إذا كان سافر إلى نيويورك ليراهم ثم يعود ليقع فى حب داليدا التى هى «صديقة»؟

● وثانياً.. فأتا لا أعرف كما قلت ما الذى قالته أندريه شديد بالضبط فى روايتها عن الكوليرا.. ولكن الكوليرا بدلاً من أن تصبح موضوعاً قوياً وأساسياً فى الفيلم كما كانت فى «صراع الأبطال» مثلاً لتوفيق صالح.. كانت مجرد خلفية لقصة حب عبيطة بين قرداتي مجنون وسيدة فى عمر والدته متزوجة من رجل كسيح وملتاعة على حفيد يموت منها بالكوليرا فى نهاية الفيلم ورغم كل محاولاتنا للهروب به لإنقاذه..

ولكن الفيلم كله شئنا أو أبينا قائم أساساً على المطاردات المجنونة لهذا الشاب «الملحوس» للمرأة الشمطاء التى «سيموت عليها» بلا سبب واضح.. مع أنه شاب مغامر جرىء ملئ بالحياة نال بالهرب دائماً إلى عالم السينما والنجوم وجين كيلي وأنور وجدى وللى مراد.. وكان المنطقى أكثر أن يحب شويكار الممثلة التى رأيناها بلا سبب أيضاً مولعة بالشبان الصغار من سنه.

ولقد أحس يوسف شاهين نفسه الذى صمم هذه المرة أيضاً على كتابة السيناريو والحوار.. بأن قصته المجنونة هذه محزولة تماماً عن مصر سنة ٤٧ تحت الاحتلال الإنجليزي وتحت الكوليرا.. فحاول أن يشير إشارات سريعة إلى أن الإنجليز هم سبب الكوليرا.. ثم قدم إشارات ساذجة إلى نضال «التلامذة» الوطنيين ضد



اليوم السادس - إخراج يوسف شاهين - ١٩٨٦

الإنجليز.. بل وأشار أيضاً إلى فلسطين التي كانت ستعرض للاغتصاب الكامل بعد عام واحد لتصبح إسرائيل من خلال شخصية صاحب سينما فلسطيني اسمه «رفعى» - ربما إشارة إلى رفيع ولعبه يوسف شاهين نفسه - قرر إغلاق السينما والعودة إلى بلاده لمحاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه.. ولكن كل هذه الإشارات السطحية لم تنقذ شيئاً في الفيلم الذي ظل مجرد مطاردة من شاب مهووس لامرأة في عمر والدته.. فلماذا كانت هناك معان أخرى ودلالات وأعماق.. فأننا أسف جداً لأنها لم تصلني لأننى لا مؤاخذه حمار.. على رأى أستاذى يوسف شاهين!

● هذه هي المشكلة في «اليوم السادس».. أما الكارثة فهي داليدا..

محسن محبى الدين رانع غى الفيلم وعبقرى صغير حقيقى متعدد الإمكانيات.. وإن كان نسخة أخرى من يوسف شاهين.. وهو ما يمكن أن يحد من انطلاق قدرات هذا الممثل الموهوب خارج أغلام يوسف شاهين.. ومع ذلك فلو اعتبرنا محسن محبى الدين استثناءً خاصاً فى هذا الفيلم.. فإن من الغريب جداً - بل من المخيف - ألا يكون هناك ممثل واحد أو ممثلة يمكنك أن تتذكرها.. وأن تكون الشخصية الوحيدة الحية والتي تنبض بالحرارة وبالصديق هي سناء يونس فى دور قصير جداً.. بينما

يكون كل الممثلين الآخرين تماثيل خشبية جامدة مرصوفة في الكادر كما وضعها يوسف شاهين لكي تتحرك بعصبية وتقفز بعبارات الحوار السريعة من هنا إلى هناك بمجرد أن يحركها هو «بالزمالك» مثل دور صلاح السعدني. لأن يوسف شاهين يؤمن بأن الممثل في أفلامه هو مجرد أداة جامدة في خدمة أفكاره هو.. و«ميزانسينه» هو.. و«إخراجيه» هو.. مجرد قطعة أكسسوار كالكرسي والترابيزة وطفاية السجائر.. وهو لن ينجح في صنع أفلام «انسانية» إلا إذا اعترف أولاً بالممثلين كبشر قادرين على إضفاء الحياة والحرارة على أى فيلم مهما بلغت عبقريته..

والدليل هو داليدا.. بطولة كاملة لشخصية هامة جداً تحمل فيلماً كاملاً على كتفها.. ومع ذلك «يتنازل» عنها «يوسف شاهين» ببساطة شديدة.. واعتماداً على عبقرته هو وحده.. لسيدة ليست ممثلة على الإطلاق.. الا لو اعتبرنا دورها الوحيد في فيلم مصرى اسمه «سجارة وكاس» من ثلاثين سنة.. تمثيلاً.. وعاشت بعد ذلك كل حياتها في باريس مغنية وراقصة دون أن تكتشفها أبداً السينما الفرنسية في فيلم واحد.. لأنها سينما غيبية - الفرنسية طبعاً - ولكن يوسف شاهين هو الذكى الوحيد الذى اكتشفها وهى فى الخمسين - على الأقل!- ويعد أن أوشكت على اعتزال الغناء نفسه.. فأى منطق؟ هل لأنه تصور أنها «اسم» وأنها «ستكسر الدنيا»؟ هل لكى يرضى الجانب الفرنسى الذى اشترك فى إنتاج الفيلم؟.. هل لأنه تصور أن داليدا ستجعل الفيلم عالمياً؟..

الذى حدث أن داليدا جعلت الفيلم لا عالمياً ولا حتى مصرياً.. وإنما هو فيلم «خواجة».. أو فيلم «افرنجى» كما قلت من قبل.. بطلته لا علاقة لها.. بمصر ولا بسما لوط لا شكلاً ولا موضوعاً.. وجهها تمثال جامد يضعه المخرج في لوحات ثابتة ويحركها «بالريموت كونترول».. إضحكى فتضحك.. عيطى يا ولية.. فتعيط.. بينما الناس تضحك فى الصالة على كلامها وتمثيلها وعلى كل شىء.. كما تشفق على ملامحها العجوز جداً والمثيرة للاشئ فعلاً وكأنها فى التسعين من عمرها.. فهو فيلم يسىء.. إنى داليدا ويقضى على أى فرصة أمامها لأن ترقص أو تغنى بعد ذلك.. فلابد أن استعراضاتها التى يذيعها التلفزيون عندها عمرها ثلاثون سنة على الأقل..!

وأعرف أن الدور كانت مرشحة له فائق حمامة وسعاد حسنى ومحسنة توفيق ونيلة عبيد ثم انتهى إلى فردوس عبد الحميد التى سجلت فعلاً إحدى أغاني الفيلم..

ولا أعرف كيف يكون الدور المناسب لكل هؤلاء... مناسباً لداليدا فى نفس الوقت... ثم ينتهى إليها بالفعل... مع أن أسوأ واحدة فى الممثلات الخمس أفضل منها بمراحل... ولكن هذا يدل على نظرة يوسف شاهين إلى الممثل... مجرد قطعة أكسسوار... وما يصلح لفاتن حمامة يصلح لداليدا... طيب إزاي دى... أفهمها؟

● قال لى أحد الشبان المشتركين فى هذا الفيلم أن الجميع خرجوا من عروضه الخاصة ساخطين على سعاد حسنى لأنها رفضت هذا الدور الذى لم تكن تصلح له إلا هي... ولست أوافق على ذلك تماماً.. لأنه حتى بسعاد حسنى كان سيظل فيلماً باهتاً لا يقول شيئاً.. ولكن سعاد حسنى كانت ستخفف بالتأكيد من «كارثة داليدا».. لأنك كنت ستحس على الأقل أن هناك ممثلة موهوبة تمنح الأحداث شيئاً من المعنى والحرارة.. ولقد كنت قريباً من ظروف التفاوض بين سعاد حسنى ويوسف شاهين حول «اليوم السادس».. وبذلت جهوداً مستميتة لإقناعها بقبول الدور أياً كان ورغم أننى لم أقرأ السيناريو ولم أعرف عنه شيئاً.. ولكنى قلت لها أن العمل مع يوسف شاهين رغم كل شيء هو مكسب لها وله.. ولنا نحن المشاهدين جميعاً.. لأنه سوف يكون لقاء بين عبقريتين.. ثم لم أعرف لماذا فشلت المفاوضات بعد ذلك..

● بقيت كلمة أخيرة عن يوسف شاهين نفسه.. فإذا كنا أمام عبقري سينما حقيقى ولكن مجنون هو الآخر.. فهل يمكن منعه بالقوة من تبديد موهبته ولو بإصدار «قانون» يحرم عليه كتابة السيناريو والحوار.. على أن يكلف بالقوة أيضاً بإخراج أفلام يكتبها غيره؟..

ويعنى آخر.. هل يمكن «تأميم» يوسف شاهين لحساب المنقرج المصرى؟..

فيلم جميل.. وشديد الرقى..

من الفنان المواطن حقاً..!

يكتسب فيلم «عودة مواطن» أهمية خاصة لأكثر من سبب.. فهو من نوع السينما الاجتماعية الجادة التي تحاول أن تحلل الواقع المصرى فى فترة التحولات الاجتماعية والاقتصادية الحادة فى الحقبة الأخيرة الحاسمة.. ثم تحاول من خلال هذا التحليل لأوضاعنا ومشاكلنا الحقيقية التى يحسها كل بيت وكل مواطن.. أن تضع أيدينا على بعض ما حدث ويحدث وأن نقول لنا شيئاً إيجابياً مفيداً لنفهم به ذلك أولاً ثم لنحاول مواجهته ثانياً.. و«عودة مواطن» من هذه الزاوية أحد أهم الأفلام الجيدة والجادة والمحترمة فى الفترة الأخيرة.. وهو يضاف بالتأكيد إلى قائمة من أفضل أفلام «الوعى الاجتماعى» التى تعكس بداية تحول ووعى وإحساس بالمسؤولية فى السينما المصرية.. وهو تيار يصارع ببطولة وباستماتة حتى لو ضاع وخسر فلوسه وسط تيارات الكسب السريع التى شئنا أم أبينا فلن جمهور السينما التجارية يشجعها ويدعّمها بإقباله وفلوسه ويمنحها شهادة النجاح والبقاء حتى لو كان هذا كله زائفاً.. لأن اقتصاديات السينما نفسها أصبحت تهرب من الجيد لنظبل الردىء!

مصدر الأهمية فى «عودة مواطن» بعد ذلك.. هو أنه أول عودة «للمواطن عاصم توفيق» للكتابة للسينما بعد سنوات غاب فيها عن مصر وبعد أن كان واحداً من أهم كتاب الدراما الاجتماعية التلفزيونية منذ بدء التلفزيون نفسه ورغم قلة أعماله السينمائية.. فإن كل أعماله هنا أو هناك كانت تعكس الانشغال الواعى والدائم

بمشاكل الأسرة المصرية العادية أو من الطبقة المتوسطة.. فهو واحد من أفضل من يضعون أيديهم على موقف هذه الأسرة من التغيرات والتحولات في المجتمع كله من حولها.. وهو ما عاد ليقدمه مرة أخرى في سيناريو «عودة مواطن» ولكن ربما ليعكس تجربته هو الشخصية في غياب عن الوطن لبضع سنوات.. يعود بعدها ليجد هذا الانقلاب المدهش - بالنسبة له وحده - في القيم والعلاقات والطموحات وكل أشكال السلوك التي تبدو غريبة على التركيب التقليدي الراسخ للأسرة المصرية..

السبب الثالث لأهمية «عودة مواطن» هو أنه فيلم من إخراج محمد خان.. وهو مخرج متميز جداً وشديد الاجتهاد والطموح بين جيل الشبان الذين يحاولون الآن تقديم سينما مصرية «مختلفة شكلاً ومضموناً».. وإن كنا أخذنا عليه دائماً ومنذ أول أفلامه «ضربة شمس» أنه يستغرق في الشكل أكثر.. ربما لأن فترة تكوينه الأساسي فكرياً واجتماعياً كانت خارج مصر.. وربما لأن إجادته لمفردات اللغة السينمائية من خلال قربه أثناء غربته هو أيضاً من تيارات السينما العالمية.. خلقت عنده هذا التصور الناقص للسينما باعتبارها شكلاً وتكنيكاً وقدرات مهارية فقط.. أو «أولاً» لكي نكون منصفين مع محمد خان.. لأنه عندما كان يضع يده على موضوع جيد وله أساسه الاجتماعي القوي ومع كاتب مثل بشير الديك كان يصنع أفلاماً مكتملة إلى حد ما.. وإن كان لا يمكن إنكار أن هذا «الحس الاجتماعي» ينمو عند محمد خان من فيلم إلى فيلم ويصل إلى ذروته - بالنسبة له هو نفسه على الأقل - في «عودة مواطن»..

المصدر الرابع لأهمية «عودة مواطن» هو أنه أول إنتاج ليحيى الفخراني.. وهو الممثل الذي يمثل هو نفسه أحد علامات التغير في السينما المصرية في السنوات الأخيرة.. فمن أنوار صغيرة يمكن أن تكون محدودة بحكم تركيبه الخاص.. استطاع يحيى الفخراني أن يتجاوز هذه المحدودية بموهبته الحقيقية التي كان يكشف فيلماً بعد فيلم عن جانب جديد من جوانب تعددها واتساعها إلى حد التعبير عن «الشخصية الإنسانية» كلها ومن أقصى الكوميديا إلى أقصى التراجيديا شأن أي ممثل حقيقي مكتمل.. ولكن بكثير من الصبر والمقاومة للإغراءات ويكثر أيضاً من الاحترام والثقافة والوعي بمعنى وقيمة رسالة أن تكون «ممثلاً».. وهو نفس الوعي هنا بمعنى ورسالة أن تكون منتجاً.. فإذا كان المنتج هو نوع الأفلام التي ينتجها.. فإن مغامرة يحيى الفخراني بقلوسه وفلوس أقاربه هي مثال للفرق بين

التاجر والفنان بمجرد اختياره لموضوع كهذا يحاول أن يقول شيئاً للناس في المكان الصحيح وفي التوقيت الصحيح وبلا أي تنازلات تغرى الجمهور على أن يذهب لفيلمه وأياً كانت حسابات الورقة والقلم للارباح والخسائر.. ثم دون أن يحول عملية الإنتاج إلى مجرد فرصة تأليه لنفسه بقلوسه واستعراض بطولاته.. وإنما يكتفى بمجرد دور عادى جداً في مساحته وحجمه لا يزيد عن أدوار الآخرين الذين حشدتهم حوله من العناصر الشابة الموهوبة التي ليس بينها اسم واحد يمكن أن يبيع!

ومن عناصر الأهمية هذه كلها نخرج من فيلم «عودة مواطن» وقد أعطانا الكثير مما نتوقعه ودون أن يخذلنا.. فنحن مع بطل نعرفه لقصة تحدث حولنا كل يوم.. قضى ثمانى سنوات في الخليج يجمع الفلوس من أجل أسرته متخيلاً أنه سيعود بمال قارون القادر على حل كل مشاكل أخوته في هذا الزمن الصعب.. ومن أول خطوة نستقبله فيها في المطار يكتشف أن كل شيء قد تغير وأنه فقد كل شيء.. الشركة التي كان يعمل بها تحولت بمنطق «الانفتاح على الحضارة» إلى ملهى ليلي.. وحبيبته التي سافر ليجمع الفلوس ليتزوجها اختصرت الطريق وتزوجت صاحب الشركة.. وعشرات الألوف من الدولارات التي وضعها في شقة جديد من الإسكان الفاخر ضاعت في مشروع وهمى تحول إلى مجرد ملف عملية نصب في مكتب المدعى الاشتراكي..!

ولكن ما هو أفدح من هذا كله أنه فقد أسرته نفسها التي تمزقت وضاعت تماماً تحت ضغط الظروف الجديدة التي تحتاج لمقاومتها إلى جبايرة.. أخته الكبرى تحلم بالانفتاح والفلوس هي الأخرى ولو من خلال مصنع حلويات شعاعه «ماوى انطوانيت» التي تساعت مرة في دهشة: «لماذا يثور الناس لمجرد أنهم لا يجنون الخبز.. فلماذا لا يأكلون حلوة.. يأكلوا جاتوه؟» وأخته الأصغر حسمت الطريق بوعى الشباب الجديد والعملى فعلت هي نفسها في كافيتريا أحد الفنادق ثم أحببت وتزوجت زميلها الجرسون الجامعى ولم ينتظرا معجزة من أحد.. أما الأخ الأول الذي حصل على شهادة الجامعة وجلس ينتظر القوى العاملة فوق في لعبة الشطرنج يقتل بها المال والركود ويلعب نفسه أحياناً.. وإلى أن وقع في المهدئات فالخبرات وحتى الإدمان القاتل والضياع.. والأخ الثانى هو الوحيد الذي قاوم كل ضغوط الإحباط «واللاشئ» هذه بالعمل في السياسة وإلى حد القبض عليه.. ومثله الأعلى هو خاله العامل المناضل القديم الذي قضى نصف حياته في المعتقلات.. والذي يشير إليه



عودة موطن إخراج محمد حن - ١٩٨٦

الفيلم بوضوح إلى أنه العنصر الواعى والتماسك الوحيد الباقي من أسرة تترنح وتتفكك وتضيع وسط عواصف التغيير إلى الأسوأ.. وهذا الخال عبد المنعم إبراهيم مثل بيت الأسرة القديم فى حلوان ومثل الصور العتيقة على الجدران.. هو الجزء الباقي من قيم مصر القوية المتماسكة قبل أن تجرف رياح الانفتاح والسعار المادى والضياع والجمود كل شىء!

وبينما يحمل المواطن العائد من الخليج حقيبة الفلوس وبها مائة ألف دولار.. يتصور أنه يمكن أن ينقذ ما تبقى من أنقاض بيت العائلة ومن

أشلاء أخوته بهذه النولات.. ولكنه يكشف أن الضياع والتفكك سرى فى أوصال الجميع كالسوس فى عروق الخشب القديمة المتهاوية.. وأن حجب العطب أفدح من قدرته.. فيقرر العودة إلى الخليج تاركاً كل شىء وراءه.. ولينهار البيت تماماً على رؤس الجميع إذا كان هو قدره الذى لا يستطيع هو ولا أحد غيره أن يقاومه!

الموضوع قوى جداً كما نرى ويقدم شريحة صادقة ومؤلمة من واقعنا الحى.. والأحداث والعلاقات والشخصيات التى تدور كلها حول محور واحد فادح.. كلها منزوعة بوعى وصدق شديدين من واقع الأسرة المصرية فى زمن محدد وظروف

محددة... ولكننا ننتظر من السيناريو أن يواجه العائد نفسه بشيء من مسؤوليته عما حدث.. حين ترك إخوته ليجمع القلوس بدلاً من أن يبقى معهم لمواجهة ظروف صعبة احتملها الملايين بشجاعة وبلا هرب.. فالهجرة للخارج ليست حلاً لمشاكلنا.. بل أنها أحد أسباب هذا التمزق والانحيار نفسه الذي يشكو منه الأخ العائد ويندهش له وكأنه ليس أحد صانعيه.. ثم كنا ننتظر أن يضع السيناريو نفسه أديناً على شيء من أسباب هذا الخلل الاجتماعي والاقتصادي الذي فوجئ به المواطن والذي قدمه الفيلم جيداً فعلاً.. ولكنه بقي أنه حدث بالصدفة أو في الفراغ فرأينا النتائج فقط دون أن نعرف الأسباب.. لأن عاصم توفيق بأدبه الشديد ورقته المعروفة أراد أن يمس الأشياء مساً رقيقاً هادئاً من سطحها فقط.. بحيث أصبح أكبر «شهير» بدأ لنا في الفيلم هو حسين الشربيني الذي حول شركته إلى ملهى ليلي مع أنه هو نفسه ضحية «غلبانة» جداً ومتواضعة لفلسفة كاملة لم نعرف عنها شيئاً.. حتى أن الفيلم اتهمه هو نفسه بإفساد الأخت الكبرى ميرفت أمين وإغرائها بالكسب السريع دون أن نفهم سبباً منطقياً لوقوعها في أحابله بهذه السرعة إلى حد أنها ارتبطت به شخصياً أيضاً وهي تعلم أنه متزوج.. فشخصية الأخت تبدو كأنها كانت جاهزة لهذا السقوط مقدماً.. مع أننا لم نجد منها حتى في غياب أخيها الأكبر الاكل اخلاص وتقان وتضحية من أجل اسرتها.. وكان المنطقي أكثر أن تزداد تماسكاً بعد عودة أخيها وليس العكس.

وإذا كان السيناريو يجيد تقديم نموذجي الأخ الضائع في الملل والركود والانتظار إلى أن ينتهي بالمخدرات.. في مقابل الأخ الآخر الإيجابي الذي يتستر وراء هوايته لتربية الحمام لكي يعمل بالسياسة.. وهو نموذج واقعي وجيد جداً يقدم الحل الأمثل لأزمة الفيلم كله.. فلقد كان واجباً أن نعرف شيئاً عن هذه «السياسة» التي يمارسها هذا الشاب.. أي نوع من الفكر.. وأي نوع من العمل.. فليست هناك «سياسة».. مجردة.. وهذا التمزق الذي يعرضه الفيلم في التركيب الاجتماعي كان هو نفسه «سياسة».. وأخطر التحولات الرجعية والمتخلفة في أي مجتمع هي سياسة.. فتأى سياسة بالتحديد كان يمارسها هذا الشاب؟.. وإلى الأمام أم إلى الخلف؟.. لا بد أن عاصم توفيق هو أول من يعرف أن «هناك فرق»!

وإذا كان الفيلم يُلقي في وجه بطله العائد إلى الوطن كل أبواب التغيير.. فإن هذه نظرة متشائمة تحكم باليأس من كل شيء.. وهذا ضد الواقع الذي مازال رغم كل

شئ يحمل كل إمكانيات الأمل والتغيير إلى الأفضل.. وليست العودة إلى الخليج بالتأكيد هي الحل وإلا كانت كارثة.. لأن الحل الوحيد هو البقاء والإصرار على العمل والإصلاح والتغيير كما بقيت الملايين لتعمل وتحتمل دون هروب.. وإلا فإذا كان العائد من الخليج بمائة ألف دولار عاجزاً عن البقاء والاحتمال.. فكيف يحتمل الذين لا يملكون مائة ألف ملهم؟

محمد خان كمخرج هو الحرفي المتمكن الذي نعرفه والذي يعرف أدواته جيداً والذي يقدم لغة سينما خالصة تتطور من فيلم إلى فيلم بما يصنع له أسلوباً فنياً أصبح متميزاً.. وإن كانت مازالت تشغله بعض شكليات السينما المعقدة بأكثر مما يحتاج الهدف منها.. وكأنها مصنوعة لذاتها أو لجرد متعة المخرج الشخصية في عمل سينما متقدمة إلى حد «التحذلق» أحياناً.. كزوايا الكاميرا الغريبة في مصنع الصلب من أعلى ومن خلال القضبان الشاهقة لجرد أن نرى «موتوسيكل» في عمق الكادر وبون أن نعرف من وجهة نظر من.. لكن هناك «حرفة سينما» متقدمة جداً وإحساساً متمكناً بالحركة والقطع وجماليات الصورة وتكويناتها وإيقاعات شريط الصوت المستخدمة بذكاء.. ثم هناك مصور جديد موهوب هو علي الغزولي الذي أعتقد أن هذا أول فيلم له وهو مكسب جديد هام في التوظيف الدرامي والجمالي للصورة والضوء واللون يملك مذاقاً جديداً أيضاً.. وموسيقى كمال بكير القليلة ولكن المعبرة باقتصاد وتركيز عن روح الشجن التي تلف الفيلم كله وباستخدام آلة واحدة هي البيانو غالباً.. هي جزء أساسي من المزاج الدرامي والنفسى للموضوع كله.. وهذه هي الوظيفة المثالية للموسيقى السينمائية.. وإن كان الفيلم يقع أحياناً في بطن الإيقاع وكثرة الحوار وقلة الحركة.. وهي عيوب تقتل أية فكرة نبيلة..

يدفع الفيلم ويجرأه تستحق التقدير بمجموعة من الوجوه الشابة الجيدة جداً لينحما أفضل فرصها في التمثيل: أحمد عبد العزيز الذي جسد بامتياز شخصية الشاب الضائع اليأس وهو وجه جديد ينتظره مستقبل.. وماجدة زكي وإبراهيم يسرى وشريف منير في أدوار قصيرة ولكن تقول أنهم ممثلون.. ثم ميريث أمين وعبد النعم إبراهيم في مكانهما الصحيح.. أما يحيى الفخراني الممثل الذي يزداد اكتمالاً يوماً بعد يوم ليكشف عن قدرة فائقة على فهم الشخصية التي يلعبها والتعبير عنها بأكبر قدر من الاندماج والمعيشة.. فهو لا يقل قيمة وشجاعة في هذا الفيلم عن يحيى الفخراني المنتج عندما يكون فناناً أولاً.. ومواطناً وأعياناً ومسئولاً

ثانياً.. فلا يقدم بفلوس إلا ما يؤمن بأنه يستحق أن يعطيه لجمهوره وبلا إغراءات أو تنازلات رخيصة من أجل الكسب أو البطولة الزائفة.. فإن يخل هذا الجمهور نفسه فيلماً محترماً وراقياً كهذا في ظروف سينما متدهورة جداً.. فلن يكون هذا عيب الفيلم.. ولا «المواطن» حقاً.. يحيى الفخراني!

فيلم أكبر من قرطاج

لم يقدم مهرجان قرطاج سبباً مقبولاً لرفضه اشتراك فيلم عاطف الطيب «البرى» بعد أن أعلن ترحيبه بذلك.. ولكن السبب في تصوري هو أنه فيلم مصري جيد جرى.. وهم فيما يبدو لا يربون هناك سوى الأفلام المصرية التي يسهل أن يقفوا هناك في ندوات المهرجان ليتهموها بتجاهل الواقع وتخدير الشعوب المناضلة من أجل «الاسكالوب».. ولكي يقف الشباب المكبوت سياسياً لينفس عن غضبه بالهجوم على الشيء الوحيد الذي يستطيعون أن يشتموه بعنف.. وهو السينما المصرية عميلة الرجعية والامبريالية والتي أفسدت السينما العربية كلها من الخليج إلى المحيط.. وإنه من الصعب جداً أن يقولوا عن «البرى» شيئاً من هذا.. ومن الصعب جداً أن يعترفوا بقيمته في نفس الوقت!

وإذا كان صحيحاً أن الرقابة في تونس هي التي اعترضت على الفيلم.. فهي رقابة ملكية إذن أكثر من الملك.. لأن الفيلم لم يذهب إليهم إلا بعد أن عرض في بلده نفسها ولشهور وحقق نجاحاً نقدياً وجماهيرياً كبيراً رغم حذف نهايته.. وهذا دليل آخر على أن «قرطاج» هو مهرجان ليس شجاعاً ومستثيراً ومتفتحاً لكل اتجاهات السينما العربية والأفريقية كما كنا نتصور.. وإنما المسائل كلها متخلفة شأنها شأن أي بلد آخر في العالم الثالث مهما ادعى مثقفوهم غير ذلك.. فلا داعي إذن لمزيد من المزايدة والجمجمة!

ولكنها فرصة على أي حال لأعتذر عن عدم مشاهدتي لهذا الفيلم الجيد جداً إلا متأخراً جداً «والفيديو» ولظروف غريبة حالت بيني وبين مشاهدته في السينما.. فمن حق «البرى» أن نحبه وأن يحيى صانعيه كواحد من أفضل أفلام السنوات الأخيرة وكواحد أيضاً من علامات نضج وجدية مخرجه عاطف الطيب التي أنبتتها حتى الآن في اختياراته لموضوعاته.. ولكن دون أن ننفل فضل كتابته وحيد حامد الذي يمثل



«البريء» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٦

«البريء» و«ملف في الآداب» ومسلسل «سفر الأحلام» مرحلة فضج اجتماعي وفني واضح وتطوراً مستمراً في وعيه وإحساسه بمسئولية الكاتب كما قلت من قبل.. والفيلم نوع جديد وجرىء ومختلف من السينما وبالتحديد من تيار أفلام الشبان الذي بدأ يتوالى فيلماً بعد فيلم وبين الوقت والآخر.. ليؤكد أن هناك شيئاً جديداً واعياً يولد الآن رغم كل تهافت وانهايار السينما التجارية.. وهو عمل فني أقرب إلى الاكتمال موضوعياً وفنياً.. تتميز كل عناصره من تمثيل أحمد زكي الموهوب الخطير حقاً ومحمود عبد العزيز الذي يجسد شخصية جديدة عليه بامتياز.. إلى تصوير سعيد شيمي كأحد أفضل مصورينا الآن.. إلى مونتاج نادية شكرى وموسيقى عمار الشريعى.

ولست أوافق كاتبنا الكبير الذي اعتبره شخصياً أحد أفضل وأشجع الذين يكتبون الآن.. على حملته العنيفة على «البريء» وعلى عاطف الطيب.. التي أعتقد أنها نشأت عن سوء تفاهم.. فأحداث الفيلم لا تحدث بالتأكيد في عهد عبد الناصر كما يوحى بذلك تاريخ ٦٧ المكتوب على أحد الجدران.. ولقد أقسم لى مصور الفيلم سعيد شيمي أنها ١٩٧٨ وأنه هو الذى كتبها بنفسه وتصور أنها واضحة تماماً..

ولكن يبدو أن كتابة سعيد شيمي ليست مثل تصويره وهي التي أثارت كل هذه اللخبطة.. فالكتابة سريعة ومشوشة وهناك رقم زائد.. ولكن تعمدت إعادة شريط الفيديو وتثبيت الكادر أكثر من مرة وتأكدت من أن التاريخ هو ١٩٧٨ فعلاً.. وإن كان هذا سيثير ضد الفيلم فريقاً آخر من الكتاب.. ولكن هذه نظرة ظالمة في تقديري من هذا الجانب أو ذاك.. لأن علينا في كل الحالات أن نعتبر «البرى» صرخة ضد القمع في أي عهد وفي أي مكان حتى.. وهو في هذه الحدود عمل جيد وشجاع حقاً. ~~فمن الجائز~~ إذا كان الفيلم يدين فترة لابد أن ندينها جميعاً ونعمل على عدم تكرارها؟ ألا يصبح من حق هؤلاء الشباب أن نشجعهم وهم ينهضون طريقاً جديداً مختلفاً للسينما المصرية وسط الصخور بدلاً من أن نحبطهم فلا يبقى في الساحة إلا التجار والمزيفون.. ونعود نحن لنشكو؟

أيوب الملك فى رحلة الاكتشاف..

لبلد نعرفه!

من عجائب السينما المصرية السبعة إنه فى الوقت الذى وصلت فيه أزمات هذه السينما إلى ذروتها ولم يعد أحد يذهب إلى أى فيلم مهما كانت قيمته.. بدأنا نرى الأفلام الجيدة جداً والمحترمة والتي تقول شيئاً وىلا أية توابل أو مغريات.. وكان المنتجين اختاروا هذا التوقيت بالذات ليخسروا فلوسهم.. أو كان هذه السينما العجيبة لا تسترد عقلها وتتوقف عن الطيش والحماقة إلا إذا «أخذت على دماغها»! إنها ظاهرة غريبة أخرى من ظواهر السينما المصرية التي لم يمكن فهمها يوماً ولا إخضاعها لأي مقياس أو قاعدة من القواعد التي تنطبق عادة على أى سينما أخرى.. فلقد كنا نشكو دائماً من هبوط مستوى الأفلام والأفكار.. فلما انصرف الناس تماماً عن السينما بدأت الأفلام الجيدة والأفكار الكبيرة تدهشنا يوماً بعد يوم.. ولكن لكى تموت هذه الأفلام تماماً فى دور العرض.. وكئن الجمهور يخرج لسانه لكل ما يقوله النقاد إذا كان يقرأهم أصلاً.. ولا أحد يقرأ بالطبع وليس للنقد أى دور فى السينما المصرية إلا الدور السلبي أحياناً.. بمعنى أنه نقد ردىء إلا فى النادر ونابع من ظروف سينما رديئة.. ولكن المشكلة فى الواقع ليس لها علاقة بالنقد ولا بكل هذه الأوهام وإنما هى أعمق من ذلك بكثير.. فركود السينما هو ظاهرة اجتماعية واقتصادية ونفسية - أو بالتحديد «مزاجية» - مرتبطة بعوامل كثيرة شديدة التشابك والتعقيد وليس هذا مجال عرضها على أى حال.. ولكن ليست لها علاقة مباشرة بالتاكيد بجودة الأفلام أو رداعتها.. وإلا خرجنا من هذه الظاهرة الأخيرة بنتيجة مرعبة فضلاً عن أنها خاطئة.. وهى أن جمهور السينما المصرية يريد الأفلام الرديئة.. وينصرف عن عمد عن الأفلام النظيفة أو المحترمة.. وقبل أن يهمل

المنتجون والمخرجون التجار فرحاً لهذه النتيجة أقول لهم أن هذا ليس صحيحاً على الإطلاق وأن جمهورنا ليس «عجبة» بين جماهير السينما في العالم وليس مريضاً ولا شاذاً... وإلا فلماذا أصبح ينصرف الآن عن الأفلام السخيفة وحتى عن «الهيافات» والميلودرامات» الزاغة التي كان يقبل عليها بحماس منذ سنوات قليلة؟
المسألة إذن ليست هي جودة الأفلام أو رداعتها.. وإنما هي وببساطة مسألة الطرف الاجتماعي والاقتصادي الذي يمر به متفرج الفيلم المصري الآن.. وهذا موضوع أكبر وأعمق من أن نتناوله الآن وبسرعة..

ولكن وباختصار تنبأت وأنا أشاهد فيلم «آه يا بلد» في عرض خاص بأنه يمكن أن يلاقى نفس مصير أفلام كثيرة جيدة ومحترمة لم يعطها الجمهور ما تستحق في عرضها التجاري.. فلم يخذل هذه الأفلام فقط وإنما خذلنا جميعاً كما خذل أي فنان جاد يريد أن يقول كلمة جيدة.. ومع ذلك فليس العيب في الأفلام ولا في الجمهور نفسه.. لأنني على العكس متفائل بأنها محنة عابرة تمر بها السينما المصرية الجادة الآن ولا بد ستنتهي مع ظروف اجتماعية أفضل سيحققها المجتمع المصري كله بالتأكيد في كل مجالات الحياة والعمل والنشاط الأخرى حيث يزدهر كل شيء فقده السينما وجمهور السينما بالضرورة..

وطوال مشاهدتي «آه يا بلد» في عرضه الخاص كنت أحس أيضاً أنني أمام فيلم من إنتاج «القطاع العام».. والقطاع هنا ليس مجرد «ماركة مسجلة» تحدد نوع المنتج ومصدر القلوب.. ولكنه روح وطابع عام ومستوى في اختيار الموضوع والمخرج والممثلين وحتى أماكن التصوير ثم أسلوب التنفيذ وخدمة هذا كله بروح الإتقان والإخلاص وصنع الأشياء كما يجب وعلى أفضل مستوى ممكن وبزمن نظر لحساب الأرباح والخسائر وحده..

وفي «آه يا بلد».. مثلاً يعود سعد الدين وهبة لأول مرة منذ سنوات عديدة كاتباً للقصة والسيناريو والحوار.. وليذكرنا لا بسجله المسرحي الحافل فقط وإنما حتى بأعماله في السينما كواحد من أفضل من عملوا في مجال السينما المصرية في مرحلة ازدهارها التي لم تكن صدفة أنها كانت مرحلة القطاع العام أيضاً.. وأتصور أن سعد الدين وهبة هو «سينمائي قطاع عام» إذا صحت هذه التسمية ولا يستطيع أن يكون غير ذلك.. بمعنى أنه لا يستطيع أن يبدع للسينما إلا في ظروف فنية وموضوعية وحتى إنتاجية راقية تسمح بخلق عمل راق..

ولقد كانت غلطة سعد الدين وهبة الكبرى فى حق السينما المصرية - بل وفى حق نفسه أولاً - إنه كان أحد العناصر الجيدة التى تخلت عن هذه السينما فتركبتها «الصناعية» وأحياناً «الفواعلية» والأسطوانات من الدرجة الثالثة وإلى العاشرة.. لكى يشغل نفسه عن هذا الفن المصري الراقى الذى يحتاجه كما يحتاج الكثيرون غيره.. لكى يشغل نفسه بأشياء «خارج دائرة الإبداع» لن تكون لها أبداً ومهما كانت قيمة «الإبداع» المجرد والذي لا يبقى غيره للفنان الحقيقي مهما حدث ومهما تقلبت الأوضاع والمناصب. وكلما تذكرت أن سعد الدين وهبة هو كاتب سيناريو وحوار «العرايم» وحتى لو لم يكن له غيره فى السينما المصرية.. أدركت حجم خسارة هذه السينما وهذا الرجل.. ولأنتنى مازلت أعتقد - وقد أكون رومانسياً مغرقاً فى الخيال - أن فيلماً واحداً جيداً.. أعظم وأخلد وأكثر قيمة من كل وظائف ومناصب السينما المصرية.. ولكنها وجهات نظر على أى حال!

«آه يا بلد..» هى صيحة التعجب والمرارة والألم التى نطلقها عادة ونحن ننقد أشياء تدفعنا للحسرة والعجز عن صنع شيء فى نفس الوقت.. ولكنها صيحة تعكس مدى حبنا لهذا البلد الذى نتعجب منه والذي نريده أن يكون أفضل من ذلك بكثير.. بل أن المرارة لا تكون إلا بقدر الحب.. فالذين لا يحبون هم الذين لا يكثرثون بالبلد ولا بما يحدث من حولهم وحتى لو انهار كل شيء مادامت مصالحهم «فى التمام» على حد التعبير السوقي الشائع.. ولكن الفنان لا يستطيع أن يكتفى بالفرجة.. وإنما سرعان ما يحول مرارته ودهشته إلى فن.. ومن هنا فإن «آه يا بلد» هو رحلة اكتشاف لأوضاع بلد ريفى صغير قد يكون البرلس وقد يكون طنطا وقد يكون أى مدينة أو قرية مصرية.. فالمكان هنا هو «البلد» بمعناه الخاص والعام معاً.. ومن هنا يمكن أن تكون المعالجة «كلاسيكية».. بمعنى أنها تستخلص الكل والشامل والقادر على البقاء فى أى زمان ومكان من أوضاع القرية المصرية مهما تغيرت الأسماء والأشكال من قيم فساد وتسلط يضعها سعد الدين وهبة فى مواجهة القيم الأساسية الراسخة فى الإنسان المصرى وهى قيم «كلاسيكية» بنفس المعنى وكما تتجسد هذه المرة فى «عم أيوب» الذى جسده (فريد شوقي) بكل ملامح وتاريخ ومزايا وعيوب الشخصية المصرية كما ترسبت عبر تاريخنا كله.. وإلى جانبه حسين فهمى الشاب المثقف الراض لكل ما حوله والمتأفف من كل شيء إلى حد الهجرة هرباً من هذا كله.. وليلى علوي الفلاحة الشابة التى تحارب وحدها معركة ضارية من أجل الحفاظ

على كل ما تبقى لها من قيم مصرية أيضاً.. بينما تكون الأطراف الأخرى من الصراع هي السلطة في الريف المصرى بأشكالها التقليدية - أى الكلاسيكية أيضاً - سواء السيطرة الإقطاعية المالية كما تتجسد فى «كبير الناحية» أنور إسماعيل أو ما يدور حول هذا «القطب» عادة من سلطات بوليسية وإدارية ودينية وحيث نرى دائماً رجل الدين ورجل البوليس فى خدمة «التركيبة» السائدة.. ووسط سلبية الفلاحين وانشغالهم بهمومهم اليومية مكتفين «بالفرجة» على ما يحدث..

فكثير من «مفردات» الفيلم ترددت إذن فى مسرحيات سعد الدين وهبة التي نعرفها لأنها مفردات تشغله فى كل أعماله.. ولأنها مفردات ثابتة أو «كلاسيكية» كما يراها فى «تركيبة» الريف المصرى.. والفيلم بهذا المفهوم يستند إلى واقع اجتماعى بل وسياسى واضح.. وإن كان يأخذ هذه المرة شكل أو «فورم» رحلة الاكتشاف.. فهو يضعنا فى مكان حسين فهمى المحامى الشاب الذى مات أبوه ففقد كل ما يربطه بهذا «البلد» بعد أن هاجر إخوته إلى بلاد أخرى.. فيقرر هو أيضاً أن يبيع قطعة الأرض التي بقيت له ليلحق بهم.. ولكنه من خلال لقاء الصدقة مع «عم أيوب» - فريد شوقي - يبدأ رحلة اكتشاف عجيبة ومذهلة لحقيقة ما يجرى مما كان هو بعيداً عنه طول الوقت.. وكأنه يكتشف بلداً آخر.. ولكنه نفس البلد.. ونفس الواقع.. بنفس الأوضاع المترابطة والتي تؤدي إلى حقيقة اجتماعية واحدة.. ولكن تتغير فقط الأسماء والأشكال ومواقع الخل..

وقائد الرحلة «ودليها» كئى رحلة اكتشاف من القاهرة إلى أعماق الريف هو فريد شوقي أو عم أيوب.. نموذج نمطى نجده فى الريف المصرى كثيراً للرجل الذى يخترن كل خبرة المصريين وتجاربهم عبر آلاف السنين.. وهو يحمل فى نفس الوقت كل سلبياتهم وإيجابياتهم.. فهو نفسه الذى تقلب كثيراً بين الصواب والخطأ ومن التكسب من الإنجليز إلى نسف معسكراتهم.. وهو الذى ترك نفسه للغيوبة والضياغ بين القرى غائباً عن واقعه تائهاً عنه لكى يتحكم به الآخرون بينما يبحث هو عن المكاسب الوقتية الصغيرة - نسبة العشرة فى المائة مثلاً التى يطلبها من حسين فهمى - ولكنه هو نفسه الذى يملك القدرة دائماً على أن «يفيق» فى الوقت المناسب ليستعيد أفضل ما فى جوهر الشخصية المصرية: التماسك الغريزى ولو متأخراً فى وجه الفساد والقهر والتسلط والقدرة على الرفض والتصدى والإنحياز التلقائى لقيم العدالة والخير وإلى حد الموت نفسه..



ناه يا بلده - - إخراج حسين كمال - ١٩٨٦

ومن هنا أتصور أن أيوب هذا هو تجسيد للضمير المصري الفعال واليقظ مهما شاخ ويدا كما لو كان قد ذهب في الغيبوبة تماماً.. ثم هذه القدرة الفذة على التماسك والبقاء والحياة من جديد..

وهو فى هذا الفيلم وفى نفس الوقت وسيلة لاستعراض تاريخ مصر القريب كله ومنذ الاحتلال الإنجليزي قبل ثورة يوليو وحتى اليوم.. وحيث يقدم الفيلم من خلاله وبذكاء «بانوراما» لكل التحولات التي حدثت يميناً ويساراً وكل الشعارات التي سارت ولم تسفر عن شيء إلا ما نحن عليه فعلاً من سلبيات وإيجابيات لا بد من مواجهتها بالعقل أولاً ثم بالقدرة على الرفض.. وأتصور أن نهاية الفيلم بزواج المحامي الشاب من الفلاحه ليس سوى حلم أو «فاتتازى» يمكن أن نرى فيه «الترموس» و«علبة» الكليتكس» في الريف المصرى.. فهذه هي دعوة الفيلم وحلمه بتحقيق غد أفضل مما يحدث الآن.. ولا يمكن أن يكون زواجاً واقعياً كائى نهاية سعيدة لأى فيلم سباج.

هذا النسيج البارع الأقرب إلى «الملحمى» والذي نسجه سعد الدين وهبة مستعيداً حرفيته القديمة يعيبه التطويل الشديد فى بعض المواقع وبعض الإضافات التي لا

لنؤم لها والتي أدت إلى ترحل النص السينمائي أحياناً.. فكل الجزء الأول عن تفاصيل موت الأب ومراسم دفنه كان يمكن اختزالها إلى جملة واحدة نعرف منها الخبر لننخل إلي الموضوع مباشرة. إن هذا الشاب مات أبوه فقرر أن يبيع أرضه لكي يهاجر.. وكثير من تفاصيل رحلة فريد شوقي وحسين فهمي بين القرى كانت أقرب إلى «حواديت» أو نوادر الريف التي أطالت «الحكي» وهبطت بالإيقاع على حساب الموضوع الرئيسي.. مثل حادثة الفلاح الذي يريد أن يركب الأوتوبيس مع البقرة أو «العجل» - ولا مؤاخدة - ليبيعه في سوق المدينة.. وأتصور أن مونتاج رشيدة عبد السلام لو اختزل فصلين من هذا الفيلم لأصبح أكثر تماسكاً ولأزداد إيقاعه تدفقاً.. فضلاً عن غلبة الحوار الكثير على السرد السينمائي خصوصاً في المشاهد التي كان بناؤها مسرحياً بطبعه فتوقفت فيها الحركة بأكثر حتى مما يتطلب الموقف درامياً.. مثل مشهد تعريف فريد شوقي لحسين فهمي «بالسنورة» تحية كاريوخا لأول مرة وبكثير من المواقف الأخرى التي تجمدت على مسامع حوارية بحتة.. خصوصاً وقد عبّر حسين كمال على العثور على حلول سينمائية لهذه المواقف وهو يتراجع في هذا الفيلم خطوة عن «قفص الحريم» ليبدو أقل «سينما» حتى في حدود حركة الكاميرا التي لم نحس بها في مشاهد كانت تقتضى ذلك ولكنها تحولت إلى لقطات طويلة ثابتة بلا قطع يفرضه طول الحوار نفسه وبون حتى التنوع داخل اللقطة الواحدة الطويلة بحركة الكاميرا إذا كان القطع صعباً لأسباب إنتاجية مثلاً..

وإذا كان لابد من «الإشادة» بديكور غسان سالم في ثاني فيلم أراه له بعد «شارع السد» لولا بعض «الاتساع السينمائي» في بعض حجرات الريف.. وبمستوى التصوير لكمال كريم الذي تفوق جداً في مشاهد النهار الخارجي وساعدته في ذلك تكوينات حسين كمال كمخرج حساس لتشكيل الصورة وإن كانت الإضاءة قد أفلتت أحياناً في مشاهد الليل الداخلي كمعادة السينما المصرية.. فإنه لابد من «الإشارة» إلى أن النصف الأول من الفيلم ذكرنا بشكل ما «بالمفتش العام» بل و«بالمحروسة ٨٥» أحياناً.. بينما ذكرنا النصف الثاني «بزيوريا اليوناني» ليس من خلال شخصية فريد شوقي فقط بل ومن خلال شخصية «بويولينا» التي لعبتها باقتدار كبير تحية كاريوخا.. ولكن حتى هذا ليس عيباً في أي فيلم.. بل أنه قد يكون ميزة فيه لأنه يكون قد ارتقى إلى مستوى تذكرنا بأعمال كلاسيكية وشخصيات خالدة لأنها كانت

تلخيصاً لأعمق وأبقى ما فى الشخصية الإنسانية نفسها فى أى مكان وزمان.. وفى تقديرى أن الفيصل يصبح هو قدرة الفنان على التعبير عما هو «مصرى» وصادق ومقنع فى هذه الشخصيات.. وأشهد لسعد الدين وهبة بأنه نجح فى ذلك إلى حد كبير وقدم لنا فيلماً من أفضل وأعمق – وأجراً أيضاً – ما شاهدناه فى السنوات الأخيرة.. فلقد أصبحت هذه الكلمات الجيدة والجريئة فى مواجهة واقعنا مطلوبة الآن أكثر من أى وقت آخر..

وإذا كان التمثيل هو أهم عناصر هذا النوع من الموضوعات التى تقوم على توصيل الأفكار أساساً فإما تقنك أو لا تقنك.. فلقد كان حسين فهمى وليلى علوى حتى وهى تلعب دور الفلاحة فى مكانهما الطبيعى ليقنع تماماً وفى حدود الدور والشخصية المرسومة لكل منهما.. ويحسب لحسين كمال إنه أعاد اكتشاف تحية كاريوكا التى تعود لتذكرنا إنها كانت دائماً ومازالت واحدة من أفضل ممثلات مصر.. كما إنه أعاد اكتشاف فريد شوقى الذى اكتشف نفسه أولاً فتذكر أنه «الملك» حقاً.. وأنه ضيع موهبته الحقيقية وخبرته الطويلة الخطيرة فى سبيل من الأفلام لم تكن تستحق حتى اسمه.. ولكنه فى «أه يا بلد أه» يعتذر – لنفسه أولاً أيضاً – ثم لنا جميعاً عن كل أخطائه السابقة ليعود هذا الممثل العظيم الذى اكتملت خبرته «وتعتقت» تماماً فأصبح هو روح الفيلم وبطله الوحيد الذى يقوم حوله البناء كله.. وهو يؤدى دوراً صعباً جداً يحتاج لممثل غير عادى ويؤدى كل المراحل وكل التحولات وكل المشاعر بحساسية وإنسانية وفهم حار يبعث الوهج والصدق فى كل كلمة ولقطة وإيماءة.. ويكفيه مشهد المواجهة الأخيرة مع حسين فهمى ليؤكد أنه ممثل على مستوي عالمي.. ولكن يكفى أنه فريد شوقى.. فمرحباً بعودة «الملك»!

«الطاحونة» الجزائرية دارت بالفرنسية

عرض الفيلم الجزائري «الطاحونة» في مهرجان القاهرة وسط اهتمام خاص ليس فقط لأن مخرجه أحمد راشدى أحد أهم مخرجى السينما الجزائرية المجهولة فى مصر للأسف.. وهو الاسم الثانى الكبير فى هذه السينما بعد الأخضر حاميئا.. وإنما أيضاً لأن بطل «الطاحونة» هو عزت العللى فضلاً عن أن الممثل المصرى حسن مصطفى يلعب أحد أدواره.. وكنا نعرف أيضاً أن الفيلم فاز بالجائزة الثانية من مهرجان قرطاج الأخير ولكن أحمد راشدى رفض استلام الجائزة احتجاجاً على منح الجائزة الأولى «لريح السد» التونسى كما قرأنا.. ولهذه الأسباب احتشدنا جميعاً لرؤية «الطاحونة» ولكن ليذكرنا الفيلم بإحدى أغرب مآسى السينما العربية.. فهى مأساة مكتملة بلاشك أن يفهم المشاهد المصرى الأفلام الأمريكية والهندية وأفلام الكاراتيه أياً كانت تفاهة موضوعاتها.. ثم لا يفهم فيلماً عربياً قادمًا من الجزائر لأنه يعجز عن فهم لغتها رغم أن «المفروض» أنها لغة عربية.. والمذهل أكثر أن ترسل الجزائر نفسها أحد أفلامها إلى جمهور عربى فى القاهرة وعليه ترجمة فرنسية وليست حتى الإنجليزية التي يعرفها مصريون كثيرون.. ولقد كنت أحس شخصياً بحزن كبير وأنا مضطر لتابعة الترجمة الفرنسية على الشريط لكى أفهم يقدر ما أستطيع بدلاً من أن أتابع الحوار الأصيل لفيلم عربى.. وهى مشكلة قديمة جداً تجعل سينما المغرب العربى كله معزولة عن كل الجمهور العربى لصعوبة لهجتها الجبلية.. ولأن سينمائى المغرب العربى مهتمون أساساً بمخاطبة الجمهور الفرنسى بدلاً من اهتمامهم بالوصول إلى أى متفرج عربى فى أى مكان.. فهل من المستحيل حقاً الوصول إلى «لغة مشتركة» ولو بالترجمة العربية على الأفلام لتحقيق التبادل الضرورى بين سينما الدول العربية شرقاً وغرباً بينما الجميع يدعون أنهم «أمة عربية واحدة»؟

ولا أدعى بعد ذلك أنني فهمت «الطاحونة» تماماً.. ولكن ما فهمته يقول إنه فيلم هام جداً لأنه يتحدث عن أوضاع الجزائر بعد الاستقلال وبنيت بجرأة خضاء التطبيق الاشتراكي وتأميم الممتلكات الأجنبية بون أن تكون «الأجهزة الوطنية» قادرة على إدارتها.. كما ينتقد الفيلم خلافت الحزب والسلطات المحلية التي تصنع القرارات من الإدارة المركزية في العاصمة دون مشاركة حقيقية أو فيديضعية المشكلات أو احترام لاحتياجات الناس وضد شعارات الديمقراطية المعنة.. ومن خلال فكرة رئيسية تتركز حول الاستعدادات التي تحشد كل ما يشغل الأجهزة المسؤولة.. ثم ينهار كل شيء لزيارة مسئول كبير لهذه المنطقة وكان هذه الزيارة هي كل ما يشغل الأجهزة المسؤولة ثم ينهار كل شيء عندما تلغى هذه الزيارة في آخر لحظة ويعود كل شيء إلى أصله.. الفيلم جرى حقاً وجديد على السينما الجزائرية الأقرب إلى «الحكومية».. ولكنه يقدم فكرة خطيرة حقاً لو كان ما فهمته صحيحاً.. فانظر شخصية في الفيلم هو العجوز الفرنسي فيليكس فابر المستوطن في الجزائر وصاحب الطاحونة التي صدر قرار بتأميمها والذي يترك الجزائر عائداً إلى بلاده وسط حزن الجميع ومع الإشارة إلى فشل تجربة التأميم وكأن الفرنسيين هم الذين صنعوا الجزائر مرافقها وعجز الجزائريون عن إدارتها.. فإذا تذكرنا أن هذه كانت تقريباً نفس فكرة الفيلم الجزائري الآخر «الصورة الأخيرة» للأخضر حاميناً.. لأصبح من حقنا أن نتساءل بدهشة وفزع: هل أصبحت السينما الجزائرية إذن تبكى بحرقه على رحيل اليهود.. والمستوطنين الفرنسيين أيضاً؟

من الناحية السينمائية يمكن القول بأن لأحمد راشدي نفسه أفلاماً أفضل فنياً من «الطاحونة» رغم الإمكانيات الضخمة التي حشدت له.. فهو فيلم حوار أساساً يعتمد على المناقشات والاجتماعات الطويلة ومكالمات التليفون التي لا تنقطع.. فإذا كان قد فاز بالجائزة الثانية في قرطاج فيمكن القول أيضاً وبدون أي تحيز أن «الطوق والأسورة» لخيري بشاره الذي لم يفز بشيء كانت لغته السينمائية أرقى بكثير!

لماذا وصل تقرير دريد لحام إلى الناس..

بكل هذا الدفء!

فى فيلم «التقرير» يعود دريد لحام فى ثانى فيلم يخرجه عن سيناريو لرفيقه فى العمل الفنى فى السنوات الأخيرة محمد الماغوط إلى القضايا التى تلمس أوتاراً مشتركة فى الواقع العربى كله.. ولهذا يحقق «التقرير» كما حقق «الحدود» من قبل هذا التجاوب الكبير مع الجماهير - حتى البسيطة منها - فى أى بلد عربى.. لأن دريد والماغوط بحسبهما الواعى يلتقطان أكثر الظواهر عمومية فى المجتمع العربى كله الآن والتى يمكن اعتبارها «هموماً شائعة» لا تتعلق ببلد واحد ثم يعبران عنها بأبسط الوسائل وأسرعها وصولاً إلى الناس.. معتمدين أولاً على الكوميديا وهى أكثر الأساليب الفنية قرباً من المشاهد العربى العادى خصوصاً فى هذا الوقت الذى «تجهت» فيه الأمور إلى أقصى حد فى المنطقة العربية كلها وأصبحت البسمة سلعة شحيحة فى واقع مكتئب!

وتقوم أفلام دريد لحام بعد ذلك - وكما قامت بعض مسرحياته من قبل - على النقد الاجتماعى اللاذع.. بل والسياسى أحياناً.. وهو نقد يحتاجه المشاهد العربى الآن أيضاً ربما أكثر من أى وقت مضى بعد أن أصبح عاجزاً عن فهم كثير مما يحدث حوله داخل بلاده أو خارجها.. وفى غياب وسائل تعبير أخرى عن الغضب تملك السينما مساحة أرحب من الحرية أحياناً باعتبارها «فن فرجة» من الدرجة الثالثة لا تشكل خطورة جادة لدى بعض الأنظمة العربية من ناحية.. ويستخدمها البعض الآخر بذكاء للتفيس عن البخار المحبوس - والمحسوب أيضاً - من ناحية أخرى.. وربما على ظن أن التعبير من خلال صور متحركة ملونة على الشاشة ينتهى تأثيرها بمجرد انتهاء الفيلم.. هو أفضل بكثير من التعبير بوسائل أخرى أكثر

تأثيراً.. وهو ظن خاطئ بالطبع إذا أدرك البعض معنى السينما أصلاً..
على المستوى الفني يستخدم ثنائى دريد والماغوط - فى فيلميهما هذين على الأقل -
أساليب سينمائية شديدة البساطة والشعبية.. النكتة - الحركية أو اللفظية -
والتي قد تصل إلي حد «الفارس».. والأغنية والرقصة لو لزم الأمر.. وشعبية النجم
فى قصة سهلة وواضحة للجميع ومع «تجهيل» البلد الذى تقع فيه الأحداث حتى لا
تنطبق على بلد بعينه فتتسع أكثر مساحة حرية التعبير.. وتكتسب الرموز السهلة
عمومية أكثر فى نفس الوقت..

ومن هنا يمكن أن يكون هذا الاتجاه الذى بدأه دريد لحام ومحمد الماغوط فى
«الحدود» و«التقرير» اكتشافاً جديداً شديد الذكاء فى السينما العربية كلها وليست
السورية بالتحديد.. وأياً كان اتفاق البعض أو اختلافهم على المستوى الموضوعى بل
والسينمائى لهذا الاتجاه - لو كان اتجاهاً بالفعل تتبعه أفلام أخرى من نفس النوع
- فلا يمكن الخلاف حول أهميته وتأثيره الإيجابى على الأقل من زاوية القدرة على
الوصول بأسرع الأساليب إلى المشاهد العربى فى أى بلد.. بل لعلها صيغة مبتكرة
تحل من حيث لا نتوقع المعادلة الصعبة التى واجهتها مدارس واتجاهات السينما
العربية كلها - بما فيها السينما المصرية أعرقها وأرسخها تقليداً - والتى كانت
تبحث دائماً عن وسيلة لقول أشياء جادة لجمهورها من خلال قالب جماهيرى
مضمون النجاح.. ومن هنا فنحن نرحب بسينما دريد لحام إلى أقصى حد وتنمنى
لها الاستمرار والنجاح.. لأن القضايا الفكرية فيها أهم بكثير من القضايا
السينمائية - بمعنى الفنية والجمالية - إذا كان لابد من الفصل بين الاثنين
والاختيار.

والآن.. ما الذى نجده فى «التقرير» لو طبقنا عليه هذه الأفكار العامة؟
فى بلد غير محدد وإن كان بلداً عربياً يصر المستشار «عزمى بك» - دريد لحام -
على أن يكون إنساناً عادياً بينما يبدو فى نظر الجميع إنساناً شاذاً لمجرد أنه
مصمم على أن تسير الأمور كما يجب فى زمن أصبح فيه كل شىء معوجاً.. فهو
موظف مسئول ورقيق وشريف كحد السيف يرفض مظاهر الخلل والوساطة والفساد
من حوله.. ولذلك يبدو متناقضاً مع كل من حوله باستثناء سكرتيرته رغدة وأسرتها
الصغيرة المكونة من زوجة - منى واصف - وابنته التلميذة الشابة - الممثلة اللبنانية
كريستين - وهن كل عالمة المؤمن به وكل جيشه الذى يحارب به.. ويبدأ أول صراع

بين المستشار المستقيم الذى يبدو شبحاً من عالم سحيق كالديناصور وبين أصحاب المصالح حين يصرون على الاستيلاء على قطعة أرض في وسط المدينة ليحولها إلى عمارات وسوبر ماركت. بينما يصر هو على أن تصبح حديقة عامة يتنفس فيها الناس.. وهو يرفض كل أشكال الإغراء والتهديد معاً.. متصوراً أن مبادئه وحدها مدامت سليمة يمكن أن تحميه.. فيصبح فارساً وحيداً يحارب طواحين الهواء كئى «نون كيشوت» فى أى مجتمع.

وفى سخرية مريرة لاذعة يمضى جزء كبير من بداية الفيلم مع مشروع مجرد افتتاح «حنفية».. فهى تتحول إلى مشروع ضخم يقصون له الشريط ويقيمون الاحتفالات والطبل والزمر والأهازيج.. وينتقد دريد لحام كثيراً من المواقف والأوضاع المشابهة «لاحتفال الحنفية» هذا والشائعة فى كل البلاد المتخلفة التى تنفق نصف عمرها فى الأوهام ولكن تبدد عليها نصف ميزانيتها فى نفس الوقت.. فحول مجرد «الحنفية» التى انقطعت آخر قطرة ماء بها بمجرد انتهاء مراسم الافتتاح.. أقيم مشروع سياحى وفندق ومقصف يقدم الرقص والغناء لأى «زبون» يسوقه حظه التعس إليه.. ويرقب «عزى بك» أو دريد لحام كل هذا وكأنه قادم من كوكب آخر .. فكل ماحوله عبث يستعصى على الفهم.. والناس ما بين الغيبوبة واليقظة الكاملة لأنتهاز كل فرصة لبيع الهواء نفسه بعد تعبثته فى زجاجات.. وفى هذا الجزء يستخدم دريد لحام حسه الذكى فى فهم المشاهد العربى فيقدم له الرقص والغناء والموقف الساخر والنقد اللاذع فى جرعات مكثفة متوالية لا يكاد يلتقط معها أنفاسه..

ثم يحدث ما لا بد أن نتوقعه حين ينجح الأذكىاء الذين يريون الاستيلاء على أرض المنتزه الشعبى فى تحويله فعلاً إلى عمارات سكنية وسوبر ماركت رغم معارضة المستشار «عزى بك» ومقاومته المستميتة والعنيدة لكل ضغوط «ورجوات» رؤسائه وإلى أعلى مستوى.. فيتصرف هو التصرف الوحيد الأحق الذى لا بد أن نتوقعه من أى «نون كيشوت» مثالى سابح فى تهاويم لا وجود لها إلا فى خياله.. يقدم استقالاته متصوراً أن الدنيا ستقلب.. وأن دولاى العمل فى الكون كله لا يمكن أن يستقيم بلونه.. وأن وفود المسؤولين ستهرع إلى بيته لتستعطفه أن يعدل عن استقالته.. وأن الخبر سيرج النينا ويحتل الصفحات الأولى ونشرات التليفزيون.. ويقدم دريد لحام أفضل أجزاء الفيلم كتابة وإخراجاً وتمثيلاً فى المشاهد المتتابعة له



التقرير .. إخراج دريد لحام - سوريا - ١٩٨٦

وهو ينتظر الضجة التي ستثيرها استقالته والشروط التي سيفرضها لعودته.. وإلى أن يكتشف أن شيئاً من هذا لا يحدث على الإطلاق.. فلم تتحرك شعرة لاختفائه في هذه المملكة الوهمية - والواقعية جداً في نفس الوقت - بل أن الجميع يرحبون باستقالة السيد المستشار ويقبلونها فوراً لأن شيئاً في «بنيان مرصوص» كهذا لا يختل لغياپ أحد.. وأمثال المستشار عزمى بالذات!

ويرسم الفيلم رسماً رائعاً لحالة التحول والضياع المريرة التي واجهها المستشار حين اكتشف أن كل تصوراتهِ المثالية عن الخطأ والصواب كانت أكلوبة.. فيقرر مواجهة الجنون بالجنون.. ويتخذ قراراً طائشاً بأن يصلح ما فسد من أمر الناس بيده.. ويصحب سكرتيرته المخلصة - آخر جنود فيلقه المهزوم - وينزل إلى الشوارع ليسجل مخالفات الجميع في «تقرير» يرفعه إلى المسؤولين متصوراً أنهم لا يعلمون.. وأن المشكلة فقط هي أن يبلغهم أحد.. وفي مشاهد بالغة الذكاء والطرافة يسجل في تقريره كل الأخطاء والانحرافات التي تصادفه.. وتكون هذه آخر معارك نون كيشوت ضد طواحين الهواء.. فهي بعد أن ينهى تقريره يذهب ليعلنه على الجميع.. وأين يكون الجميع إلا في «ماتش كورة»؟

في الطريق إلي الاستاد يلجأ دريد لحام إلى الفانتازيا ليتصاعد بجرعة النقد إلى ما يشبه «التحريض» بإلهاب حماس الناس.. والناس هذه المرة هم جمهوره هو في الصالة.. فهو يستخدم نشيد سيد درويش المصرى «بلادى بلادى» بكاء قومى محسوب.. كما يستخدم النكتة السياسية فى مشهد المحكمة سواء بالصورة: التليفون الموضوع على منصة القاضى ليتلقى منه أوامر بتخفيف الحكم على الشاب الذى دهم الطفل بسيارته والذى يتضح أنه ابن مسئول كبير لابد من تبرئته.. أو النكتة اللفظية التى تحقق تأثيراً مباشراً خارقاً لدى الجمهور العربى.. كأن تقول رغبة لهدأ الشاب المتهم الذى يقول إنه لم يأخذ جنوب لبنان فى المدرسة: «إسرائيل أخذته وانتو لسه ما خدتوهوش؟!» فتضج الصالة بالتصفيق.. ثم يمزج دريد الفانتازيا بالرمز المباشر يستكشف حتى أن يستخدم الكلمات المكتوبة.. فهو يرتدى خوذة صلاح الدين ويركب جواده وينطلق لتحرير «فلسطين» التى نراها مكتوبة على سهم في الصحراء.. فتضج الصالة بالحماس الجنونى.. ثم يحشد كل رموز الخير والمقاومة فى رموز واضحة لمحاربة الفساد.. فالشاعر يمسك قلماً ضخماً يوجهه فى صدر الأشرار كأنه رمح.. والفيلم يبلغ ذروته فى هذا الجزء الذى انطلق فيه خيال المخطوط ويدرج أهما على استخدام كل أنوات التعبير إلى أقصى حد وأياً كانت مباشرتها أو سذاجتها أحياناً.. فالفيلم عندما ينهى هذه الشخصية الرومانتيكية النهاية الوحيدة التى لابد أن تنتهى بها جثة هامدة تحت أقدام اللابيين والجمهور الغائب عن الوعى وقد تطايرت أوراق «التقرير» في الهواء نون أن يقرأها أحد لأنها لم تصل إلى حد.. يستخدم نهاية تشحن الناس بالحماس من خلال الأناشيد.. وهكذا لم يترك دريد لحام أسلوباً من أساليب «التوصيل» لجماهير بسيطة بطبعها وسريعة الانفعال العاطفى نون أن يستخدمه حتى لو استخدم دروس كتاب «المطالعة الرشيدة»..

ومن حيث التقييم السينمائى فلست شخصياً ضد ذلك.. فلقد شحنت أنا نفسى شحنة حماسية وعاطفية لا حدود لها وكأى متفرج عادى.. لأننا مع دريد لحام بصدد رسالة محددة مطلوب توصيلها لجمهور محدد فى ظروف محددة.. وأى سفسطة نقدية أو «تكنيكية» خارج هذا الإطار لا مكان لها.. وصحيح أن «التقرير» استخدم لتوصيل رسالته مزيجاً فريداً من فنون «الإيفية» اللفظى والحركى المعروفة فى المسرح الشعبى المصرى وبما يقترب من «الكابارية السياسى» وهو نوع شائع

ومعترف به في المسرح الانتقادي في أوروبا.. وصحيح ان الرموز والإيحاءات المباشرة غلبت على الحلول السينمائية.. ولكن ما الذي ينعني.. أن المباشرة تصبح مطلوبة أحياناً إذا كانت هي أسرع وأضمن الأساليب لتوصيل الفكرة لجمهور معين وبأبسط أنوات السبئما حتى تحقق هذا التوصيل.. ولابد من تقييم إخراج دريد لحام في هذه الحدود وفي هذا الإطار حيث لا تصبح السينما بانعنى الشكلى او الحرفى هى الهدف فى ذاتها.. كما لا يمكن إنكار قدراته الفذة كممثل كومبى نى طابع خاص وفذ له هذا الحضور القوى والتأثير الفورى الكاسح على الجمهور حتى أصبح دريد لحام بطلاً شعبياً مصرياً يحتشد الناس في القاهرة لأفلامه كما يحتشدون في دمشق لأنه أصبح بفيلمين فقط يمثل معنى ورمزاً لدى أبسط متفرج يذهب إليه لأنه يتوقع أن يقدم له شيئاً مختلفاً وجديدا وله معنى.. وهذا نجاح كاسح لأى فنان عربى وفي هذه الظروف بالذات.. وإلى جانب دريد بحضوره الطاغى تدهشنا رغبة للمرة الثانية «بتوهجها» فى أفلامه بالذات حتى أصبحنا لا نتخيله بدونها فلماذا لا تلتقط الأفلام المصرية منها إذن هذا التوهج؟ وهل المشكلة فى رغبة نفسها أم فى هذه الأفلام؟ لابد من الإشارة أيضاً إلى الممثلة الجديدة الشابة كريستين التي لعبت دور ابنة دريد لحام بعفوية طفولية جميلة وقادرة.. وبعد.. فأهلأ بدريد وفن دريد فى بلده مصر!

مقالات عام: ۱۹۸۷

أفلام مصرية شاركت فى مهرجان من الرجل الذى حاول أن يقهر الزمن الى اقزام السينما الذين ليسوا كذلك

لا يمكن أن ينتهى الحديث عن مهرجان القاهرة الدولي قبل أن نتحدث عن السينما المصرية نفسها كما اشتركت فى هذا المهرجان .. فهو مازال الفرصة «العلنية» أو «العامة» الوحيدة لتأمل أو تحليل هذه السينما من سنة الى سنة بعد مهرجان «جمعية الفيلم» السنوى الذى يناقش أفضل الانتاج المصرى من خلال عمليات اختيار وتصفية متوالية ثم من خلال مسابقة ولجنة تحكيم وجوائز .. ولكن تقييم «جمعية الفيلم» للسينما المصرية فى مهرجانها السنوى يظل محدودا بالدائرة الخاصة لأعضاء الجمعية وضيوفها بينما يتيح مهرجان القاهرة الفرصة للجمهور العام فى دور العرض لرؤية أحدث الأفلام المصرية وسط تيارات السينما القادمة من العالم كله .. والمسألة كلها تثير الدهشة بالتأكيد والتساؤل حول اقامتنا لمهرجان دولى استمر الآن أحد عشر عاما بينما لم يهتم أحد باقامة مهرجان «محلى» متواضع لتقييم السينما المصرية نفسها تقييما جادا وموضوعيا .. فحتى «مسابقة الدولة» التى تمنح جوائز للأفلام المصرية تقام سنة وتتوقف عشر سنوات وتجربى فى عروض «سرية» مغلقة على لجان التحكيم دون أن تعرض على الجمهور !

من هنا جاءت أهمية مشاركة الأفلام المصرية فى مهرجان انقاهرة الدولي .. وهى تجربة يرجع الفضل فيها لكمال الملاح مؤسس المهرجان وأطلق عليها «ليالى السينما المصرية» .. ولكنه ترك بعض معاونيه الأفاضل من المتسلقين على كل مناسبة ومهرجان يفسدونها بالجوائز التى كانوا يخترعونها لمن يدفعون لهم شخصا حتى

جعلوا «ليالي السينما المصرية» هذه «ليالي سوداء» - بعيدا عنك - فى مهرجان الاسكندرية الأخير على النحو الذى يعرفه الجميع .. والذى أدى الى إيقاف مهرجانات كمال الملاح نفسها .. بينما ظل هؤلاء «المعاونون» الاشواش يتاجرون بأى شىء آخر دون أن يخسروا شيئا ! .

ولقد كان جميلا أن تحتفظ الادارة الجديدة للمهرجان «ليالي السينما المصرية» التى كان لابد لها أن تطورها وتخلصها من عيوبها التى كانت دائما هى أسوأ ما فى مهرجان القاهرة منذ قيامه والتى كانت كثيرا ما تشوه الجهد الكبير الذى يبذل فى هذا المهرجان .. خصوصا بعد أن تخلص المهرجان الجديد من أصحاب المصلحة الشخصية فى منح الجوائز لهذا أو لזה .. ولكن ما حدث بعد عامين من التجربة الجديدة التى حققت ايجابيات و «ترميمات» لا يمكن انكارها هو أن ظلت الأفلام المصرية المشتركة فى مهرجان القاهرة هى المشكلة الرئيسية فيه .

ولا يمكن بالطبع المطالبة بالوصول الى أفضل الطول خلال عامين .. ولكن المطلوب الآن هو دراسة أفضل الوسائل لمشاركة الأفلام المصرية فى المهرجان الدولى خاصة ونحن أمامنا سنة كاملة للتفكير والاعداد الجيد للمهرجان القادم ..

وتتركز المشاتكة المصرية فى جانبين . الأفلام المشتركة فى البرنامج الرسمى للمهرجان .. أى التى تعرض مع الأفلام العالمية الأخرى التى تعتبر أفضل ما يقدمه المهرجان لجمهوره .. وهو القسم الذى سيصبح «المسابقة الرسمية» فى حالة السماح بعودة هذه المسابقة .. وطبيعى ألا يتجاوز اشتراكنا - سواء بمسابقة أو بدونها - ثلاثة أفلام مصرية ومن خلال اختيار جاد جدا لأفضل انتاجنا على مدى العام وبحيث لا تتدخل أى خواطر أو مجاملات فى هذا الاختيار حتى نقدم للعالم أفضل مستوى للسينما المصرية ..

ولكن ما حدث هذا العام أن أحدا لم يعرف بالتحديد ما هى الأفلام المصرية التى كانت مشتركة رسميا فى المهرجان .. فلقد قيل فى البداية أنها لن تتجاوز فيلمين .. ثم قيل ثلاثة .. ثم قيل أن المساومات «والحلول الوسط» وصلت بها الى ستة أفلام .. ثم كان الاغرب من هذا أن ترشح أفلام لم تخرج من العمل بعد وبالتالى لم يشاهدها أحد حتى يحكم على مدى جودتها .. ولجزد أسماء صانعيها .. وهذا خطأ بالطبع لابد من تحاشيه فى الأعوام القادمة .. فليس لدينا فيلمين أو برجمان الى هذا الحد بحيث يصبح مجرد اسمه ضمانة للجودة ..

الجانب الثانى للأشتراك المصرى فى المهرجان هو الأفلام التى تعرض فيما يسمى «ليالى السينما المصرية» والتى يقال أنها أقرب الى العروض التجارية لأفلام جديدة يمكن أن تحقق للمهرجان ايرادا يغطى به جزءا من تكاليفه.. ويتصور البعض بالتالى أنه لا يهم فيها المستوى.. وهذا خطأ كبير أيضا لأن مجرد عرضها فى اطار مهرجان نولى ولو فى برنامج على هامش هذا المهرجان.. يفرض حدا أدنى من المستوى فى الأفلام التى تفوز بشرف الأشتراك.. وإلا فما هو الفرق بين فيلم جيد وفيلم سيء.. خاصة وأن هذه الأفلام تدخل فى شبه «مسابقة داخلية» على جوائز اتحاد الإذاعة والتليفزيون.

وما حدث هذا العام أن تشكلت لجنة لأختيار الأفلام المصرية سمعت من أكثر من عضو فيها أنهم شاهدوا كما هائلا من الأفلام اختلعت فيها المستويات بين «الجابل والنابل» وبين كل المنتخبين الذين قدموا أفلامهم طمعا فى الجائزة .. وفى رأى المتواضع أنه لا بد من اجراء تصفية أولى لا يمر من خلالها أكثر من عشرين فيلما مع التفاضل الشديد .. بل أنها ستكون معجزة لو عثرنا على عشرين فيلما قابلة للتصفيه.. لأن كل منتج يعتقد أنه يستحق الجائزة .. وكل مخرج يتصور أنه عبقري.. ولكن هناك أسماء لابد من استبعادها من الأصل والجميع يعرفونها بل أنهم يعرفون أنفسهم ومع ذلك يتقدمون للمسابقات بكل جرأة لأن بعض المهرجانات الوهمية عودتهم على ذلك بل ومنحتهم جوائز .

واقتراحى المتواضع فى هذه النقطة أيضا هو اختيار أفضل الأفلام من انتاجنا السنوى من خلال لجنة متشددة جدا تحترم اختياراتها بلا أى مجاملة أو مساومة ويحيث لا تتعدى بأى حال فيلما واحدا لكل يوم من هذه «الليالى».. بمعنى أن نختار سبعة أفلام لو استمرت لسبع ليال أو عشرة لو كانت عشر ليال وهكذا .. ثم لا تتجاوز جوائز اتحاد الاذاعة والتليفزيون خمس جوائز بنى حال منها جائزة «العمل الأول» للمخرج الشاب الذى يقدم فيلمه الأول حتى لا نظمه بالدخول فى منافسة مع أساتذته.

إن ما حدث هذا العام مثلا لم يفهم أحد بالتحديد .. فبينما قيل أن الأفلام الفائزة هي سبعة فوجئنا باحد عشر فيلما تساوت فى الجوائز ولجرد تقسيم ثلاثة وثلاثين ألف جنيه قيمة الجوائز بالتساوى.. وهو منطق يجب أن نرفضه تماما فى السنوات القادمة.. لأنه صحيح أن الجوائز معنوية بمعنى أنها اعلانات مجانية فى

التلفزيون .. ولكن المنتجين يعتبرونها «جائزة مهرجان القاهرة الكبرى» ويستخدمون ذلك فى دعاياتهم لأفلامهم وهذا من حقهم .

ولقد قلت هذا لحسين عنان رئيس اتحاد الاذاعة والتلفزيون فقال : لقد قيل لنا أن الجوائز هى سبع فقط ولكنها وصلت الآن الى احدى عشرة ولا نستطيع أن نعترض على هذا من ناحيتنا طالما أنها فى حدود نفس القيمة الكلية .. وأنت تعرف أن اتحاد الاذاعة والتلفزيون يرصد هذا المبلغ لكل المهرجان ولكن تبقى للجنة التحكيم التى تتبع المهرجان كيفية توزيعه على الأفلام الفائزة ونون أى تدخل منا ..

وقلت لرئيس اتحاد الاذاعة والتلفزيون أن الاتحاد يجب أن يكون له رأى فى كيفية توزيع جوائزه لكى تبقى لها قيمة المنافسة نفسها ومع ترك الأفلام الفائزة للمهرجان .. بمعنى أن يشترط الاتحاد عودتها الى خمس جوائز فقط كما كانت من قبل.. ثم أن تكون هناك جائزة أولى وثانية وثالثة ليقى هناك امتياز الفيلم الجيد على الفيلم الأقل جودة.

وقال إن هذه كلها أفكار واردة ومعقولة وأمامنا عام كامل قبل المهرجان القادم نستطيع فيه أن ندرس كل جوانب التجربة ونستفيد بكل الآراء نحو أفضل تصور للجوائز ..

فقلت لذن من تلافى كل أخطاء تجربة هذا العام التى سمعت من بعض أعضاء لجنة التحكيم أنفسهم أنهم غير راضين عنها .. فلا يعقل أولا أن يكون فى انتاج السينما المصرية هذا العام أحد عشر فيلما تستحق كلها جوائز.. ولا يعقل ثانيا أن تتساوى كل هذه الأفلام فى قيمتها وإلا فأين نذهب بالفارق البعيد بين الفيلم الأول والحادى عشر ؟ .

كل هذه مقدمات لابد منها لتقييم التجربة نفسها لكى نتجاوز ثغراتها فى العام المقبل لكى تصبح هذه المسابقة «الداخلية» بين الأفلام المصرية أكثر قيمة وموضوعية.. خصوصا والمهرجان يسعى لاستعادة مسابقته الدولية نفسها .. ويبقى بعد ذلك أن نلقى هذه النظرة السريعة على بعض الأفلام المصرية التى شاهدها شخصيا خلال المهرجان :

«قباهر الزمن»

عن قصة لنهاد شريف الذى تخصص «ببطولة» يحسد عليها فى كتابة قصص «الخيال العلمى» وهو نوع من الأدب مقتقد فى مصر.. يكتب أحمد عبد الوهاب السيناريو لهذا الموضوع الصعب والذى لا يجرؤ على إخراجه سوى كمال الشيخ الذى تستهويه هذه الأفكار الجديدة والجريئة والتى تتطلب فى نفس الوقت مقدرة فنية خاصة .. والتى تقترب فى نفس الوقت من نوع الأفكار البوليسية أو القائمة على الحبكة والتوتر اللذين برع فيهما كمال الشيخ أيضا .. وهو يرى أن فى أقدامه على هذا اللون الجديد على السينما المصرية هرويا من اطار الموضوعات الميكروية والمستهلكة الذى حبست نفسها فيه كثيرا... ولقد استطاع أحمد عبد الوهاب يلا تلك أن يربط الفكرة ببراعة حرفية بتراب الفراعنة فى «علم التحنيط» وإيمانهم بالخلود والبعث فى العالم الآخر .. وأن يصوغها فى قالب بوليسى محكم بحيث ربطنا طول الوقت بمتابعة خيوط الموضوع الغريب عن العالم الذى يريد أن يسبق عصره محتفظا ببعض الأموات - والاحياء أيضا - محاولا تجميدهم تحت درجة حرارة معينة ولوقت معين يمكن أن يعوبوا بعده الى حالتهم الطبيعية.. ولأهداف علمية نبيلة ولكنها تصطدم بالمعتقدات الدينية لبعض معاونيه التى تؤدى الى فشل المحاولة كلها وانهار «المعبد» على الجميع فيما يشبه الزلزال ..

ولا يمكن أن يحجر أحد على حرية الفنان فى اختيار موضوعاته.. وإن كنت شخصا لا أفضل أن تشغل السينما المصرية نفسها بمثل هذه الموضوعات «المترفة» التى قد لا تشغل المشاهدين المستغرقين تماما فى مشاكلهم اليومية الأكثر واقعية والصالحة .. ولعل هذا هو سر «الفتور» أو «البرودة» التى أحسست بها طوال مشاهدتى لهذا الفيلم لا سيما أن تعبير «الخيال العلمى» قد يوحى للمشاهد المصرى وكما عودته السينما الأمريكية بموضوعات أكثر إثارة وحرارة.. وبإمكانات مهولة لا تقدر عليها السينما المصرية.. ولكن قد يكون هذا نفسه سببا لاحترامنا لشجاعة كمال الشيخ على اقتحام هذا المجال المقتقد تماما فى هذه السينما خاصة فى ظروفها الصعبة الحالية.. فهو بنفس إمكاناتها المحدودة هذه وفى حدود ما أرادته لفيلمه استطاع أن يقدم تجربة لا تملك إلا احترامها خصوصا وقد قدم أيضا



« قاهر الزمن » - إخراج كمال الشيخ - ١٩٨٧

مستوى تكتيكيا بارعا لفيلم نظيف شديد الرقى كمادة كمال الشيخ فى كل أفلامه ..
 فاذا كان من حقه المغامرة بشجاعة فمن حقنا التحفظ أمام هذا النوع من
 الموضوعات رغم تقديرنا لفنية السيناريو عند أحمد عبد الوهاب والتصوير عند
 رمسيس مرزوق.. بس ماتعملوهاش تانى !

« السادة الرجال »

ونفس الشئ تقريبا يمكن أن يقال عن تجربة رأفت الميهي الشجاعة فى «السادة
 الرجال» تأليف وإخراجا.. فمن البداية اعترف بأننى وكما قلت لا أميل لنل هذا
 النوع من الموضوعات التى تتحول فيها النساء الى الرجال مهما كانت عبقرية .. وهو
 رأى شخصى لا ألزم به أحدا وقد يكون خاطئا.. ومع تسليمى التام بأنه ليس فى
 الفن ما يجب وما لا يجب كما أن ليس من حق أحد أن يقرر للفنان ما يصنعه وما لا
 يصنعه أو يفرض وصايته عليه .. فالهم هو مناقشة «فنية العمل» بمعنى تجليل قدرته
 على صنعه وتوصيله .. ولكنى ومع احترامى لشجاعة رأفت الميهي أتجفظ فقط بأننى



«السادة الرجال» - إخراج رافت الميهى - ١٩٨٧

مازلت أرى أن المشاكل الواقعية مازالت قادرة على الهامنا بألاف الأفكار والأقرب الى الناس والقادرة فى نفس الوقت على تفجير كل كوميدى العام أو كل مأساته حسب رؤية كل فنان لهذا الواقع .

بعيدا عن هذه المقدمة فلقد نجح رأفت الميهى الى أقصى حد فى طرح أخطر قضايا المرأة المعاصرة فى مصر والمجتمعات الشرقية عموما وهى نظرة المجتمع اليها نظرة «دونية» أو باعتبارها مواطنا من الدرجة الثانية .. فهى مهما تعلمت أو تفوقت وفى ظل شعارات مساواة زائفة تظل مجرد ست البيت أو الأم الملحقة بخدمة ورعاية وامتناع السيد الرجل .. وهى الفكرة التى تدفع الزوجة معالى زايد وتحت قهر شديد ومتواصل الى الثورة على هذه المهانة باجراء عملية جراحية تتحول بعدها الى رجل .. وبكل التناقضات والمفارقات المضحكة التى تتولد عن ذلك .. خصوصا وهى تظل تشارك زوجها نفس البيت لترعى طفلهما المشترك .. ولكن لتصل المفارقة الى أقصاها حين تقع فى حب زميلتها هالة فؤاد بل وتفوز بالزواج منها أيضا رغم أن منافسها على حبها هو زوجها نفسه محمود عبد العزيز .. ويترك الفيلم النهاية مفتوحة رغم أن المنطق كان يقتضى عودة الزوجة الى طبيعتها كأنثى حين واجهت

خطر مرض ابنها الطفل وحاجته لرعايتها كأم .. ولتأكيد أن حصول المرأة على استقلالها وحقوقها لا يتحقق فقط بتحويلها الى رجل بعملية جراحية والا تحولت كل نساء العالم المتخلف الى رجال واختفى جنس النساء تماما وهي فكرة رجعية ضد النساء أنفسهن .. وكنت أتصور أن ينهى رأفت الميهي فيلمه الجريء حقا بعودة الزوجة الى أنوثتها لكي تحارب من أجل كرامتها كامرأة أولا وفي ظل ظروف اجتماعية أفضل وأكثر تقدما وتفتحا .. ولكن هذا لا ينفي أن السيناريو والحوار بارعان الى أقصى حد وحافلان بالكوميديا الراقية والسخرية الذكية وخفة دم رأفت الميهي شخصيا كاتباً ومخرجاً .. ومع تفوق محمود عبد العزيز ومعالى زايد في دوريهما الجديدين تماما ومعهما هالة فؤاد التي تؤكد أنها فيلما بعد فيلم تثبت قدميهما كمكسب جديد وموهبة متميزة نتوقع لها النجاح والرسوخ .

«الاقزام قادمون»

ويبدو أن أهم ما يكشف عنه مهرجان القاهرة هذا العام هو أن السينما المصرية تنوى أو تحاول أن تغير جلدها حقا .. فليست صدفة في تقديري أن يكون هذا هو الفيلم الثالث الذى يقوم على فكرة جديدة وجريئة تخرج عن نطاق المألوف السائد والمكرر من أفكار السينما المصرية المستهلكة عبر ستين سنة.. ولكن يتميز «الاقزام قادمون» هذه المرة بأن صانعيه هم من الشباب حديثي التخرج من معهد السينما .. وهم يقدمون بجرأة وفي أول أفلامهم على مغامرة كاملة وعلى كل مستوى غير خائفين من حسابات الربح والخسارة : اسامة جرجس فوزى منتجا .. وشريف عرفه مخرجا .. وماهر عواد كاتباً للسيناريو .. ولابد من تحية هؤلاء الشباب الثلاثة على تجربتهم الأولى الجريئة والجيدة.. فهذا هو الدور الحقيقي لشباب المعهد الدارسين بدلا من أن يسلموا أنفسهم طواعية ومن باب الاستسهال للمضمون والناجح والجاهز بمنطق تجار السينما ..

والفكرة البسيطة تقوم على سأم مخرج الاعلانات الناجح يحيى الفخرانى من عالم النجاح الزائف الذى صنعه لنفسه ويعد أن تسببت اعلاناته الناجحة في كارثة حريق «ديسكو التوتة» الذى ذهب ضحيته عدد من الشباب صدقوا أكانييه .. فيستيقظ فجأة على زيف عالمه كله بما فيه حتى قصة حبه لزوجته ليلي علوى.. ثم



الاقزام قادمون .. - إخراج شريف عرفة - ١٩٨٧

يكفر عن احساسه هذا بالذنب باحتضان قضية مجموعة من الاقزام يريد أحد أساطين التجارة في كل شيء «رضوان ملك الهامبورجر» - جميل راتب - أن ينتزع منهم قطعة الأرض التي يعيشون عليها لتحويلها الى مشروع سياحي استثماري كالعادة .. ومن خلال هذا التضامن مع الاقزام الذين ليسوا سوى رمز «للصغار» أو المستضعفين من أى نوع .. تتحقق فكرة انتصار لحق مهما كان ضعيفا على كل قوى الشر مهما تضخمت .. ففي وسع «الصغار» دائما أن يحاربوا ..

الفكرة بسيطة كما نرى .. وان لم يستطع السيناريو رغم ابتكارها أن يغذى خطوط الصراع فيها بعناصر أكثر قوة من مجرد البحث عن «حجة ملكية الأرض» .. ف شعرنا ببعض الفتور والتكرار بعد منتصف الفيلم .. كما لم تكن ثورة بطل الفيلم يحيى الفخرانى على زوجته ليلي علوي ورفضه لها مبررا وهي التي رأيناها صادقة في حبه .. ولكن ماهر عواد كاتب سيناريو جديد وموهوب حقا لو حافظ على جرأة أفكاره وجدتها ولكن مع تعميقها أكثر .. والاكتشاف الخثير في الفيلم هو مخرجه شريف عرفه بجرأته وقدرته التكنيكية وحسه السينمائي المدهش ولغته الجديدة حقا .. والاكتشاف الخثير الآخر هو موسيقي مودى الامام الجديدة أيضا والرائعة حتى لم

أصديق أنها مؤلفة.. وإذا لم اتحدث عن العناصر «القيمة» الجيدة فى الفيلم كتصوير طارق التلمسانى ومونتاج عادل منير وتمثيل يحيى الفخرانى وجميل راتب وإيلي علوى.. فلأنتى ميهور أكثر بالعناصر الجديدة .. فهذه سينما شابة حقا .. ومرحبا «بأقزام السينما» الذين ليسوا كذلك !

«القطار»

فيلم رابع يمكن اعتباره تجربة جريئة هو الآخر فى حدود مستوى وامكانيات السينما المصرية على الأقل.. فمجرد إقدام مخرجه أحمد فؤاد على صنع فيلم آثارة وتوتر قائم على الحركة والحركة التكنيكية المتقنة هو مغامرة فى ذاته لو وضعنا فى الاعتبار الوضع السيئ لكل معدات السينما المصرية المتخلفة من القرن السابع عشر .. ويكفى أن جهاز «الباك بروجكشن» أو العرض الخلفى فى ستديو مصر - وهو الوحيد فى مصر كلها فيما أظن - مازال بالأبيض والأسود .. ومن هنا يمكن أن نتخيل حجم المجهود الهائل الذى بذله أحمد فؤاد على مدى ثمانى سنوات فى إنهاء هذا الفيلم وفى ظروف انتاجية فقيرة ومتقلبة لا تسمح بأى عمل متقن ولو بالحد الأدنى.. ومع ذلك فالفيلم متقن جدا فى هذه الحدود ويتطلب جرأة تكنيكية كبيرة خاصة وكل أحداثه تقريبا تقع داخل قطار حيث تصبح قدرة المخرج مقيدة سواء فى اختيار الزوايا أو تحريك الممثلين أو الكاميرا .. مع ضرورة ضبط الحركة فى كل لحظة مع اتجاه الحركة على شاشة العرض الخلفى ومع الإيحاء بأننا فى قطار حقيقى يهتز بحركة ركابه فى ايقاع خاص.. فما بالك والأحداث كلها تنطلق من قتل السائق لمساعدته بعد خيانة زوجية وسقوطهما معا من القطار لكى ينطلق بدون سائق .. وهنا تجيء المفارقة الذكية من أن الراكب الوحيد الذى يشهد الحادث ويحذر الركاب من كارثة انطلاق القطار بدون سائق هو الراكب الوحيد المخمور تماما لأنه لم يتوقف عن الشراب طوال الوقت فلا يصدقه أحد حتى تصل ذروة التوتر الى أقصاها .. فيحاولون متأخرا جدا ايقاف الكارثة بمعونة طائرة هليكوبتر تحاول تحذير قطار آخر قادم فى الاتجاه المضاد ولا يريد سائقه أن يسمع ولا أن يصدق لكى يتوقف .. الحكمة قوية جدا كما نرى وتقرب على نحو غير معروف فى السينما المصرية من أفلام «المطار» والكوارث الأخرى التى بهرت بها السينما الأمريكية



«القطار» - إخراج أحمد فؤاد - ١٩٨٧

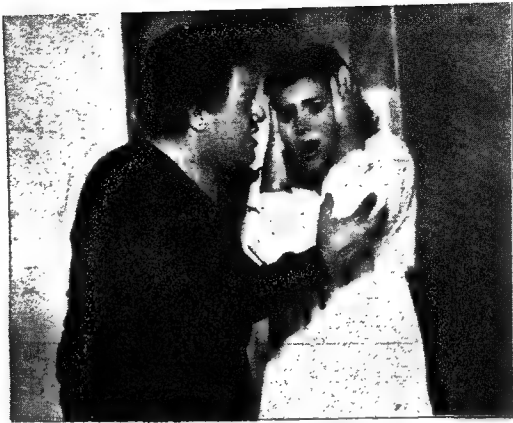
العالم .. ولكن بامكانيات السينما المصرية الكسيحة .. ومن هنا نتخيل حجم الجهد التكنيكي الهائل الذى بذله أحمد فؤاد حتى حقق مستوى أستطيع أن أقول على مسئوليتى أنه لا يقل عن مستوى فيلم «قطار الهروب» لكونشالوفسكى الذى مثل أمريكا وكانون هذا العام فى مهرجان كان رغم الامكانيات الخارقة التى أتاحت له بالطبع .. ومع ذلك - وعلى مسئوليتى أيضا - كانت الفكرة أعمق وأكثر حياة وحرارة فى «قطار» أحمد فؤاد ..

يعيب السيناريو أن النصف الأول كان مليئا بالثرثرة وحكايات النماذج السطحية للركاب .. كالزوج الذى يبخل على زوجته بزجاجة كازوزة والشاب الصعيدي الذى تدفعه أمه الى الثأر .. وهى حكايات ينقصها العمق ربما لقلة خبرة كاتب السيناريو الجديد سعيد محمد مرزوق الذى نسي تماما - هو والمخرج - متابعة هذه النماذج أثناء تصاعد الكارثة ثم بعد النجاة منها .. ولكن التجربة مثيرة سينمائيا والراحل أمين الهيندى فى دور السكرير لعب نور حياته !

«امراتان ورجل»

ذهبت لاشاهد هذا الفيلم وأنا غير متفائل على الإطلاق.. فلم أكن قد رأيت «خيوط العنكبوت» الفيلم الأول لمخرجه عبد اللطيف زكى وبالتالي لا أعرف شيئا مع قدراته.. بينما كنت قد رأيت لكاتبة السيناريو الزميله ماجدة خير الله أعمالا تليفزيونية لا تبشر بأى خير .. فاذا كنت اختلف معها دائما فى الحدة البالغة التى تفترس بها أفلام الآخرين فماذا أقول لها لو سألتنى عن رأى فى فيلمها الأول للسينما لو جاء مثل أعمالها التليفزيونية لا قدر الله فافترستنى أنا شخصا ؟ وكانت ورطة لا يعلم بها الا ربنا .. لأنه من أصعب الأشياء أن تنقد عملا لزميل ناقد أو ناقدة من نوع «العربة الطائشة» !

ولكن اعترف بأن ربنا ستر وجاء «امراتان ورجل» مفاجئة كاملة على مستوى السيناريو والإخراج معا.. ومن حق ماجدة خير الله أن نقول لها أن فيلمها الأول للسينما كفر عن بعض سينماتها التليفزيونية.. لأنه مازال مطلوبيا منها ثلاثة أفلام جيدة كهذا على الأقل لتكفر عن الباقي.. فلقد استطاعت أن تنسج عملا انسانيًا بسيطًا وشديد العمق فى نفس الوقت .. ميزته الأولى أنه صادق تماما ولا يدعى شيئا .. وانما يتحدث عن مشاعر دافئة نعرفها ويمكن أن نعيشها.. وتقدم فيلما جميلا حقا وشديد النعمية يؤكد مرة أخرى أن الميولودراما ليست مرفوضة فى ذاتها.. ولكن بشرط أن تكون مقنعة وهادئة وغير مقطعة .. وهى تقدم قصة حب من نوع آخر غير حب المرأة والرجل الذى استهلكته السينما .. فهو هذه المرة حب انسانى صادق وكبير بين رجل وطفلة ماتت أمه ولم يبق له فى الحياة إلا هو فى عالم من العلاقات الشرسة تحلت فيه حتى صلات القربى والدم فلم يعد أحد يريد أحداً . ولقد سمعت أن الناس ييكون فى هذا الفيلم فاندھشت ولكنى فوجئت بنفسى أبكى أنا أيضا ولكن ليس بكاء الفواجع الزاعقة ولكن هذا البكاء النبيل الذى يكون الإنسان فيه فى قمة شفافيته حين يشارك أرواحا ضائعة تبحث عن مجرد دفء المشاعر .. وهى قدرة من ماجدة خير الله ومن عبد اللطيف زكى الذى تعامل مع أنوات فيلمه بحساسية وفهم بالغ أعادنا الى هذه اللحظة الانسانية البسيطة



«امرأتان ورجل» - إخراج عبد اللطيف زكي - ١٩٨٧

والصادقة وسط ركام أفلام زاعقة بالعنف والجنس والمشاعر الوحشية .. لابد من الاشارة أيضا بموسيقى محمد هلال وبطل الفيلم الحقيقي الطفل الخطير وسام حمدي .. كما لابد أن تغمض عينيك وأذنيك أثناء الرقصة الطويلة التي تصور عبد اللطيف زكي أنها يمكن أن «تبيع» أكثر من كل الانسانية الجميلة في فيلمه !

«حارة الجوهرى»

فيلم «سرى» لمحت السباعى واضح أنه صنعه بسرعة وبامكانيات انتاجية تعبانه جدا .. ومع ذلك ففيه تناول جديد لعالم الثراء والشطارة الانفتاحية التي تدفع بعض الشباب لبيع أنفسهم وعواطفهم البريئة في ظروف الخطف والصعود السريع وحيث يأكل «كله من كله» على حساب كل الأشياء الجميلة الراسخة في مجتمعنا القديم.. ولا أتصور أن مدحت السباعى نفسه يتوقع أن يقال عن فيلمه أكثر من ذلك .. ولكننا نشهد له بأنه مخرج مجتهد يحاول دائما أن يقول أشياء جيدة في ظروف سينما



«حارة الجوهري» - إخراج مدحت السباعي - ١٩٨٧

صعبة جدا .. ولا يمكن إنكار جهده في تقديم هالة فؤاد في إطار جديد تماما يثبت أنها ممثلة موهوبة وليست مجرد بنت حلوة وملانكية الوجه .. ثم في كشفه عن قدرات مختلفة تماما لهشام سليم في أفضل أفلامه جميعا حتى الآن .. وبما يبشر بأن هذا الشاب يمكن بمزيد من الاجتهاد أن يكون لونا جديدا لممثل جيد !

بقايا أفلام .. وأفكار من العام الماضي

المخرج الذى اكتشف أن ابنته هى أجمل أفلامه

كان هناك اتفاق جماعى على أن فيلم «بيت القاصرات» هو نزوة أعمال المخرج أحمد فؤاد سواء من الناحية الموضوعية.. أى معنى قيمة وتأثير ما يقوله الفيلم .. أو من الناحية الفنية .. بمعنى بلوغ المخرج أعلى مستوى تكتيكى له فى التعبير عن هذا الذى يقوله بأنوات السينما.. وأدرك الجميع فى «بيت القاصرات» أن هذا المخرج الموهوب حقاً استطاع أخيراً أن يستفيد من التجربة الطويلة التى مر بها فى العمل فى السينما ليقدم أفلاماً بعد «بيت القاصرات» أفضل وأكثر معنى وقيمة من أفلام ما قبل «بيت القاصرات» . ولم يكن باقياً إلا أن يدرك أحمد فؤاد نفسه ذلك .. ويبدو أنه فعل ! .

فى فيلمه التالى «الأيام» حاول أن يلحق بقضية اجتماعية مثيرة روعت المجتمع المصرى الأمن لبعض الوقت حين تعددت فى أوقات متقاربة حوادث الاغتصاب .. فقدم فيلماً جيداً فعلاً على المستوى الحرفى قدم فيه وجهاً جديداً مختلفاً ليحيى الفخرانى وأعاد حالة فؤاد الى السينما فى دور صعب أنه براءة .. وتصويراً جيداً لمصور جديد موهوب هو طارق التلمسانى وفهما ذكياً وتوظيفاً صحيحاً لمونتاج هذا النوع من الموضوعات أجاده عادل منير .. ولكن ظل اعتراضى الشخصى على دعوة «الأيام» الخطيرة للانتقام الفردى.. والى أن يتحول كل منا الى «مونت كريستو» ينتقم بيديه ويكبر قدر من الدماء والعنف الوحشى من المنحرفين .. فضلاً عن أن الفيلم قدم ظاهرة الاغتصاب كأنها حدث يومى فى مجتمع دموى تماماً كأننا فى أحراش نيويورك.. بدليل أن بطل الفيلم يحيى الفخرانى مرت به وحده حادثتان قرر أن ينتقم لهما بعد أن قضى سنتين فى مصحة عقلية : اغتصاب خطيبته شخصياً ثم

اغتنصاب قريبة زميلته .. وليس هذا صحيحا على الإطلاق .. فما زال المجتمع المصرى أقل المجتمعات - حتى الشرقية - تعرضا لهذا النوع من الجرائم التى تحدث نادرا .. والتى على السينما لو تعرضت لها أن ترجعها لأسبابها الاجتماعية والاقتصادية والتربوية لدى هؤلاء المغتصبين بدلا من أن تقدمهم كمجرد متوحشين بالطبيعة أو بالصدفة ولجرد صنع فيلم مثير كما كان «الأوباش» وفى محاولة ساذجة لارجاع ظاهرة الاغتنصاب الى لقطات سريعة فى «سوق الخضار» تقول أن الأسعار غالية .. وأن أم أحد الشبان المنحرفين «ست موش كويسة»!

وإذا كنت تشير إلى هذا الفيلم الآن بشئ من التفصيل فلكى أؤكد لأحمد فؤاد - ولغيره وللمرة المليون - على الفرق بين الفيلم الجيد والفيلم الناجح .. لأنه حتى الأفلام التى نجحت بأسمائها المبتذلة لم تنجح بذلك فقط وإنما لأنها كانت تقدم لجمهورها السوقى أشياء أخرى أيضا .. وهذا درس لأحمد فؤاد لعله يتعلم منه أن السوقية لا تصنع نجاحا .. وأن الاحترام والقيمة الفنية أهم بكثير بل ويمكن أن تحقق النجاح التجارى أيضا لو استطاع الفنان أن يحدث الناس عن شئ يهتمهم فعلا بينما هو يمتعهم فى نفس الوقت .. بل أن عنواننا مثل «الحق يفهم» أساء للفيلم بكثير مما أفاده لأنه أعطى انطباعا هابطا وخاطئا لجمهور ربما كان جادا ويبحث عن فيلم محترم فاحجم عن مشاهدة هذا الفيلم رغم أنه فيلم محترم جدا .. ولذلك أتوقع أن ينجح أكثر فى الفيديو عندما يراه الناس فى البيوت فيكتشفون قيمته الحقيقية وأنه ليس «فيلم هلس» كما يوحى عنوانه الذى اختاره مخرجه «الحق» ولكن الذى لم يفهم!

فكرة الفيلم القوية جدا تدور حول الوهم عندما يسيطر على مجتمع ساذج أو فى أحسن الفروض طيب بطبيعته الى حد الاستعداد لأن يصدق حتى الأكاذيب .. تتحول الخرافة عنده الى يقين اذا استطاعت أن تلمس بذكاء أوتار الطيبة والخير فيه حتى لو تحولت الى بلاهة يمكن أن تفقده أى شئ بمجرد اقناعه بئى أسطورة .. فمن خلال مشهد ريك التنفيذ يبدأ به الفيلم نعلم أن السيؤل تجرف أحد النجوع الفقيرة فى الصعيد الجوانى فيحتسى الأهالى بمسجد النجع حيث يقول لهم شيخ المسجد أن على النجع المجاور أن يسعفهم بالنجدة والنقود والطعام كما أسعفوه هم فى سابق .. إن المشكلة التى يعالجها أو كيفية رؤيته وتحليله لها لا تنفصل عن أى مستوى تكتيكى يدير فيه المخرج والممثلون أو لا يبرعون ولكنهم بدون هذه الرؤية الصحيحة

لا يصنعون فيلما جيدا .. ثم أننى أكتب الآن بصراحة عن «الأوياش» لأن أحمد فؤاد يعتقد أنه تحفة لم تحدث ويتهمنى من يومها بأننى تجاهلت مدى عبقرية هذا الفيلم .. فهو «اللى جابه لنفسه» إذن !.

ولكن لا يمكن بالطبع انكار جرأة موضوع «الأوياش» وجديته التى تعكس بوضوح جدية مخرجه وعزمه على بدء صفحة جديدة فى مساره الفنى واحساسا منه بالمسئولية التى ألغاهها عليه «بيت القاصرات» .. وهو نفس ما يؤكد بعد ذلك «القطار» الذى تحدثت عنه فى العدد الماضى رغم أنه كان قد بدأ العمل فيه قبل ذلك بسنوات . ثم يعود أحمد فؤاد فيرتفع فى فيلمه الثالث «الحدق يفهم» الى ما يوشك على الاقتراب من «بيت القاصرات» من حيث جرأة الموضوع وقوته كما كتبه فاروق سعيد تحت عنوان «إمام عادل» أولا وهى لعبة لفظية «عيالى جدا» كانت تستهدف استغلال نجاح عادل امام الذى كان مفروضا أن يمثل الفيلم فى البداية ولأن البعض يتصورون أن الأفلام تتجج بعناوينها أو حتى بنجومها وهذا ليس صحيحا بالطبع رغم أنهم لا يرينون أن يصدقوا حتى عندما يصددهم «الشباك» .. وعندما تعذر اشتراك عادل امام تغير اسم الفيلم الى «الصهوة» وهو رغم سخافته ومباشرته أقرب الى الموضوع .. ولكن نكاه أحمد فؤاد قاده الى تغييره مرة أخرى الى «الحدق يفهم» متصورا أنه اسم سوقى لم يسبق أن تعرض له أحد .. ويتطوع الشيخ نفسه للذهاب الى النجع المجاور لطلب النجدة .. وفى مشهد ركيك تال نعرف أن محمود عبد العزيز قاطع طريق يفرض ارهابه على مطايرد الجبل ويكتشف الشيخ بالصدفة ويعرف منه قصة النقود والعطايا التى ذهب ليحضرها فيأخذ ملابس و ينتحل شخصيته ويذهب هو الى النجع المجاور مدعيا أنه الشيخ التقى الورع الذى جاء يطلب العون .. وهنا يبدأ الفيلم ضربه الجريء على أوتار الوهم والخرافة عندما تخدع البسطاء المستعدين ليصدقوا أى شىء .. فمجرد مجموعة مصادفات عبثية تجعل القاتل قاطع الطريق فى نظرهم شيخا مبروكا .. فهو الذى أصلح مولد الكهرباء بمجرد أن وضع يده عليه مع أنهم رأوا الميكانيكى وهو يصلحه .. وهو «مكتشوف عنه الحجاب» لمجرد أنه استخدم نكاهه فتادى أحدهم باسمه الذى سمعه خلسة .. وهكذا ينطلق خبر الشيخ المبروك بين أهالى النجع الذين كانوا كأنما فى انتظار أى معجزة ليصبقوها .. وتنهال تبرعاتهم على الشيخ الذى يدبر بالطبع للإفلات بها فى أول قرصة .. لولا أنه يجيد نفسه طرفا رغم أنه فى الخط الآخر

الموازى من خطوط القصة.. فهالة فؤاد غازية النجع الجميلة الشابة تقع فى حب الشيخ الغريب الوسيم الذى كانت هى الأخرى كأنها فى انتظار التوبة على يديه.. ولكن أخاها الطبال المنتصر بالله يراها الدجاجة التى تبيض له ذهباً فيرفض هذه التوبة إلى حد اطلاق الرصاص عليها .. ولكن بركات الشيخ المزعوم تكتمل حين يخرج الرصاص من صدرها فتتجو.. وينجو هو فى نفس الوقت حين يوقظ هذا الحب فى أعماقه كوامن الخير .. فيقرر التوبة هو أيضا ويحكى قصة حياته وانحرافه قبل أن يستسلم للبوليس مكفرا عن كل ذنوبه .

الفكرة جيدة وجريئة كما ترى لا سيما وهى تطرق مباشرة فى ظروف قريبة جدا منا للبطاء الذين يقعون فى أحابيل المتاجرين بالدين والذين يرتكبون باسمه كل الموبقات.. وهى ظاهرة معاصرة نضج منها فى مصر بقدر ما يضح منها العالم كله ومن أمريكا الى ايران.. وهنا رسم سيناريو فاروق سعيد ببراعة مجتمع نجع فقير معزول فى أعماق الصعيد بايمانهم القوى وتكاتفهم وقيمهم الطيبة النبيلة عندما يستغلها شنتقلاو ومزيق كل القيم الأصيلة فى مصر من الادعاء والنصابين وتجار كل شئ .. ولكنه وقع فى بعض الثغرات التى كان يمكن تداركها بسهولة لصنع فيلم أقوى وأكثر سخونة.. فكيف ترسل قرية منكوبة بالسيل رجلا واحدا حتى لو كان اتمام الجامع لاحضار المعونة من القرية المجاورة بدلا من ثلاثة رجال مثلا .. والايمان ببركات الشيخ المزيف وتصديقهم بسرعة غريبة ومن خلال بعض الصدق الاقرب الى النكت وبدون أن ندرى كيف أفلت هو نفسه من كل هذه المآزق بسهولة.. هذا الجزء كان فى حاجة الى تعميق أكثر لصنع المادة الكوميديية نفسها.. وبنفس السرعة جاء قرار «الغازية» بالتوبة وكأنها كانت فقط فى انتظار ظهور أى شيخ وسيم ونون أى تردد أو صراع حتى أن هالة فؤاد عندما قررت أن ترقص وتغنى - وبالمناسبة فهى نجمة استعراض موهوبة - رقصت رقصة واحدة واعتزلت على الفور! . وحكاية انتصار الشيخ وحده على عصابة سرقة الصائغ كانت بلهاء.. ورواية الشيخ المزيف لقصة طفولته ونشأته التعيسة عندما انكشف أمره للبوليس كانت أكثر بلاهة.. وكان الأفضل والأقوى الا يحكى ولا يبرر أى شئ وانما يطلب من البوليس أن يتركه يعود للقرية المنكوبة ليسلم كل ما استولى عليه ثم يسلم نفسه.. فهذا دليل اكتمال الرمي والتوبة الحقيقية وهو الموقف الاجتماعى السليم فى نفس الوقت .. مع تسليمى بأنه ليس من حق أحد أن يفرض أى نهاية على أى فيلم .. ولكنه فيلم جيد سينمائيا

وفكريا يحقق فيه أحمد فؤاد خطوة أخرى للامام كمخرج متمكن لموضوع صعب.. وهو نفس المستوى الذى يحققه مونتاج عادل منير وأن لم يحققه تصوير طارق التلمسانى هذه المرة لسبب لا ادريه.. وإذا كان محمود عبد العزيز يكشف عن وجه آخر من وجوه موهبته لا يقدر عليه غيره.. فإن اكتشاف الفيلم الحقيقى هو حالة فؤاد فى أولى بطولاتها.. فهى وجه جميل برىء وطازج يبدو أنه ما زال يدخر أكثر من كل ما رأيناه فى أفلامها المعنودة حتى الآن.. ولقد كنت محقا انن عندما تحمست بشدة لهذا الوجه الجديد المجهول الذى لم أكن أعرف حتى اسم صاحبه عندما رأيته أول مرة فى دور صغير فى فيلم لعاطف سالم منذ عدة سنوات لا أنكر الآن حتى اسمه ولكنها فازت عليه بشهادة تقدير فى مسابقة الدولة ومن جمعية الفيلم.. وأكثر ما يسعد الناقد أن تتأكد صحة وموضوعية تقديراته بعيدا عن أى اندفاع أو مجاملة.. ولم تخذلنى حالة فؤاد فى أفلامها الأربعة منذ ذلك الحين «الأويش» و«السادة الرجال».. و«حارة الجوهري» و«الحلق يفهم» رغم أنها تلعب فى كل منها شخصية مختلفة تماما وصعبة تؤكد أنها ليست مجرد وجه جميل برىء فقط وإنما ممثلة مكتملة تماما يمكن أن تملأ بعض فراغ سعاد حسنى.. وأقول بعضه فقط فما زال الطريق كله أمامها.. وإذا كان اكتشاف أحمد فؤاد اسمها أنور منذ سنتين غفر له بعض أفلامه القديمة.. فمن حقه باكتشافه لابنته أن تغفر له بقيتها ! .

فيلم لعادل إمام

يعتذر عن أفلام وأقوال أخرى !

شاهدت فيلم «كراكون في الشارع» متأخرا جدا ويعد بدء عرضه بعدة أسابيع ولم أكن متحمسا لمشاهدته على الإطلاق لأنني تصورت أنه عملية خداع جديدة من عمليات «تعبيث عادل إمام في قزاين».. ولأنني احترم موهبة عادل إمام الى أقصى حد - وإن أقول أحبه - لأنه شكاني لصديق مشترك قائلا أنني كل مرة أقول «أحبه» ثم أهاجمه.. متصورا أن حب الناس له معناه بالضرورة أن يقبلوا كل ما يصدر عنه من أفلام أو أقوال ما داموا ليسوا الدكتور محمد منور شخصيا .. ولأنه يرى وأعلنها أكثر من مرة أن الناقد الوحيد الذي من حقه أن يناقش عادل إمام هو محمد منور لأن «مقامه من مقامه».. وليس لدى أي اعتراض على هذا لأنني اعتز جدا بأن الدكتور منور درس لي في الجامعة.. وياريت ياريت أكون قد تعلمت واحد على ألف من منهجه النقدي.. ولكني حاولت الاتصال بالدكتور منور لأسأله لماذا لا تعلمنا كيف ننقد أفلام عادل إمام العظيمة مثل «سلام يا صاحبي» حين تذكرت بالصدفة أنه توفي الى رحمة الله في مايو ١٩٦٥.. أي منذ واحد وعشرين سنة وقبل أن يرى فيلما واحدا لعادل إمام.. فانتهز هذه الفرصة لأبلغ فناننا الكبير هذا النبأ الذي لا بد سيحزنه جدا.. لأنه واضح أن ماحدث قال له !.

وبعد حديث أخير في زميلتنا «الكواكب» مع عادل إمام في سبع صفحات بالألوان استعرض فيها أكثر من بدلة وهو مستند الى الدرابزين وذكر فيه حكاية الدكتور منور هذه مرة أخرى معلنا أنه الناقد الوحيد الذي يعترف به.. فكرت في أن أكتب هنا لأسأله بتواضع شديد : طيب لو افترضنا أن أطال الله في عمر الدكتور منور وظل حيا حتى الآن.. عندك أيه تعرضه له ؟ .. وهل لو شاهد أستاذنا الراحل العظيم



«كراكون فى الشارع» - إخراج أحمد يحيى - ١٩٨٧

«سلام يا صاحبي».. ألم يكن محتملا أن يموت مرة أخرى؟

ان مشكلة عادل إمام تتعقد يوما بعد يوم ومع كل نجاح جديد يحققه .. وواضح أنها دخلت الآن دائرة خطيرة بالنسبة لآى فنان أو انسان عادى.. وهى التشكك فى أن أحدا يحبه.. فحتى أشد المخلصين له والحريصين على قيمته يمكن أن يكونوا «جواسيس» وجزءا من مؤامرة عامة للحاقدين عليه.. ولذلك أعلن هنا على الملأ أنني لا أحب عادل إمام ولا حاجة أبدا وإنما فقط أقدر موهبته الكبيرة الى أقصى حد ولذلك ظللت مترددا فى مشاهدة «كراكون فى الشارع» خوفا من أن يكون مثل «سلام يا صاحبي» فأحزن جدا على هذه الموهبة .!

ثم كان هناك سبب آخر مضحك لنفورى من هذا الفيلم وهو عنوانه الذى يذكرنا بمهزلة الأسماء الغريبة التى أصبحوا يختارونها الآن للأفلام.. فلقد قضيت عدة أسابيع أتقلب فى الفراش ولا أنام الليل وأنا اتسأل : يعنى أيه كراكون فى الشارع؟. إن جميع كراكونات العالم - أى أقسام البوليس - هى بالطبع فى الشوارع .. فما معنى أن يصبح هذا عنوانا لفيلم ؟

وأعترف بأن كل هذا كان موقفا خاطئا منى.. فمهمة الناقد هى أن يرى الأفلام

بدلاً من أن يتساءل عنها.. ومن ناحية أخرى فليس من حق أى ناقد أن يأخذ موقفاً مسبقاً من أى فيلم قياساً على فيلم آخر .

ويعد أن شاهدت «كراكون فى الشارع» اعتراف مرة أخرى بأننى قصرت جداً فى واجبى النقدى المجرى عندما تأخرت كثيراً فى الحديث عنه .. لأنه فيلم جيد جداً وشديد الامتناع والجرأة والاحترام فى نفس الوقت .. بل أنه من أهم أفلام ٨٦ وربما سنوات أخرى سابقة.. وهو نموذج مثالى للكوميديا الراقية النابغة فى نفس الوقت من مشاكل الواقع اليومية التى يعيشها الناس فعلاً ويمكن أن يحسوها فيصدقوها.. فالفيلم يقتحم مباشرة مشكلة الاسكان والبيوت التى تسقط على رؤس ساكنيها فيذهبون الى خيام الايواء المؤقتة والى المقابر والى الجحيم نفسه لئلا يجدوا أبسط حقوقهم كبشر وهو مجرد مأوى له سقف .. وصحيح أن الفيلم يحل مشكلته حلاً خيالياً بمسألة «الكرافان» الذى يجره حمار.. ثم حلاً «رقابيا» بمسألة البرنامج التلفزيونى الذى يجد معجزة لكل مشكلة بقرار من فوق .. ولكن هذا لا يقلل من قيمته كعمل اجتماعى جريء وصادق يقول أشياء كثيرة ذكية عن واقع يدعو لتغييره.. وهنا لابد أن نشيد بكاتب السيناريو أحمد الخطيب الذى يفاجئنا بعمل رائع حقاً.. ثم بالمخرج المجتهد والجاد فعلاً أحمد يحيى الذى يحقق أفضل مستوياته مع عادل إمام بالذات ويعد فيلم جيد آخر لهما هما «حتى لا يطير الدخان».. وأخطر ما ينجح فيه «كراكون فى الشارع» هو أنه يتحدث وينتقد بجرأة مشكلة اجتماعية خطيرة بينما هو يضحكنا طول الوقت .. أى أن الفن الجيد والجاد والمحترم يمكن أن يكون ممتعاً أيضاً وناجحاً حتى تجارياً.. وهذا هو ما كنا نقوله من عشرين سنة لئلا نكون يصدقنا أحد .. ورغم كل قيمة هذا الفيلم فإنه لا يمكن تخيله بدون عادل إمام الفنان الكوميدي الفذ والذى يمنح الأفلام والشخصيات المناسبة له روحاً وحياة وحرارة لا يقرر عليها غيره وتؤكد كل يوم أنه لم يحقق شيئاً لا يستحقه .. أما عادل إمام خارج الشاشة .. فنتركه للدكتور منور .. هم حرين مع بعضى ! .

نموذج إنسانى آخر من سينما

الرجل المتوحش !

وهذا فيلم آخر يؤكد أن السينما المصرية قد أنبها ضميرها فيما يبدو فبدأت تهتم فعلا بمشاكل المجتمع المصرى.. حتى أصبح يمكن أن يقال أن هناك تيارا من «الوعى الاجتماعى» فى أفلام السنوات القليلة الماضية لا يمكن انكار تناوله لكثير من مشاكلنا التى نتجت عن تحولات اقتصادية وأخلاقية هامة نعرفها جميعا.. وطبيعى أن اقتراب السينما من مشاكل مجتمعنا شئ.. وفهمها أوجديتها فى هذا الاقتراب شئ آخر.. ولكننا لا يمكن أن نغفل مثلا أن أزمة الاسكان أصبحت هى الموضوع الأساسى فى مجموعة أفلام أخيرة عرضت فى أوقات متقاربة آخرها «مدافن مفروشة للإيجار» الذى يتحدث عن اضطرار الأحياء للسكنى مع الأموات ومزاحمتهم فى مقابرهم.. وهو نفس الموضوع الذى يقتحمه «كراكون فى الشارع» وبنفس التناول الساخر الذى يقترب من «الكوميديا السوداء».. ثم يجرى «الضائعة» ليقوم أساسه الدرامى على نفس المشكلة ولكن بتناول فاجع تتعقد فيه مأساة البطلة خطوة خطوة حتى يصل الى نزوة الضياع.. ولأن المؤلفة هنا هى الزميلة حسن شاه التى أخذت على عاتقها منذ «أريد حلا» أن تقتحم وبجرأة الأوضاع المهينة التى تتعرض لها المرأة المصرية فى مجتمع تحكمه أنانية الرجال وقسوتهم وحتى قوانينهم.. فأنها تجعل من فريستها هذه المرة امرأة وهذا من حقها.. ولكنى أصبحت أخشى على حسن شاه فى دفاعها البطولى عن حقوق بنات جنسها أن تحول كل مشاكلنا الى مجرد التفرقة بين المرأة والرجل.. بينما المشكلة فى تقديرى هى مشكلة واقع صعب ومتخلف يعانى فيه الرجل والمرأة على نفس المستوى.. بحيث تصبح التفرقة فى الحقوق والقوانين بين الرجل والمرأة هى مجرد تفريعات أو «تنويعات» على هذا الواقع الصعب الذى يتعرض له الاثنان معا.. ولا تكون الرؤية صحيحة إلا بتحايل



«الضائعة» - إخراج عاطف سالم - ١٩٨٧

هذا الواقع كما هو بغض النظر عن الفوارق الجنسية وبتطوير أوضاع الانسان المصرى كلها الى الأفضل ..

فقى «الضائعة» مثلا تتعرض الزوجة والأم نادية الجندى لكل أنانية ونذالة الزوج سعيد صالح الذى قدمه السيناريو الذى كتبه بشير الديك وحشا خاليا من أى ضمير أو وازع أخلاقى ومبالغة غير مبررة.. ويتكرر نفس مشهد سقوط البيت على رؤوس الأب والأم والطفلين وينفس التفاصيل التى رأيناها فى «كراكون فى الشارع» وينفس مهزلة خيام «الايواء المؤقت» التى تستحيل فيها الحياة بعد ذلك .. ولكن البطلة التى تضحي هذه المرة هى الزوجة والأم التى تسافر الى بلد عربى لتعمل ممرضة وتتحل مشكلة الأسرة بأرسال كل نقودها الى الزوج فى القاهرة ليحصل بها على شقة.. ولكن نفس النظرة الى الرجل باعتباره وحشا متجردا من أى أخلاق تعود حتى الى المستشفى الذى تعمل فيه المرأة المسكينة فى البلد العربى ومن خلال طبيب مصرى هو محمد خيرى الذى يبني ولا عمل له إلا الإيقاع بالمرضات.. سعاد نصر أولا ثم نادية الجندى.. وعندما لا تستجيب له يلق لها تهمة سرقة أدوية فتفقد عملها وتطرد وتعود الى بلدها.. وهى مبالغة أخرى فى تصوير قسوة الرجال ونذالتهن

وتفرغهم لتدمير النساء البريئات ..

ويكون طبيعياً أن تكتمل هذه الصورة الوحشية للرجال الأذال بعودة الزوجة المسكينة لتجد أن زوجها أخذ فلوسها واشترى بها شقة فعلاً.. ولكن ليتزوج فيها فتاة أخرى كانت جارته فى خيام الايواء المؤقت .. وهى مسألة لم يبررها السيناريو ولم يمهّد لها وكأن كل الأزواج ينقلبون على زوجاتهم المخلصات لمجرد أنهم أذال بالطبيعة .. وتتعرض المرأة الأم لكل أنواع الأذال والأضطهاد حين يمنعا الزوج من الحياة معه أو من رؤية طفلها .. فتهم على وجهها فى الطرقات.. وإلى هنا كان يمكن أن يكون الفيلم تناولاً آخر لبعض مشاكل المرأة المصرية الناشئة عن إحجاف قوانين الأحوال الشخصية بحقوقها كأم وزوجة والتي برعت حسن شاه فى علاجها .. ولكن الثلث الأخير يدخل ببطلته وبنا الى مشكلة جديدة تماماً تخصمت فيها السينما المصرية أخيراً هي مشكلة المخدرات.. فالزوجة التى تبدأ مأساتها بعلاجها بالمخدر .. تدمنه .. وتنحدر أحوالها من سيئ إلى أسوأ الى حد الضياع الكامل بعد أن وقعت فريسة وكر يديره سيد زيان الذى أدى دوره بمبالغة شديدة ولحسابه الخاص وكأنه ليس مجرد شخصية تؤدى وظيفة درامية محددة فى فيلم .. وفى جزء المخدرات هذا تؤدى نادى الجندي دورها ببراعة لا بد أن نشهد لها بها .. وإلى حد التضحية بالمظهر والملابس وكل شكليات النجمة كما كانت تتصورها فى أفلامها السابقة.. وواضح أنها استفادت من النقد الكثير الذى واجهته فى تلك الأفلام وبدأت منذ «**الخالصة**» بالتحديد تصبح «مثلة» فقط وتكشف عن جوانب كثيرة جيدة من حقها أن اعترف لها وبها هنا وأنا أكثر من هاجمت أفلامها أياها .. وإذا كان الفضل فى «**الخادمة**» للسيناريو ولأشرف فهمى .. فإن الفضل فى «**الضائعة**» لعاطف سالم الذى قدم نهاية جيدة جداً لفيلمه فى مشهد مواجهة نادى الجندي لعلى الشريف وصغعهما كل للآخر عدة مرات كأنه يصفع عالمه كله .. فهى نهاية على مستوى عاطف سالم فعلاً .. وأن كان ما يحتاج الى بعض المناقشة هو رؤيته «الضياع» فى عالم المخدرات بكل هذا القبح والقسوة والدمامة التى أرهقنا بها .. فكل بشاعات العالم يمكن تقديمها بكاميرا أكثر حساسية وجمالاً !

موهبة « الرجل الواحد »

وظاهرة الأفلام التى تنجح بالكيلو !

خلال أربعة أيام فقط شاهدت عمليين مختلفين لعادل إمام أكدا لى ما كنت أعتقده دائما من أنه فنان موهوب فعلا لم يصنع نجاحه بالصدفة أو الفهولة أو من باب المعجزات الغامضة وإنما بموهبته فقط والتى فرضها خطوة خطوة وعبر كفاح طويل. ولكنها موهبة أكبر بكثير من الأعمال التى يوظفها فيها .. ولكن نون أن يدرى أحد هل هذا الفنان الكبير هو المسئول عنها بما أنه اختارها .. أم أن هذا هو مستوى فنوننا الموجودة الآن وهذا هو مستوى ما يكتبه البعض وما يخرج به البعض .. وأن أى عبقرى فى العالم لا يصنع وحده أى معجزة .. ؟ سؤال أعجز شخصا عن الإجابة عنه واكتفى على الأقل بالاستمتاع بممثل عظيم !

شاهدت مسرحية «الواد سيد الشغال» متأخرا جدا لاكتشف أنه كانت ستفوتنى كمية ضحك خرافية غسلت قلبى من أحزان واحباطات كالجبال لم تسمح لى بالضحك منذ زمان بعيد .. ولست ناقدًا مسرحيا حتى أنقد المسرحية ولكن كمتفرج عادى لم أجد فيها شيئا على الإطلاق رغم جهود الإخراج والديكور ومجموعة الممثلين المستميتة لمحاولة صنع شيء من لا شيء سوى العودة مرة أخرى الى قصة «طلق سعاد هانم» لأنور وجدى وعقيلة راتب عن «الملح» الذى لابد منه لأن البيه طلق الهانم ثلاث مرات ! .. ولكن كان هناك فقط عادل إمام الذى بونه لا يكون هناك لا واد ولا سيد ولا شغال ولا حاجة أبدا .. ولكنه بحضوره النادر وقدرته الفائقة على الاضحاك استطاع أن يربطنى بمقعدى ثلاث ساعات كان يمكن أن تصبح ستا بلا ملل وأنا أضحك كطفل صغير حقا حتى تدمع عينائى واستلقى على قفاى كما يقولون عادة فى مثل هذه المواقف !

ثم تشاء الصدفة وبعد ثلاثة أيام فقط أن أشاهد فيلم «النمر والانثى» لاكتشف نفس الشيء ويحذافيره.. جهود ضخمة جدا من سيناريو ابراهيم الموجي واخراج سمير سيف وانتاج ضخم جدا بالنسبة لامكانات السينما المصرية وثرثرة وات وعجن لا مثيل لهما لمجرد الوصول بزمان الفيلم الى ثلاث ساعات وربع ولكي يقال أنه أطول فيلم في تاريخ السينما المصرية وكان هذا انجاز خطير جدا أو معجزة تستحق انفاق سبعمائة ألف جنيهه على الفيلم كما يؤكد منتجه واصف فايز الذي لا أدرى من الذي ضحك عليه وباع له القرام .. وكأن الأفلام بالأطوال أو بالكيلو - وزن الفيلم ٢٢ كيلو في عين العدو ١ - وفي محاولة لتقليد السينما الهندية التي يتصور البعض أنها تتجع لانها طويلة .. حتى أن أحد زملائي في الجامعة قال لي مرة انه يدخل دائما فيلما هنديا في حفلة الثالثة ظهرا لكي يضمن الخروج منه وقد اظلمت الدنيا .. وهى عبارة لم أنسها رغم مرور عشرين سنة .. لانها تفسر شيئا من سر نجاح الافلام الهندية .. فهى تقدم وجبة هروب دسمة وممتدة من الواقع والى أن ينتهى اليوم فيحل الظلام .. ولكن الذين يحاولون تقليد الافلام الهندية يتجاهلون أنها وجبة ممتعة حقا من الرقص والغناء والبكاء وقصص الحب والضرب والميلودراما ..

وهى مقدمة فرضت نفسها حتى قبل ان اتحدث عن «النمر والانثى» لشدة غيظي من طوله المفروط .. ونحن لا نقيس الافلام بطولها أو قطرها بالطبع .. لاننا يمكن ان نحتمل فيلما طوله ستة ساعات بشرط أن يكون ما يقوله ممتعا ومفيدا قبل ذلك كله .. بمعنى انه لم يكن ممكنا صنعه فى اقل من ذلك .. ومازال «ذهب مع الريح» مثلا أو «الحرب والسلام» من كلاسيكيات السينما التى يحب الناس فى العالم كله أن يشاهدوها عشر مرات رغم طولها المفرط .. ولكننا فى «النمر والانثى» يستفزنا أولا هذا الاسم نفسه لاغراقه فى التجارية التى تفازل متفرجى «الترسو» بعناوين أشبه «بالنينجا يتحدى الاقعى» .. مع أن مجموعة العاملين فى الفيلم من الفنانين المحترمين الذين حاولوا أن يصنعوا شيئا جادا فعلا ولكن فاتهم أن يجعلوه أكثر بساطة وتواضعا وأقل ثرثرة وافتعالا وتعقيدا ..

وأعترف بأنه من الصعب أن أتناول هذا الفيلم بالتفاصيل التى تؤكد أين الخلل فيه بالضبط .. لانه فى الواقع أكثر من فيلم وأكثر من قصة ولكن من الممكن أن تحدد فيه ثلاثة افلام مستقلة على الأقل .. فيلم عن محاولة البوليس «زرع» أحد الضابط وسط عصابة مخدرات للكشف عن أسرارها .. وهى فكرة مستهلكة فى أكثر

من فيلم مصري وأجنبي منها «الرجل الثاني» لعز الدين نو الفقار ورشدي أباطة وصباح وصلاح نو الفقار الذي اشار اليه سمير سيف نفسه عندما جعل الضابط عادل إمام يرى جزءاً منه في التلفزيون.

ثم فيلم ثان عن توريث العصاة لضابط المخدرات نفسه في أدمان المخدرات .. ويذكرنا بشكل ما بفيلم «الرجل نو الفراغ النهمية» لفرانك سيناترا والذي أخرجه أوتو بريمنجر .. وهو جزء مستقل تماماً توقفت فيه أحداث الفيلم الأول حين شفاء الضابط عادل إمام من الادمان .. لكى يبدأ بعد ذلك الفيلم الثالث عن معاودة عادل إمام لمهمته الأولى بمطاردة العصاة في أسوان .. ولكنه فيلم ينتمى هذه المرة تماماً لسينما ابراهيم الموجي كاتبا للسنياريو وسمير سيف مخرجاً .. لانه حافل بلمساتهما الشخصية الفاتجة عن تأثرهما الشديد وأنبهارهما الذي بلا حدود بسينما العصابات الفرنسية والأمريكية .. التي «أعتقد» .. أن سمير سيف «يعتقد» .. أنها أحسن سينما في العالم .. بل إنها هي السينما ولا شيء آخر !

ومن هنا يجيء عجزى الشخصى حتى عن رواية الخطوط الاساسية لأحداث «النمر والأنثى» .. لاننى أغبى من أن اتابع الذكاء العبقري الذي صيغت به حيل الفيلم ومغامراته المعقدة إلى اقصى حد .. فكل شيء كان يمكن حسمه في نصف دقيقة ولكن يتم تعقيده وتأجيله لمجرد تطويل الفيلم بقدر الامكان حتى يدوخ المتفرج وتطلع روحه لو أمكن .. فالعصابة التي نراها تقتل اثنين خدعاها في ثانية واحدة في بداية الفيلم وبلا ذرة رحمة أو تردد .. تستلذ جداً بمعرفة أن الضابط وصديقه خدعاها .. ومع ذلك تعطى لهما الفرصة لكى يفلتا منها لكى تتواصل اللعبة بينهما أطول وقت ممكن .. ولكنرة التفاصيل والأحداث فمن الصعب أن أتذكرها لأضرب الأمثلة .. ولكن مرة تضع العصابة الضابط وصديقه وطفلها في سيارة بلا فرامل .. وكل الاطراف تعرف أنها: بلا فرامل .. ومع ذلك فالكى يركب السيارة التي تنطلق بأقصى سرعة فيقفز منها رجل فاقد الوعي تماماً بسبب المخدر وسيدة وطفل دون أن يصاب أحد بخدش واحد .. كيف لا أحد يدري ! .. ثم مرة ثانية تلتقى المصابة بنفس الضابط والسيدة والطفل في فندق واحد في أسوان دون أن يمسه أى أحد بأى أحد أو حتى يقتله لان الفيلم «لسه فيه ساعة» .. بل أن الدهش في موقف كهذا أن تأخذ العصابة الطفل الى حفل رأس المنة في ملهى الفندق الليلي لكى يرقص ويغنى منولوجات لمدة ربع ساعة لكى «يفرغش» الجميع قبل أن يأخذوه رهينة مع أمه!

وكل شيء «أمريكاني» فى هذا الفيلم .. فالضابط عادل أمام نفسه نموذج لرجل البوليس المألوف فى السينما الامريكية.. من همفري بوجارت الى ميكي رورك .. فهو حتى قبل نزول عناوين الفيلم يحاصر مجرما مختبئا فى مقارة فى الجبل وعندما يستسلم المجرم يطلق الرصاص عليه ليقته بدلا من ان يقبض عليه .. وهو عفيف ومتجهم دائما واعزب ويعيش منعزلا فى مكان موحش غريب نون ان نعرف أى سبب لهذا العنف والتوحد ولا أى شيء عن حياته وكأنه ظهر هكذا فجأة من فراغ .. والبتت نفسها آثار الحكيم هى «بايونيك ومان» تجرى وتقفز من فوق الاسطح ومن السيارات المنطلقة وتتسلق جدران الفنادق ثم تحب الشجيع بالطبع الذى يحتقرها ويضربها مثل همفري بوجارت .. وزعيم العصاة أنور اسماعيل زعيم عصاة متوحش ولكن هادئ وعبقري يتلذذ بملاعبة ضابط البوليس الذى جاء ليكشف أسرارها فى العاب نكاه متوالية يستعرض بها ابراهيم الموجى وسمير سيف ذكاهما الشخصى بغض النظر عن أى منطق أو واقع .. وأخت زعيم العصاة عايدة عبد العزيز هى «ليدى ماكيب» التى تفهم كل شيء وتخطط لكل شيء لانها دكتوراه فى علم الجريمة .. !

ورغم أن احكام فتاه ليل سابقة على زعيم عصاة مخدرات عبقري داهية بعد خروجه من السجن على أنها ابنته التى لم يرها من عشرين سنة حتى ينطلى عليه ذلك كئى طفل ساذج هى فكرة بلهاء تماما لا يمكن تصديقها بالطريقة التى يديرها بها الفيلم .

فاننا نحس أيضا أنها «مستعارة» من فيلم بوليسى أجنبى ما لابد أن يكشفه بسهولة خبير سينما أجنبية مثل يوسف شريف رزق الله .. ومع ذلك وبعد مواقف مفتعلة يقتنع الاب الداهية تماما بهذه الخدعة السانجة ويأخذ ابنته وزوجها وابنهما المزعوم ليعيشوا فى قصره نون أى محاولة للسؤال عن هذا الزوج الذى هو ضابط البوليس بالطبع .. والذى يزرع الميكروفونات فى قصر العصاة ليلتقط البوليس الاحاديث من عربة آيس كريم مفتوحة الابواب علنا. فى الشارع تقليدا لفيلم «المحادثة» للمخرج الامريكى فرانسيس كوپولا .. !

ان ما يثير اهتمامنا وربما غيظنا هذا كله بهذا الفيلم هو الامكانات الهائلة التى أتاحت له .. ثم القيمة الكبيرة لصناعية من عادل امام الى سمير سيف و ابراهيم الموجى .. فلا يمكن لأى منصف انكار المقدرة الحرفية المتمكنة لسمير سيف .. ولا

الجهد الخرافى الذى بذله فى هذا الفيلم .. ولذلك فمن حقنا أن نتوقع منه أن يوظف هذه الموهبة وهذا الجهد التكنيكي الكبير فى شىء أكثر قيمة.. وهو أول من يعرف كفننا واسع الثقافة أنه لا قيمة لأى جهد «عضلى» أو حتى فنى ما لم تكن وراءه فكرة كبيرة.. فما هى الفكرة الكبيرة أو حتى الصغيرة وراء «النمر والانتى».. باستثناء الجزء الخاص بادمان عادل إمام للهيوين ثم شفافته منه .. فهو الجزء الوحيد الذى ينتمى للأعمال الراقية وسط كم هائل من ألعاب العسكر والحرامية الاستعراضية مثل «طائرة الرش» التى لم يفهم أحد ضرورتها سوى مجرد شغل مبهوثة من الحراس فوق السطوح لكى ينظروا إلى فوق .. وهى مجرد «مراهقة بوليسية» لأبهار الناس لا تليق بجهد فنانين نحترمهم جميعا.. ولا أدرى كيف فات عليهم جميعا أن كم الثثرة كثير جدا ومرهق وهبط بالإيقاع فى مناطق كثيرة بما لا يجوز فى فيلم مثير ..

ولكن أفضل ما فى الفيلم هو أداء مجموعة كبيرة من الممثلين أدهشنا منهم بالذات يوسف داود فى دور رجل البوليس الكبير رئيس عادل إمام.. أما عائدة عبد العزيز فلم تدهشنا بالطبع بأدائها «الخبث» وحضورها القوي.. بينما أتصور أن ~~أحمد~~ ^{أحمد} أسماعيل أقرب إلى مسلسلات الفيديو بإيقاعها «الثقل» منه إلى السينما.. وقد أكون مخطئا فى هذا التصور.. أما آثار الحكيم فهى تتقدم كثيرا كمثلة متمكنة جدا وفى شخصية صعبة مليئة بالانفعالات وهى فى هذا الفيلم ممثلة كبيرة حقا تستحق مكانا فى قائمة النجوم لا أدرى لماذا لا يضعونها فيه ..

وأصل الآن إلى ما بدأت به .. وهو أن القيمة الأولى فى عمل كهذا رغم كل ما حشروه فيه هى لعادل إمام الذى لا أتصور نجاحه بدون هذا الممثل الموهوب إلى أقصى حد .. والذى وصل فى هذا الفيلم إلى مستوى أداء لعديد من المشاعر والانفعالات المتناقضة لا يدع أى مجال لمناقشة قدراته التى بلا حدود .. ولكنه يصل إلى مرتبة الأداء النادر حقا فى مشاهد مقولمة الرغبة فى آثار الحكيم ثم فى مشاهد الايمان .. فنحن هنا أيضا أمام عمل يكتسب كل قيمته من رجل واحد ! ..

فن الإخراج

من الشمال إلى اليمين .. وبالعكس !

فى يومين متتالين حضرت فيلمين للمخرج الموهوب عاطف الطيب فى عروض خاصة فى «قاعة الوزير» بالهرم هما «أبناء وقتلة» و «الببرون» وسمعت منه شخصيا أنه سيدعونى لمشاهدة نسخة العمل من فيلم ثالث فى مرحلة التشطيط هو «ضريبة معلم».. وقلت له مداعبا : «لايد أنه اذن اسبوع أفلام عاطف الطيب» فضحك موافقا بينما أحسست أنا باشفاق شديد على هذا الشاب الذى أصبح ظاهرة من أهم ظواهر السينما المصرية الشابة. فلم يحدث أن حقق أحد مخرجى هذه السينما هذا النجاح والدوى فى أقل عدد من السنوات ومن مجرد فيلمه الأول «سواق الأوتوبيس» - وهو فيلمه الثانى فى الواقع ولكن أول أفلامه «الغيرة القاتلة» لم يحس به أحد - كما حدث لعاطف الطيب الذى اكتسب فيلما بعد فيلم ثقة الجمهور والنقاد معا حتى أصبح «نجم شبابك» فى الإخراج يمكن أن يذهب حتى الجمهور العادى الى أفلامه كما يذهب الى أفلام هذا النجم أو ذاك ..

وسر أشفاقي على عاطف الطيب هو أنه أصبح أيضا أحد أكثر مخرجينا - الشباب والكبار معا - عملا وربما أنشطهم على الإطلاق .. رغم أنه تعرض ذات مرة لازمة صحية نتيجة لإفراطه وحماسة الشديد فى العمل.. فيوم التصوير عنده هو ثلاثة أيام على الأقل عند أى مخرج آخر من حيث كمية العمل التى يصير على أن يخرج بها مستثمرا كل دقيقة.. وليس هذا على حساب المستوى الفنى لعمله بالطبع لأنه على العكس من أكثر مخرجينا حرصا على الدقة الفنية والاتقان.. ولكنه بالتأكيد على حساب طاقته البدنية والصحية نفسها وعلى حساب اعتصار كل جهد متاح لدى ممثليه والفنيين العاملين معه .. حتى أن مديحة كامل حكّت لى مرة أن لها تجربة

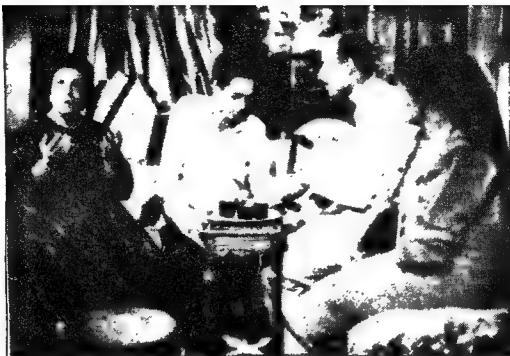
واحدة مع رأفت الميهي في «عيون لا تتام» ومع عاطف الطيب في «ملف في الآداب» خرجت من كل منهما حقاً بالاستمتاع بالمشاركة في عمل فنى راق شديد الجودة.. ولكنها خرجت أيضاً شبه قتيلة من فرط الإنهاك حيث يبدأ كل يوم عمل من الفجر ولا ينتهى قبل أن يغمى على الجميع .. !

وهذا الحماس فى العمل والأخلاص الشديد والجدية المتفانية هى ظاهرة طيبة بالطبع.. ولكنها فى نظام الإنتاج المعروف فى السينما المصرية وحيث لا تنتظم كل الأمور وتتوفر كل الاحتياجات بنفس حماس المخرج وتقانيه .. قد لا تخدم فى النهاية إلا المنتج الذى قد لا تكون له أحيانا أى علاقة بالإنتاج ولا بالفن .. فيكون هو الرابع الوحيد لأيام عمل أقل وبالتالي تكاليف أقل وأرباح أكثر وعلى حساب فنانين يعملون بالسخرة أو فى معسكرات كشافة !

وفى حالة عاطف الطيب فاننا لا بد أن نرحب ونسعد جداً حينما نرى له فيلمين فى وقت واحد وفيلمًا ثالثًا على وشك «التشطيب».. لأننا قطعاً نرحب بالكبر قدر من الإنتاج والخصوبة لمخرج جيد .. ولعلنا نتمنى أن يعمل كل المخرجين الجادين والجديدين بنفس هذا الحماس حتى يمتلئ السوق بالأفلام الجيدة.. فالحذ قوانين هذه السوق أن العملة الجيدة تطرد الرديئة ، ولو أن هذا لا يحدث فى الواقع .. لأن المخرجين السيئين أصبحوا يعملون الآن بنفس المعدل الغزير وربما أكثر حتى أصبحنا نرى ثلاثة أفلام فى شارع واحد للمخرج زكى جمعة الذى ليس مخرجاً من أصله !

وقد يكون عاطف الطيب حراً فى تقدير حجم هذا العمل المتواصل على صحته الشخصية.. ولكن نخشى أن يكون لهذه الظاهرة خطرها أيضاً على المستوى الفنى لأعماله نفسها على المدى الطويل.. ففى ظروف إنتاج غير مهيأة طبعتها لهذا العمل الكثيف لابد أن تختفى بعض شروط الجودة والالتقان وأخذ كل عمل حقه من الوقت والإعداد وبقية التنفيذ .. ولابد أن تتدخل «اللهوجة» و«الكلفة» أيا كان اخلاص المخرج وجديته..

وربما كان ما هو أخطر من نواقص الإعداد والتنفيذ .. نواقص التفكير نفسه وتشويشه حتى يبدو المخرج الواحد أكثر من مخرج .. لأنه لفرط رغبته فى العمل وتعجله فى الخروج من فيلم الى فيلم .. قد لا يجد الوقت ليفحص ما يعرض عليه من أفكار جيداً حتى يرى اذا ما كانت تتفق مع رؤيته أو موقفه فى أفلامه الأخرى أو لا



«البديرون» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٧

تتفق.. هذا اذا كان للمخرج رؤية محددة أو موقف واضح أصلا .. أما اذا لم يكن لديه فليست هناك مشكلة لكى نهتم به نحن أو نشفق عليه باكثر مما يهتم هو نفسه ! ولقد ساقط الظروف هذين الفيلميين اللذين يعرضان لعاطف الطيب فى نفس الوقت «البديرون» و «أبناء وقتلة» لكى نتأمل ظاهرة العمل الفزير هذه وتأثيراتها سلبا أو ايجابا على مخرج شاب يعرف هو نفسه كم نعتز به كثيرا كواحد من أهم مخرجينا الآن .. وكم نحرص على موهبته وجديته من أن يبدهما وهو يلهث من فيلم الى فيلم.. أما ماذا يقول فى هذا وفى ذاك .. فلا يهم .. وهذا أخطر ما يمكن أن يتعرض له أى مخرج فى العالم ..

● فى «البديرون» رؤية واعية جدا وشديدة القسوة لما يمكن أن يفعله الفقر بالناس .. وحيث يصبح السقوط حتميا أيا كانت مقاومتهم الأخلاقية وكأن التراجيديا الاغريقية عادت فى عصرنا الحالى الى بديرون عمارة مات بوابها وترك الأم وأبناءها الثلاثة ليواجهوا مصيرا لا فكاك منه .. الأبن الشاب الأعرج الذى لا يعرف صنعة فى العالم يكتسب منها الرزق.. يلحق نفسه نبلا لرجل كفيف يتاجر فى الدين بطريقته الخاصة.. فهو «صبييت» أو منشد للأدعية فى الأفراح أو الليالى الملاح وحيث

يصبح لصوته ثمن باهظ ويلا مبرر واحد سوى أنه أخذ من الدين الجانب الذى يرتق منه هو الآخر .. ولكن حتى هذا المنشد «ينفتح» هو أيضا على «مشروع كاسيت» فى بلد عربى يدبر عليه آلاف أكثر وباللؤلأ فيهجر الفتى والبلد كلها .

والأخت الكبرى ترى أن أنوثتها تستحق ما هو أكثر من حياة البديون والظلام والاختناق .. فتسلم نفسها لصاحب العمارة العائد لتوه من رحلة «العمرة» ولكن الذى لا يجد أن هذا يتنافى مع أكل لحم الفقيرات ما من جميلات وفى حاجة الى مائة جنيه .. فتنسحب بعد ذلك أن تذهب البنت بجنيها الى الجحيم .. فهو نفس المنطق الذى يفسر معارلات تسقط على روس ساكنيها ليذهبوا الى الجحيم هم أيضا .. أما البنت الصغرى فهي تنتزع مستقبلا أفضل باظافرها وتبطولة أسطورية تواصل دراستها فى الجامعة .. ولكن ذل الفقر والتطلع الكاذب والأنسياق لوهم الشراء والادعاء الكاذب يدفعها الى صنع عالم وهمى من خيالها هى تدعى فيه أمام زميلاتها أنها «بنت ناس» مثل أى أحد آخر الى أن ينتهى وهمها بفضيحة علنية .. ووراء هؤلاء جميعا تحارب الأم المصرية الصعيدية من أجل سعادة أبنائها بشراسة والى حد افتداء ابنها بأن تقتل هى بدلا منه الرجل الذى تصورت أنه صنع كل هذه المسألة ..

هنا فيلم عن الفقر اذن فى عصرنا هذا وما يمكن أن يصنعه بالناس لمجرد أنهم تركوا فى مواجهته وحدهم عزلا من أى سلاح .. ولأن المجتمع اختار لهم قاع عمارة حبسهم فيها تحت الأرض وقال لهم : تصرفوا وحكم فى مواجهة وحوش السطح .. ولكن أياكم أن تطلوا بروسكم مرة الى هذا السطح !

وفى تقديرى أنه رغم مشاكل الاعتداء على شرف البنات .. والشباب الذى يريد أن يشار لشرف أخته .. والأم التى تفتدى ابنها بنفسها .. فليس فى هذا الفيلم أى ميلودراما على الإطلاق .. فلا صدف واحدة ولا مبالغة ولا إغراق فى استدرار عواطف المشاهد فى كل مشهدانه .. وإنما هى أحداث حقيقية تحدث فى واقعنا كل يوم .. بل أنها أقل بكثير مما نقرأ فى صفحات الحوادث نون أن نهتز .. ولكننا اذا رأيناها فى فيلم قلنا ميلودراما .. مع أن الميلودراما فى ذاتها ليست مرفوضة .. فشكسبير كله ميلودراما .. وزاعقة وساناجة أحيانا .. و«ملاعين» فيسكونتى ميلودراما عنيفة ولكنها سياسة من الطراز الأول ..

و«البديون» فى تقديرى الشخصى الذى قد لا يوافقنى عليه البعض هو استمرار لشجاعة وإصرار عبد الحى أديب على أن يتحدث دائما عن مشاكل وأحزان وأحلام

مجتمعه وربما قبل أن يلتفت الآخرون .. وياكثر وسائل السينما وفن «الحكى» مباشرة ووصولاً للناس فى الصالات الشعبية المزدحمة لتتهزّ ضمائرهم لما يحدث لهم ومن حولهم.. وهو من أكثر كتاب السينما شرفاً واحساساً بمسؤولية الكلمة عندما تقال فى الوقت المناسب ويلا ف ولا نوران حتى لو اعتبرها المتحذلقون مباشرة.. فالرسالة قبل الحذقة أحياناً.. وهو فى هذا الفيلم يقتحم عالم الادعاء والمخاطبة بالدين بعيداً عن جوهره الحقيقى الفاضل.. فهنا «صبيت» جشع يتاجر فى الادعية بالدولار مجسداً للجشع المادى الذى يأخذ الآن شكل شركات عملاقة.. وهنا مقال حاج يتاجر فى العمارات وفى شرف الفقيرات بنفس «القداسة».. وهنا شاب محيط تحت ضغط الفقر والعجز والعار فيهرب الى اطلاق لحيته والى «قرن الغزال» التى يسأل بائعاً ملتحياً أيضاً فيقول له «بخمسة جنيه باذن الله...» وهو يعلم تماماً أنه سيقتل بها أحداً ولكن باذن الله !

ما لم يعجبني فى سيناريو عبد الحى أديب قصة الفتاة الصغرى (لبلى علوى) بالكامل.. فهى أضعف شخصيات الفيلم وأبعدها عن المنطق.. ففتاة جامعية بهذه الصلابة لا تضعفها عنجبية زميلاتها الى حد اختلاق كل هذه الاكاذيب المضحكة.. وطالبة الجامعة اليوم من ناحية أخرى لا يمكن أن يكونوا «فاضيين» وأشرار الى حد أن يتفرغوا لفضح زميلتهم بهذا المشهد الهزيل الذى قد يحتمله منطق «زوزو» ولكن لا يحتمله منطق عبد الحى أديب ووعيه بحقائق مجتمعه..

ما يستحق الاشادة فى «البرون» قدرة عاطف الطيب على تجسيد هذا الواقع «السفلى» البائس بكل ضغوطه وقهره وحيويته فى نفس الوقت .. ثم قدرته على انتزاع أفضل أداء لكل ممثليه على الاطلاق من العظيمة سناء جميل وحتى لبلى علوى.. فالجميع فى أحسن حالاتهم: سهير رمزى وحسن حسنى وجلال الشرقاوى فى أفضل أنواره على الاطلاق .. أما ممسوح عبد العليم فلقد ولد «فتى أول» حقيقياً فى هذا الفيلم !

● الفيلم الثانى لعاطف الطيب هو «أبناء وقتلة» وقضية الفيلم الأساسية أن عاطف الطيب يتصور أنه يتحدث فيه أيضاً عن الواقع المصرى من ثورة يوليو وحتى اليوم.. وهو لكى يؤكد ذلك هو وكاتب السيناريو مصطفى محرم - عن قصة اسماعيل ولى الدين - بيد أن الفيلم بعشده وثائقى بالأبيض والأسود لحدى خطب جمال عبد الناصر .. ثم يتكرر نفس الأسلوب مع كل تطور سياسى هام فى

الشيخين سنة الأخيرة.. ومن هزيمة ٦٧ الى حرب أكتوبر.. ولكن من بين كل انعكاسات هذه الأحداث الهامة على الشعب المصرى كله .. يختار الفيلم نموذجا واجدا فقط هو شيخون الذى يلعبه محمود عبد العزيز .. شيخون فقط وبالتحديد ممثلا للشعب المصرى .. فمن هو شيخون هذا ؟

«بارمان» شاب غلبان جدا فى حانة رخيصة يملكها خواجه يترك مصر بعد حرب ٥٦ ويريد أن يبيعها بئى ثمن ف يريد شيخون أن يشتريها بئى وسيلة .. يخدع فتاة الليل (نبيلة عبيد) بالحب والزواج ليسرق مصاغها ويشتري بها الخمار .. وفى ليلة واحدة ويدون أى مناسبة تقتنع فتاة الليل المجربة وتتزوج بلا أى تبرير مفهوم .. وفى الصباح تكتشف أنه سرق كل ثروتها ويعد كمية من الصراخ ترضخ وتواصل الحياة معه والسبب غير مفهوم أيضا مجرد أنه يقبلها ويسحبها كل مرة الى الفراش وكأنتها عذراء ساذجة من الريف.. ومع أنها تكرهه كراهية عمياء كما رأينا طوال حياتهما معا بعد ذلك الى حد ابلاغ البوليس عن أنه يخفى زوج أخته أحمد بدير الهارب من جريمة نسيتهما الآن لأن قصة أحمد بدير كلها مقحمة على الفيلم الذى يريد من خلالها فقط أن يقول أن الزوجة أبلغت عن زوجها فدخل السجن وتزوجت هى مضابط البوليس مجدى وهبه.. وهو بالمناسبة ضابط واحد فى القاهرة كلها ومتفرغ للقضية واحدة هى مطاردة محمود عبد العزيز لأى سبب وبأى جريمة.. وهو يكرهه من أول لحظة الى آخر لحظة ويلا أى سبب كأن بينهما ثارا قديما من فيلم سابق لم نشاهده.. ويلا أى سبب أيضا — فليست هناك أسباب فى هذا الفيلم لأى شئ — يقرر المضابط أن يتزوج من هذه السيدة بالذات زوجة الرجل الذى يكرهه وأدخله السجن رغم علمه أنها راقصة وفتاة ليل رخيصة.. ثم يهجرها المضابط ويتزوج غيرها ويختفى فجأة ليتركها مع طفلها من زوجها السجين وقد أصبحت ثرية جدا ويلا أى سبب سوى أن الرقص ازدهر فجأة مع حدث سياسى آخر هام لا أنكره بالضبط .. لأن الفيلم يذكرنا بين وقت وآخر بحدث سياسى هام ينعكس على حياة المصريين من خلال السيد البارمان الجرامى والسيدة زوجته الراقصة .. ولعل الرقص ازدهر جدا بعد هزيمة ٦٧، التى تسبب فيها عبد الناصر طبعاً وثورة يوليو كلها !

ويخرج الزوج «الشهيد» من السجن فترفض زوجته السابقة أن تعطيه ولديه فيؤجر بلطجيا ليقتلها ثم يقتل البلطجى! ولست أنكر متى بالضبط قرر أن يتاجر فى

السلاح.. هل بعد هزيمة ٦٧ أم بعد نصر أكتوبر.. ولكنه يقتل شريكه الطبيب في متجر السلاح ويصبح هو ثريا جدا من تجارة السلاح المهرب.. والآن أصبح ولداً شابين ماشاء الله .. ولكن وكالعادة في السينما المصرية لابد أن يكون أحدهما ناجحاً جداً في الجامعة ومؤيِّباً جداً ومثالياً.. وأن يكون الآخر «بايظ» جداً وفاشلاً في التعليم وفي الأخلاق لكي يصبح امتداداً لأبيه في الفساد.. وفجأة تظهر لهما ابنة خالة جميلة.. ثم تكون «مفكوكة» ومنحلة بلا مناسبة – سوى الفقر طبعاً – ومستعدة لأن يسلبها أى أحد أعز ما تملك .. وطبيعى أن يكون هذا الواحد هو الابن «البايظ» لكي يجبرونه بالقوة على أن «يصلح غلطته».. أما الشاب المؤيِّب المتربى فلا بد أن ينجح في الجامعة.. ولأن هو الشاب المثالي الذي يفاضل به كاتب السيناريو التيار الدينى ويقدمه لهم كنموذج للشباب.. فلا بد أن يطلق لحيته.. وأن نراه وسط جماعة دينية في الجامعة يطلقون لحاهم كلهم وهو يلقي محاضرات مطولة في الاقتضاد الاسلامى ولكن نون أن يذكر لنا كما تطيقه شركة من بالضبط لتوظيف الأموال.. ثم يحب زميلته المحجبة حبا طاهراً عفيفاً بالطبع وغرضه شريف.. وعندما يصحبها مع أبيها الى بيت أبيه ليخطبها – بدلاً من أن يذهب هو الى بيت أبيها كما يحدث فى كل البيوت المصرية.. نكتشف أن أبأها هذا هو بالصدفة البحتة مجدى وهب ضابط البوليس الشرير جداً والذي خرجت من صلبه رغم ذلك الفتاة الطاهرة المحجبة.. وكما حدث لجان فالجان فى «البؤساء» يظهر رجل البوليس بعد عشرين سنة كشبح من الماضى مصمم على هدم أى سعادة.. ويتذكر الرجلان الشيوخ بعضهما.. وكلمة من هنا وكلمة من هنا .. يمسك محمود عبد العزيز بمسدس كان يجربه قبل دقائق باطلاق الرصاص من البلكونة فى شوارع حى كالمهندسين مثلاً .. تصورا؟!.. ولكن بينما يوجهه لقتل غريمه الازلى بلا سبب ضابط البوليس.. تصيب الطلقة من بين كل الموجودين فى المشهد – وهم كل أسرة الفيلم تقريباً ماعدا نبيلة عبيد التى ماتت فى منتصفه والمخرج وكاتب السيناريو طبعاً – تصيب الطلقة الابن البرئ المثالى الملتحق عضو الجماعات الدينية الذى يموت بعد أن ينظر الى الجميع بحنان بالغ وبراعة ملائكية ويقول فى وداعه : «بحكم .. بحكم كلكم!».. ثم .. نوم.. يعيل رأسه على صدره !

نحن اذن أمام فيلم يقدم مجتمعاً فاسداً بالكامل.. كله قتلة ومجرمون ولصوص وقوانون ودعرات وتجار سلاح وبارمانات.. ونون أن تشرح لنا الأحداث السياسية

الهامة التي كان يذكرنا بها الفيلم بين وقت وآخر.. سبب فسادهم المرعب هذا ولا علاقته بهذه الأحداث إلا اذا أراد أن يقول أن هذا ماجنته مصر خلال ثلاثين سنة بسبب عبد الناصر وثورة يوليو.. ويحيث يصبح العنصر الوحيد الطيب الطاهر هو الشاب المتدين عضو الجماعات الدينية «المستتيرة» التي تحاول أن تهدئ وتصلح هذا المجتمع الفاسد لأنها هي البديل الوحيد والحل الذي لا حل غيره.. ومع ذلك فهذا الشاب الملائكى هو الذى يدفع حياته ثمن هذا الفساد كله ويبدأ بيه الشرير القذر نتاج ثلاثين سنة تبدأ بتأميم قناة السويس.. ورغم أنه هو الضحية الوحيدة.. فهو يحبنا.. يحبنا كلنا !

فى تقديرى - وقد أكون مخطئا - أن السيناريو يغازل غزلا واضحا ومكتشوفاً التيار الدينى المتنامى لدى الشباب البريء حقا والباحث عن خلاص حقا.. ولكن المدهش فى الموضوع هو أن يصدر هذا الفيلم عن نفس المخرج الذى يقدم تصورا معاكسا تماما فى الفيلم الآخر الذى أخرجه هو نفسه.. والذى يعرض فى نفس الوقت فى نفس المدينة.. وكل مخرج فى العالم قد يخرج مائة فيلم لمائة كاتب سيناريو ولكل منهم بالضرورة موقف مختلف.. ولكن يظل لهذا المخرج موقف واحد ثابت أو واضح على الأقل من الحياة ومن الأشياء لابد أن نلمسه كالخيوط الواحد للصبيته خلال هذه المائة فيلم كلها.. لأن المخرج هو المسئول تماما عن أبسط تفاصيل فيلمه.. فما هو موقف عاطف الطيب من قضية واحدة مطروحة الآن على مجتمعنا كله ؟ هل يترك كل كاتب سيناريو يطرح ما يشاء وهو «ينفذ»؟ أنا شخصيا لا أصدق هذا عن عاطف الطيب.. وأفضل أن تكون المسألة مجرد «شغل كثير» للخروج من فيلم الى فيلم.. ولكن حتى هذا.. أرجو أن يتوقف عنه قليلا.. لكى يبدأ تأمل ما يصنعه ويعود الى «سواق الأتوبيس»!

لغز النجاح فى غمضة عين

.. ما بين جرجا والقاهرة !!

قال لى كاتب سيناريو صديق أنه خرج من حركة الفنانين الأخيرة - مع أنه لم يشترك فيها وإنما كان يراقبها عن بعد - بشعور هائل بالإيجابية بدأ يعكسه على الفور فى موضوعات الأفلام التى يكتبها.. وأنه يتوقع موجة من الأفلام يخرج فيها الفنانون عن سلبيتهم وتتغير أشياء كثيرة.. وهى نبوءة أعتمد أنها صحيحة الى حد كبير . فالجميع لديهم الآن هذه الروح القوية المتفائلة.. وأتوقع - أو أرجو على الأقل - أن يعكسوها فى أعمال فنية أفضل مما كانوا يصنعونه تحت ضغوط ظروف متشابكة ومعقدة حاصرت الفنان وفرضت عليه شعورا بالنقص وبأنه مجرد «أراجوز» أو «مسلواتى» ليس له شأن .. على حد تعبير يوسف شاهين. ويكفى أن النصر الجزئى الذى حققه الفنانون جعلهم الآن يعولون الى قضيتهم الأساسية وعلمهم الحقيقى وهو الإبداع .. بمعنى أن يخرج المخرج ويمثل الممثل ويؤلف الكاتب بدلا من استنزافهم فى مواجهة أعداء الفن ومعطلى الإبداع.. وبشرط أن يتحقق الآن ابداع حقيقى وجاد يستحقه الجمهور الذى تابع واحتضن قضية الفنانين !

وكذلك أشعر بسعادة حقيقية وأنا أكتب عن فيلم «اليه البواب».. فهو أول فيلم شاعت الصدفة أن أعود به الى ممارسة مهمتى الأصلية. وهى محاولة تأمل وتحليل الأفلام.. وبعد أسابيع عديدة استهلكتنا فيها جميعا قضايا وهمية جرتنا اليها جرا مصالح فردية شرسة.. ليست لها علاقة حتى بقضايا السينما المصرية الحقيقية والمالحة .

ولقد كان سيسعدنى أكثر ولا شك لو كان «اليه البواب» نفسه على مستوى الوقت الطويل الذى استغرقه تصويره عبر مشاكل عديدة.. ولكنه فيلم غريب جدا تقضى الساعة الأولى وأنت مستمتع جدا - وربما مبهور - بأداء ممثل موهوب جدا والى حد خرافى هو أحمد زكى.. بل وأنت مندمج تماما أيضا بالقضية نفسها التى يحاول

الفيلم أن يطرحها .. وهى قضية انقلاب الهرم الاجتماعى فى السنوات الأخيرة. بحيث أصبح البواب سيدا يتحكم فى الجميع ويحقق الأرباح الموهلة من أسهل الطرق.. فى الوقت الذى يتحول السادة - بالمفهوم التقليدى القديم الذى كان سائدا فى مجتمعنا الى ما قبل الانفتاح - الى عبيد أو مجرد ذبول يمشون فى ركاب هذا البواب نفسه..

ولكن الفيلم وليسبب مجهول تماما لا أنرى كيف فأت على صانعيه - وبالذات استاذ المونتاج الضبير سعيد الشيخ - يطول الى ساعتين.. وبلا أى احساس بالايقاع أو الايجاز أو الملل . لكى يعيد ويزيد فى نفس الحكايات المكررة.. وفى لحظة كنت اتساءل : كيف سينهون هذه الحوادث كلها ليخرجوا من هذه «الورطة» التى وضعوا أنفسهم ووضعونا فيها ؟

فى الجزء الأول من الفيلم يدهشنا المخرج حسن إبراهيم بمستواه الجيد جدا فى تصوير مشاهد شديدة الصدق والواقعية والحرارة للشباب الصعيدى أحمد زكى وهو يتخذ زوجته وولديه ليركب القطار من جرجا ليعمل فى القاهرة.. وهى مشاهد صعبة لا ينفذها إلا مخرج قوى. وفى القطار يكتشف الصعيدى الساذج أنه فقد كل نقوده.. ثم فى محطة القاهرة يكتشف أنه تعرض لنصاب محترف بأسم الدين عاد فسر كل ما جمعه له من تبرعات راكبى قطار.. وفى شوارع القاهرة يدوخ بحثا عن أقاربه الذين جاء لاجئا اليهم فلا يجد أحدا .. وهى كلها أفضل أجزاء الفيلم على الاطلاق وتبشر بمخرج واقعى متمكن جدا وعلى أعلى مستوى .. وإن كانت تدهشنا بسؤالين: فكيف يبدأ الفيلم بهذا القرار المفاجئ لشاب صعيدى بأن يترك جرجا ليذهب إلى القاهرة دون أن تعرف ولو فى جملة واحدة سببا لهذه الهجرة ولا شيئا على الاطلاق عن ظروف قبل السفر ؟ والسؤال الثانى هو كيف ينجب الصعيدى طفلين ملامحهما نوبية تماما وليست صعيدية.. بينما هناك فرق .

وفى القاهرة يبدأ الفيلم فى فقد أى منطق... فالشباب الضائع الذى فقد كل شيء إلا زوجته وولديه «وخلاجاته» لا يعرف أحدا على الاطلاق.. يجد عملا بالصدفة البحتة وفى أول يوم وبمجرد أن يصادف صعلوكا ابن حلال يشفق عليه بدون مناسبة فيأخذه من يده ليعمل بوابا فى عمارة ضخمة.. هكذا بدون أى «أحم ولا دستور».. فاذا كانت مهنة البواب تدر كل هذه المكاسب السهلة والخرافية كما رأينا فى الفيلم بعد ذلك.. فلماذا لم يعمل الصعلوك نفسه بوابا بدلا من أن يتنازل بهذه البساطة عن



«البابه البواب» - إخراج حسن إبراهيم - ١٩٨٧

هذه المهنة الكنز الأول «صعيدى تايه» يصادفه..

وتحل كل مشاكل أحمد زكى فى غمضة عين.. لندخل فى نفس التفاصيل المعروفة لعلاقة البواب بسكان كل شقة.. فهذه الساكنة ترسله ليشتري الخضار فتقوم خنافة تافهة ولكنه يضرب السوق كله.. وهذه تكلفه بأن يؤجر لها شقتها مفروشة.. وهذا الساكن «الخواجة» يمنحه دولارا مقابل مسحه لعريته.. وفجأة يتحول هذا البواب الساذج القادم من وراء الجبل الى رجل أعمال عبقري ولا أوتاسيس ولا حتى الريان.. وبدون أن يقدم الفيلم أى تفسير لكل هذا الذكاء الخارق.. فهو فى يومين فقط يفهم كل أسرار القاهرة والانفتاح.. فيتاجر فى الدولار.. ويؤجر الشقق المفروشة بالآلاف.. ويتحول الى سمسار محترف ثم مقالول مليونير.. وفى غمضة عين يصبح هو السيد على كل عبيد العمارة.. وفجأة يقصده كل بوابى القاهرة ليرجوه أن يتطف ويقبل أن يشكل لهم نقابة أو رابطة وأن يتنازل فيكون هو رئيسها المنتخب أيضا.. طيب إيه المناسبة وكلهم أقدم منه وأكثر خبرة؟

وعلى مدى الساعة الأولى من الفيلم نخرج من حوتة الى حوتة دون أى صراع أو تطور فى أى حدث.. واميل على اذن جارى لاهمس له : «يبدو أنه فيلم تسجيلي

عن صعود بواب.. ولابد أن يكون باقى الفيلم عن هبوطه».

ويتحقق هذا بالفعل.. فكل ما نراه ليس أكثر من نماذج لدى نجاح البواب وعبريته فى الضحك على الجميع واستغلالهم وجمع الثروة بنفس أساليبهم التى لا ندرى حتى متى ولا ممن تعلمها.. وكلها قصص تكاد تكون منفصلة عن بعضها البعض فيما يشبه «الاستكشافات» المسرحية أو التى تصلح مسلسلا للتلفزيون.. فلا شيء يربطها سوى المكان.. وأنها كلها تنور حول أحمد زكى بشكل أو بآخر.. بل إن بعض القصص الفرعية يصير الفيلم على أن يحكيها لنا وحدنا بدون حتى أن تكون لها علاقة بأحمد زكى.. مثل قصة الفتاة الجامعية التى يحبها زميلها ويتقدم لخطبتها أكثر من مرة ولكن أهله يرفضونها بسبب الفارق الاجتماعى.. ومثل قصة المرأة اللعوب (صفية العمرى) التى تزوجت ثريا فى عمر أبيها (محمد رضا) من أجل ثروته ولكن زوجته تضبطه فيهرب منها ويتركها مفلسة.. وحتى هذه وقعت فى حب البواب من أجل ثروته «!!» فتزوجها سرا.. ذلك من قصة البوابين المصريين على أن يؤسس لهم أحمد زكى بالذات ومن بين كل بوابى مصر نقابة.. وفى كل اجتماع تقوم خناقة يضرب فيها الجميع بعضهم ويحطمون كل شيء.. ففى الفيلم ألف خناقة بلا سبب إلا أن الجمهور يحب الضرب.. وهو ما أخشى أن يذكركم بخناقات عادل إمام التى كان يضرب فيها كل مصر بدون مناسبة.. بل أن هناك أغنية أيضا يغنيها أحمد زكى.. البواب.. الذى استعانت به «الست» لىخدم ضيوفها.. فإذا به يسكر ويغنى ببساطة و«البهوات» و«الهوانم» يردون عليه.. وذلك لمجرد أن الموضة فيما يبدو هى أن يغنى أحمد زكى أيضا..!

ويحاول الفيلم أن يؤكد على انقلاب الهرم الاجتماعى بنموذج مقابل للموظف الكبير فؤاد المهندس الذى أحيل الى المعاش فأصبح عاجزا عن الوفاء بالتزاماته العائلية.. فيرضخ للبواب ويترك له شقته ليؤجرها مفروشة ويسكن هو معه فى حجرة على السطوح.. ثم ينزل شيتا فشيئا الى أن يعمل سكرتيرا للبواب نفسه وشريكا فى عمليات النصب.. وهو نموذج ساذج ومباشر وشديد المبالغة ونحس أننا رأينا شيئا مشابها له فى «انتبهوا أيها السادة».. إذا لم تكن قد أحسستنا بأننا رأينا الفيلم كله من قبل فى «صاحب الإدارة بواب العمارة» الذى ربما كان أعمق وأجراً لولا تواضع مستوى تنفيذه..

والاعتراض على صعود البواب الخرافى فى هذا الفيلم ليس على عدم معقوليته..

فقد يكون واقع الانفتاح وانقلاب كل القيم الراسخة فى مجتمعنا يخفى ما هو أغرب من هذا .. ولكن الاعتراض هو على الشكل الفنى الذى تم به عرض القضية فليس هناك منطق ولا تبرير لأى شىء.. وليست هناك دراما قوية ومتماسكة وإنما مجرد «اسكتشات» قد تكون غريبة فى ذاتها كما قلت.. وكأنا نحكى للناس حكاية «راجل صعيدى غلبان وصديمان» جاء الى القاهرة واشتغل بواب فأصبح مليونير بمجرد الفهلوة.. وهناك حول ذلك قصص فرعية عديدة لا لزوم لها ولا تضيف شيئا بل وتعطل حتى الحنوتة الأصلية.. كهذا الشاب المراهق الذى يعاكس زوجة البواب.. والفيلم بلا إيقاع على الإطلاق.. وهذا طبيعى جدا طالما ليست هناك خطوط درامية واضحة.. فأنت لا تعرف متى يبدأ المشهد ومتى ينتهى.. بل ومتى ينتهى الفيلم كله ولا كيف.. فصفية العمرى فى مشاهد طويلة جدا تخذع أحمد زكى.. وتغريه.. وتسرق منه ربع مليون جنيه.. ثم تهرب منه.. ثم تعود فجأة لتتهمه هو بالسرقة.. ثم يتهمها هو .. ويختار ضابط البوليس شوقى شامخ فيلخص المشكلة فى حكمة بليغة : «مراتك وانت حر فيها .. احنا مالناش دعوة» وينتهى الفيلم بالنهاية الأخلاقية السانحة.. أن البواب الحرامى الطموح خسر كل شىء فعاد بوابا فقط ومن جديد !

ويحمل الفيلم اسم يوسف جوهر كاتب القصة والسيناريو والحوار.. ولكن لا أحد يصدق ذلك .. فنحن نعرف أن ألف يد وقلم تدخلت فى هذا الفيلم .. وسمعت أن على سالم قال أنه مسئول فقط عن كتابة مشاهد أحمد زكى.. وهذا اختراع جديد فى السينما .. فكيف يكتب كاتب مشاهد شخصية واحدة فى معزل عن الشخصيات الأخرى.. ولماذا لا يكتب على سالم سيناريوهات كاملة يتحمل مسئوليتها وهو كاتب موهوب نحس لمساته فعلا فى بعض جمل الحوار وبعض المواقف .. ؟ ومن الذى نحاسبه بالضبط اذن على باقى مسار الفيلم ؟

الميزة الأولى فى هذا الفيلم هى التمثيل العبقري لأحمد زكى الذى يعيش كل شخصية تماما وأيا كانت أبعادها وتنوعها.. فهو أكثر ممثلى مصر اكتمالا وصدق وتوهجا الآن.. ويليهِ أداء جيد فعلا لصفية العمرى لعل أفضل أنوارها.. أما فؤاد المهندس .. فلقد أشققت عليه.. طاقة كبيرة معتقة.. لا تجد ما تغعله !

الرجل الذى حاول شراء كل شىء ..

والبعض الذى مازال يقول «لا»

فى فيلم «سواق الاتوبيس» ومنذ سنوات قليلة فقط اكتشفنا عاطف الطيب مخرجا وبشير الديك كاتبا للسيناريو ليصبح الاثنان والفيلم معا علامة على تيار جديد فى السينما المصرية يضم بالتأكيد عدد آخر من الشباب ولكن ليصبح هذان الاسمان ألمع أسمائه وربما أيضا رمزا للأخرين.. وهو تيار لم يصنع أية معجزة ولكنه ببساطة متناهية يحاول فقط أن يتحدث عن ناس حقيقيين فى مصر حقيقة يعرفونها بهذا أنهم يعيشونها ثم لا يحاولون أن يزيّفوها فى أفلامهم.. بل مجرد أن يقتربوا منها ويحلّوها ليصلوا الى بعض حقائقها وعلاقتها المتغيرة فى فترة حاسمة من مراحل تحولها.. وكما يحبها جيلهم من أبناء الطبقة المتوسطة .

وسر نجاح «سواق الاتوبيس» الذى «اندلع» فجأة وبون أن يتوقع أحد.. هو تكامل تجربة وفهم عدد من عناصره الفنية كلهم من جيل واحد تقريبا وفهم واحد وجدية واحدة فى فهم وظيفة السينما ومحاولة صنع شىء مختلف حتى عن الأشياء الجيدة التى قدمها أساتذتهم والذين خرج هؤلاء الشبان من معاطفهم..

وعناصر نجاح «سواق الاتوبيس» المتكاملة فى تقديرى هى مخرجه عاطف الطيب وكاتبه بشير الديك ومضورة سعيد شيمى ثم بطله نور الشريف الذى كان لحضوره وتعبيره القوى فى هذا الفيلم نور كبير فى شحنة حزارته واقناعه.. وإن كان صعبا - فى تقديرى أيضا - تمييز قيمة عنصر من هذه العناصر عن الآخر .:

ورغم انطلاق شهرة ونجاح عاطف الطيب وبشير الديك منذ هذه التجربة .. فلقد كان غريبا أن يفصل الاثنان بعد ذلك فى أعمال مستقلة وعلى عكس ما يحدث عادة فى السينما المصرية التى كانت تكرر الثنائيات الناجحة الى حد الملل والاستهلاك

أحيانا .. فعاطف الطبيب انتقل من فيلم إلى فيلم ولكن مع كتاب سيناريو آخرين.. وهو نفس ما فعله بشير الديك ولكن مع قراره الجريء بدخول تجربة الإخراج بنفسه أيضا في فيلمين .. ومن هنا كان مهما جدا أن نترقب عودتهما للعمل معا في أول فيلم منذ «سواق الاتوبس».. وأعتقد أن التجربة الثانية كانت من القوة والجزأة بحيث تستحق هذه العودة ..

في «ضربة معلم» يرصد بشير الديك وعاطف الطبيب مرة أخرى بعض ملامح وعلاقات المجتمع المصرى فى السنوات الأخيرة التى سادتها عناصر القوة الاقتصادية الكاسحة فيما يسمى بكبار رجال الأعمال والمقاولات ونون أن يسأل المجتمع نفسه فى أى لحظة منذ عام ٧٤ وحتى الآن : أية أعمال ومقاولات بالضبط.. إذا كانت الانجازات الحقيقية فى هذا المجال - مثل مترو الاتفاق مثلا - هى من صنع النولة نفسها.. فما الذى أضافه بالضبط هؤلاء الرجال المحترمون الأقوياء جدا الذين حققوا ملايين لا حصر لها.. ما الذى أضافه هؤلاء للبلا فعلا مقابل هذه الملايين وكل هذا النفوذ ؟

ولكن يظل هذا سؤالاً على هامش الفيلم على أى حال.. رغم أنه يركز صراعه الدرامى كله حول رجل من هذا النوع هو كمال الشناوى الذى نفهم أنه يملك شركات عديدة ونفوذاً لا حد له يتصور معه أنه قادر على صنع كل شىء وعلى شراء أى أحد..

ويبدأ «ضربة معلم» بمشهد أخاذ شديد العنف لابد أن يثير أى مشاهد لتابعة ما يحدث.. حين نرى الشاب الصغير (شريف منير) يقتحم منزل أمه المنفصلة عن أبيه (سميرة محسن) ليمطر صديقها الشاب فى نفس سنه بوابل من رصاص مدفع رشاش ثم يفر هاربا .. لكى يبدأ الفيلم بعد ذلك خطأ بوليسيا خادعا فى محاولات الشرطة لتابعة هذا القاتل الهارب فى مخابئه المتعددة.. ولكن هذا الطابع البوليسى القنائى على المطاردات وإطلاق الرصاص ليس سوى الشكل الخارجى لأفكار اجتماعية تماما.. فالأب ممال الشناوى يهرع عائدا من الخليج حيث يعمل ويقدم على طائرة لا تحمل غيره - لا أدري هل يقصد الفيلم بها أنها طائرة خاصة - ليتفرغ تماما لمحاولة إنقاذ ابنه الوحيد من حبل المشنقة.. وهنا يكشف الفيلم مشهدا بعد مشهد عن أفكاره الاجتماعية التى لا علاقة لها بلعبة «العسكر والخرامية» وإن دارت فقط فى هذا الاطار.. فنحن نكتشف أولا أن أم هذا الشاب القاتل هى أم من طراز

غريب أفرزته بالضرورة تغيرات وحشية أطاحت حتى بقيم الأمموة نفسها وليس بقيم الأسرة فقط .. فهي أم تحرض على الامساك بابنها الوحيد حتى لو ذهب الى المشقة عقابا له على قتل عشيقها الذي هو فى عمر ابنها .. وهى ظواهر جديدة تماما على الأسرة المصرية.. ثم نكتشف أن هذه الروح الشريرة هى نتيجة حياة عائلية متفسخة.. بدأت بأن تاجر الأب بفلوس الأم الى أن أصبح مقاولا كبيرا ثم هجرها هى وابنها وتفرغ لصنع مزيد من «الأعمال» والملايين وسقط الابن وحده فريسة لهذا الضياع والتمزق.. ثم نكتشف قيمة ربيبة أخرى دخيلة على المجتمع المصرى.. وهى أن الأب المليونير بحجة حماية ابنه الوحيد مستعد لصنع أى شىء وضد أى قانون لإتخاذ رغبة الابن ومقابل أى مبلغ لشراء أى أحد.. من المحامى الأفاق عبد الله فرغلى إلى المستشار الى ضابط البوليس.. فهو يرى أنه لا شىء يقف فى وجه سطوة المال ولا أى مبدأ أو عدالة أو قانون ليس له ثمن.. وهو منطق واقعى تماما لطبقة جديدة شرسة تريد بالفعل أن تملك وتحكم كل شىء..

وما قاله سيناريو بشير الديك أيضا ويبراعة حرفية كاملة ومثيرة وبسيطة فى نفس الوقت ويلا أى خطابة أو افتعال.. هو أن رجلا واحدا من هذا النوع مثل كمال الشيطانى ليس مجرد فرد مدفوع بمشاعر الأبوة.. وانما بلغ من جبروت هذا النموذج أن تحول إلى ما يشبه النظام أو «المافيا».. فهو مستند الى أسرته التى «تأكل الزلطة» والتى تتاجر فى المخدرات وفى السلاح وتتحرك بمنطقة «العائلة» أو العشيرة أو القبيلة وتنتشر «عزوتها» حتى تسيطر على قرى كاملة فى أحراش الصعيد تصنع لها قانونها ونظامها الخاص خارج شرعية أى قانون أو بوليس .. وهو جو واقعى هو الآخر لا يستطيع أن يزعم أحد أنه مبالغ فيه..

وفى المقابل وعلى عكس الطول السهلة يواجه بشير الديك تحديا دراميا وفنيا صعبا هو أن يكون رجل البوليس هو عنصر الخير والاستقامة.. فالضابط الشاب نور الشريف يتناول قضية البحث عن الشاب الهارب كئى قضية يكلف بها فى البداية.. لكى يغوص شيئا فشيئا فى مستنقع المال المتوحش والمشابك المصالح والعلاقات بحيث لا يمكن هزيمته.. فتتور كرامته المهنية نفسها ربما بالاضافة الى جوهره الشريف كرجال بوليس كثيرين لابد أنهم موجودون بالفعل ولا يمكن تلويثهم.. وهو يستلهم فى ذلك قيم ونزاهة ضابط كبير آخر هو صلاح قابيل رئيسه الذى يشجعه دائما على مواصلة البحث عن الهارب أيا كانت التحديات.

ويتميز «ضربة معلم» - ربما بعد «أهل القمة» - بتعميق شخصية ضابط البوليس وظروفه الانسانية والعائلية على عكس تعامل السينما المصرية معها من الخارج دائما.. فهو هنا مواطن مثل أى مواطن يعاني من مشكلات الآخرين.. فالضابط الشاب نور الشريف محدود الدخل ومتزوج منذ سنوات من ليلي علوى ولكنه يعجز عن العثور على شقة فيضطر للحياة معها فى بيت عائلته المزحم أحيانا وفى بيت للمغتربات أحيانا أخرى ويغوص فى مشاكل أشقائه فى الجو العائلى للطبقة المتوسطة الذى يجيد عاطف الطيب تقديمه ببراعة.. كما يرسم الفيلم علاقة حميمة بين الضابط الشاب ورئيسه صلاح قابيل الضابط الشريف الآخر الذى يصر على مواجهة الانحراف رغم كل الضغوط الى أن يدفع الثمن من اجباره على الاعتزال .. وفى مشهد انساني رائع تتجلى لحظة الألم والانكسار الهائل وهذا الضابط الكبير يسقط مريضا ويقرر الذهاب لقضاء بقية حياته مع ابنه المهاجر الى كندا .. فلا يملك تلميذه الشاب إلا أن ينحنى على فراشه ويقبل جبهته متحسرا على رجل شريف آخر يسقط ..

ويتواصل الشكل البوليسى بعد ذلك فى عمليات المطاردة بحثا عن الشاب الهارب الذى تخفيه أسرته القوية من قرية الى نجع تحولت كلها الى قلاع مسلحة خارج أى قانون.. ومع بانوراما ذكية وغير مباشرة لعالم العصابات القوية الفاسدة فى أحراش الصعيد التى تتحالف فيها سلطة المال مع دولة الاجرام السرية التى لا تعجز عن شراء حتى الغطاء القانونى.. والى أن يجد الضابط الشاب نفسه محاصرا من كل ناحية بالضغوط والاغراء التى وصلت الى بيته وأشقائه أنفسهم حتى كاد كل شئ ينهار من حوله.. وهنا يلعب الفيلم لعبة بارعة حين يوهنا بأنه سوف يرضخ أخيرا للضغط والاغراء بالرشوة ويلفق محضرا زائفا يفرج به عن الشاب القاتل.. ولكنه فى النهاية المفاجئة يحرر محضرا سليما ويصمم على القبض على الشاب وعلى اتهام أبيه وأسرته القوية كلها بتهمة الرشوة أيضا وكما تقتضى قواعد المهنة والشرف وأيما كان ما يحدث بعد ذلك ..

وفى هذه النهاية المفاجئة القوية نفسها تكمن نقط ضعف غير مفهومة ولا منطقية.. فكيف يكتشف الضابط أن رجل الأعمال القوى خالف اتفاقه معه فاختطف زوجته كرهينة.. وإذا بالمخرج يخلئ «الفيلام» مسرح الأحداث فجأة من كل رجال الشرطة .. وإذا بالضابط يتخلئ عن زوجته المخطوفة ببساطة شديدة مع أنه كان



«ضربة معلم» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٧

بإمكانه أن يخلصها ببساطة بقوة الشرطة المرافقة له .. ولماذا تعتمد أن يصرف كل رجاله لكي يصحب الشاب القاتل الى قسم الشرطة في سيارة والده بدلا من سيارة الشرطة ؟ .. وما مدى صحة هذا قانونيا أو اجرائيا ؟ .. ثم اذا كان الضابط ينوى أن يتحدى الجميع في لحظة انتحارية فلا يسلم الابن بل ويدبر لهم تهمة رشوة أيضا .. فلماذا تعتمد أن يصرف مساعده من القسم بل وأن يبني قسم البوليس خاليا من أى جندي أو أمين شرطة في لحظة حاسمة كهذه ؟ .. لقد تساءل الجميع عن تفسير هذه الألفاظ كلها .. وكيف سيواجه الضابط بمفرده تماما عصاة متوحشة كهذه خاصة بعد أن تعتمد الفيلم بذكاء أن يرينا أسطول السيارات الذى ينتظرها خارج القسم ؟ ..

هذه الملابس الغامضة لمشهد النهاية هي المأخذ الوحيد على هذا الفيلم القوى والمثير فنيا وموضوعيا والجرىء إلى أقصى حد .. والذي يؤكد مرة أخرى أن سيناريو لبشير الديك يخرج عاطف الطيب لابد أن يصبح فيلما جيدا لصانع «سواق الأوتوبيس» وجديرا بأسمائهم .. لا سيما أن قدرة عاطف الطيب التكنيكية تتفوق في هذا الفيلم على كثير من أفلامه السابقة .. مستعينا بمستوى تصوير

واستخدام للاضائة واللون جدير أيضا باسم محسن نصر .. ويموتناج سريع ولاهث
ومحبوك الايقاع تماما لسلوى بكير وموسيقى متميزة عن موسيقى أفلامنا المستهلكة
لمحمد هلال .. وكعاداته يبرز عاطف الطيب الى حد مدهش فى ادارته لممثليه بحيث
يستخرج منهم أفضل قدراتهم .. ولابد أن أشير أولا الى سميحة محسن التى
فاجأتنا تماما بأحسن أنوار حياتها .. ثم الى شريف منير الذى يلمع بثبات كأحد
العناصر الشاببة التى تستحق فرصا أكبر .. وإن يكون مدهشا أن يتفوق أساتذة
كبار مثل كمال الشناوى ونور الشريف وصلاح قابيل وعبد الله فرغلى الذى أعتقد
أنه ممثل جيد جدا رغم ثوبه الكوميدى الذى لا يقدره أحد !

فيلم جميل آخر

عن الرجل الذى فقد أهميته !

يدور فيلم «زوجة رجل مهم» فى نفس المنطقة التى دار حولها فيلم الاسبوع الماضى «ضربة معلم».. وهى الدائرة التى يصبح مركزها هو رجل البوليس وترتبط أطرافها بظروف اجتماعية خاصة ومحددة تلمسها جميعها ونعيشها ونختلط بها كل يوم حتى تصبح حقيقية وقابلة للتصديق.. فحتى لو أخذت الأحداث الشكل البوليسى أو التحقيق فى جريمة، أو البحث عن مرتكبها كما فى «ضربة معلم».. أو حين تأخذ الطابع الشخصى أو العائلى الحميم فى علاقة ضابط بزوجه كما فى «زوجة رجل مهم».. فإن الفيلم يوسع من دائرة اهتمامه ووعيه بحيث لا ينحصر فقط فى هذا الضابط أو تلك الواقعة.. أنما تصبح الشخصيات والأحداث جزءا من نسيج عضوى لظروف أرحب فى واقع كامل .. والفضل فى الفيلمين يرجع الى كاتبى السيناريو بشير الديك ورفوف توفيق ..

والرجل المهم فى «زوجة رجل مهم» هو ضابط البوليس الشاب أحمد زكى فى مدينة فى صعيد مصر هى المنيا ذات ظروف محددة يعرفها روف توفيق جيدا لأنها مدينته ولذلك فلقد أجاد رسم ملامحها ببراعة ونكاء ومن خلال بعض التفاصيل الصغيرة التى ساعده فى التقاطها محمد خان مخرج الفيلم بعينه النافذة سينمائيا.. وفى هذا المجتمع الصغير المغلق الى ما يشبه الركود والاختناق يصبح ضابط البوليس رجلا مهما فعلا رغم انشغاله فى الحوادث الصغيرة – مثل السيدة بسيطة المظهر التى ترفض الاعتراف بمصدر قطعة السلاح التى ضبطت فى حوزتها – إلا أن هذه اللفتات التى تبدو خافتة على السطح تخفى وراءها مجتمعا يغلى بالتوترات رغم سكونه..

ورغم أن مجتمع المنيا أو الصعيد عموما ليس هو موضوع الفيلم الرئيسى الذى لا يبدأ فى الوضوح والتصاعد إلا بعد أن يترقى الضابط وينتقل الى القاهرة.. إلا أن مجموع الأحداث العابرة والتفاصيل التى رسمها الفيلم لهذه المدينة يصبح مهما جدا فى تحديد شخصية بطله والمجتمع الذى جاء منه «وتأسس» فيه وجعله بالتالى رجلا على هذا القدر من الأهمية.. فمن الطبيعى أن يصبح حضرة الضابط معروفا معرفة شخصية فى مجتمع ضيق ومتألف.. من أصحاب الدكاكين الى معاون المحطة وحتى الى راكب القطار المسافر الى أسيوط والذى يتنازل له عن مكانه ليجلس أمام خطيبته.. بل أن نفوذه يصل حتى الى تكليف مخبر بتغيير طيق اللحم السيء بطبق آخر أفضل فى الكازينو الذى تجلس فيه أسرة الخطيبة لتتناول طعامها على النيل !.. وفى مجتمع كهذا ساكن ومغلق يكون طبيعيا أيضا أن يطمع الضابط الشاب فى الزواج من «بنت ناس» جميلة ومهذبة ما زالت تدرس فى الجامعة ولكنها فى نفس الوقت ابنة «رجل مهم» أيضا وعلى مستوى آخر هو مهندس الري.. فالضباط عادة لا يتزوجون بأقل من هذه المواصفات.. ولكنها «تركيبة خاصة» فى بطلنا الشاب بقدر ما هى «تركيبة عامة».. فهو تعود فى هذه البيئة المحافظة على أن يكون صاحب الخطوة وبالتالى صاحب الاختيار الأفضل.. فإذا أضفنا «خصائص المهنة» الى خصائصه الشخصية كان من الطبيعى أن يكون طموحه بلا حدود فى كل شىء.. فهو يضع «خطة مراقبة» يتابع بها الفتاة من بعيد ويحصل عنها على كل المعلومات.. وفى مشاهد عذبة حقا يتابعها من مكان الى مكان وإن كنت أشك فى امكان حدوث مشاهد الغزل العلنى على الكوبرى العلوى فى محطة المنيا ووسط عشرات الناس دون أن يتدخل أحد أو حتى يرمش بعينه.. ثم يكون من الطبيعى أن يصحب الضابط السيد مدير الامن ليخطب له الفتاة من والدها.. ثم أن يجد الوالد نفسه موافقا ربما حتى قبل أن يدرس الأمر .. ثم أن تأتى عربات البلدية لترصف الشارع امام باب الأب فى اليوم التالى للموافقة مباشرة.. فالمسائل تسير هكذا فعلا ..

وفى المقابل يرسم الفيلم شخصية الفتاة نفسها كنموذج مناقض تماما.. فهى منذ أن كانت تلميذة صغيرة بصفائف تربت على أفلام وأغاني عبد الحليم حافظ الذى يهدى الفيلم نفسه من البداية الى «صوته وعصره».. وهو الاهداء الذى يحمل دلالات أساسية سيأتى نذكرها فيما بعد .. ولكن أبسطها من الظاهر أنها فتاة رومانسية رقيقة تسجل أهم ذكريات حياتها على شرائط حفلات عبد الحليم.. وكنموذج مناقض

لعصفور حالم يقع فى براثن «النمر» الذى قرر امتلاكه.. وبالتقاء الطرفين بالزواج تبدأ التناقضات التى لا يمكن أن تحقق السعادة التى تخيلتها الفتاة الساذجة.. فالزواج العملى الطموح يعتبر عروسه الجميلة مجرد جزء من «الغطاء الاجتماعى» ومن مشروعه للصعود وللسلطة.. ولذلك فهو يستخدمها فى علاقاته المناقفة لرؤسائه لكى يصل الى مراكز أكبر وعلى سبيل الوجاهة.. ولكنها لا تزيد بالنسبة له عن أدوات المظهر الأخرى لسانق سيارته والعسكرى المراسلة الذى يحضر له مشترياته من الجمعية والسباك والبواب والفكهانى الذى يبيع له بأسعار أرخص .. وهى تفصيلات نكية ولكنها ترسم ببراعة حقيقة النفوذ الذى يتحقق لمثل هذه الشخصية فى دائرة علاقاتها الخاصة وحيث «يتطوع» لها الآخرون بالنفاق .. تماما كالتفصيلية الأخرى للجار الذى يلعبه خيرى بشاره والذى يستخدم زوجته فى طلب وساطة الضابط للحصول على لوازىم مزرعة الدواجن.. وكلها علاقات واقعية تماما يكتمل بها نسيج اجتماعى له دلالة .. فى نفس الوقت الذى لا يغفل السيناريو رسم واقع الزوجات فى مثل هذه البيوت التى تبو «مستريحة» ومستقرة.. فالزوج مشغول طول الوقت بنفذه المعنوى فى حالة الضابط .. أو المادى فى حالة الجار صاحب المزرعة.. والزوجة الوحيدة المخلصه تشغل فراغها أما بالفرق فى رومانسية عبد الحليم حافظ .. وإما فى لعب الورق فى انتظار عودة «البيه» المنهمك فى تحقيق طموحه فى أسرع وقت .. وهذا جو واقعى تماما وجديد على أفلامنا فى تأمل مشاكل الطبقة المتوسطة التى أصابها سعار الصعود بكل أشكاله .. وعلاقة الزوجتين (ميرفت أمين وزينى مصطفى) من أنكى وأجمل مشاهد هذا الفيلم .

ولم يكن ممكنا بالطبع أن تمضى هذه الخطوط فى معزل عن الأحداث السياسية الهامة التى عاصرتها جميعا وفى المناخ الذى أدى الى مظاهرات ١٨ و ١٩ يناير ٧٧ .. وهنا تتحدد شخصية الضابط أكثر فى تحقيقه مع الكاتب الذى ينشر فى الخارج حين يسأله «هو الدولار يكام دلوقتى؟» وحين يرفض أسلوب زميله الضابط الصغير المتحضر .. لأنه يرى ولاه جزء من سياسة كاملة وملكى أكثر من الملك أن كل هؤلاء خونة ومأجورين ولابد من البطش بهم.. وهو مناخ يذكرنا بأيام سوداء مختنقة نرجو الله الا يعيدها على مصر بأى حال .. ثم يشير الفيلم الى أحداث ١٨ و ١٩ نفسها اشارة هزيلة فى بضعة أفراد يجرون فى الشارع وسيارة محترقة .. وهى اشارة ليست فى مستوى الفيلم ولا الحدث نفسه.. ولا يبررها الادعاء بفقر



«زوجة رجل مهم» - إخراج محمد خان - ١٩٨٧

الانتاج لأن الانتاج سخي.. وهنا يقتحم الفيلم ويجرأة مهزلة تلفيق التحقيقات والاتهامات التي طالت الجميع .. فالضابط الطموح يتجاوز الحدود امعانا في اظهار ولائه بما يؤدي الى الاطاحة به هو نفسه .. وهنا تبدأ نقطة التحول بانتهاء دوره.. فهم استخدموه في الوقت المناسب ثم استغنوا عن خدماته كئى أداة قمع أو كبش فداء يفقد كل أهميته بفقد وظيفته.. فهو ليس مهما في ذاته وإنما في النور المؤقت فقط الذي يلعبه.. ولذلك فهو يذهب ويبقى الكاتب مثلا الذي كان يحقق معه .. لأن الكاتب أقوى بالتأكيد .

ويجسد أحمد زكي والفيلم كله لحظة التحول هذه بعقريه .. فكل شيء ينسحب فجأة من حوله .. تتغير العلاقات والمصالح وكل مظاهر النفوذ والأهمية المؤقتة والزائفة.. ومن موقف رؤسائه منه الى موقف الفكهاني ومدير الجمعية.. ولأن مثل هذه الشخصية تكون جوفاء تماما وخاوية من الأصل ولا تستمد كل مقوماتها إلا من الوظيفة والسلطة.. فانها تنكسر في لحظة.. ولكن طبيعتها المتعجرفة لا تقبل الواقع الجديد بسهولة وإنما تستخرج كل ما في داخلها من شراسة حتى في معاندة الحقائق الجديدة.. ولذلك فهو سرعان ما يتحول الى وحش جريح ينكل بالجميع حتى

زوجته.. وهو يرفض مبدأ أن تتخلى عنه وتفر ناجية بما تبقى من شبابها.. وعندما تستنجد بأيديها ليأخذها يقتله ببساطة ويتنحر .. وإذا كان البعض لم يرحبوا كثيرا بهذه النهاية.. إلا أنني أراها منطقية تماما مع مثل هذه التركيبة الشخصية التي تمت تربيتها دائما على أن تأخذ ما تريد وأن تأمر فتطاع.. فإذا كانت الزوجة هي كل ما تبقى لهذا الرجل من كل مظاهر «الوجاهة».. فإنه لا يمكن أن يسلم بأن «يأخذها» منه لحد هي الأخرى.. ولذلك فهو يقتل الأب فورا وبلا تردد أو مناقشة.. ولكن ما ينبغي قابلا للمناقشة .. هو أن تنتحر مثل هذه الشخصية.. فهي لا تندم ولا تتراجع ولا تياس بهذه السهولة.. والذي يحدث عادة من مثل هذه الشخصية هو أن يدير مزرعة نواجن لحسابه هو الآخر أو يلتحق بشركة انفتاح.. لأنها شخصيات غير قابلة للهزيمة أو للتراجع !.

والموقف الاجتماعي للفيلم أكثر قوة ووضوحا من أى فيلم آخر لحمد خان .. لأن روف توفيق هنا يحدد انحيازه من أول لحظة لصوت وعصر عبد الحليم حافظ.. وهو هنا ليس مجرد المطرب العاطفى الرقيق الذى يهدد أحلام البنات.. وإنما عبد الحليم العصر أو المرحلة بكل المعانى والدلالات والقيم التى جاءت مرحلة الفيلم لتطمسها ومن الانقيص الى النقيض.. وهو عصر تمثله هذه الفتاة الرقيقة التى تمت تربيتها بحضرة كمنلايين الشباب الذين تربوا فى أيام عبد الناصر وانكسروا وتأهوا بعد ذلك.. ثم هي ابنة أحد مهندسى الرى الذين عاشوا على شواطئ النيل دائما وعلى قيم منصر الأصيلة.. والذين أدهشهم الى حد الصدمة الانقضاخ على كل ذلك.. وإن كنت اعترض على الطابع الخطابى المباشر لدفاعها عن السد العالى ضد دعاوى رجل الأعمال الذى يريد هدم كل شىء بمنطق الباشوات الجدد.. كما أتوسل بأكياء لحمد خان أن يحذف لقطة المرأة التى تصرخ بعد موت عبد الحليم حافظ : «يادهوتى!» قبل أن تلقى بنفسها من البلكونة.. فهي لقطة كوميدى تماما ستثير ضحك الجميع فى مشهد تراجيدى رائع .

المكسب الجديد الحقيقى فى «زوجة رجل مهم» هو روف توفيق كاتب السيناريو.. أما القدرة الحرفية على مستوى الحركة والصورة عند محمد خان فليست جديدة.. وإن كان لابد من الاشادة بتصوير محسن أحمد وإيقاع نادى شكرى المحكم.. ومازلت عاجزا شخصيا عن هضم موسيقى جورج كازازيان أو فهم إحياءاتها الدرامية.. أما أداء أحمد زكى وتقمصه لشخصية الضابط بكل مقوماتها ولغاتها

الخارجية والداخلية فليس أقل من عبقري فعلا.. وليس هذا جديداً على هذا «الفتى المدهش» .. ولكن الجديد حقاً هو أداء ميرفت أمين فنورها صعب جداً رغم أنه لا يبدو كذلك، لأنها هنا ممثلة «ربود أفعال» وهذا أصعب بكثير، ولكن ميرفت تكتمل أدواتها كممثلة جيدة جداً وتبدو وقد نضجت تماماً في أفلامها الأخيرة.. ويبقى أن ندافع عن هذا الفيلم وعن حقه في العرض كاملاً وبالضبط كما قدمه صانعوه.. فهو يقدم الحقيقة المجردة التي لا تسيء إلى أحد .. بل تؤكد على العكس على أن الرجل الذي تجاوز حدوده لقي جزاءه.. فمن الذي يمكن أن يغضبه ذلك ؟ .

نحن لا نرحب كثيرا بسينما العفاريات

ولكن هذا عفريت يستحق المشاهدة

سينما العفاريات والأشباح والأرواح الشريرة هي سينما معروفة وموجودة في العالم كله.. بل أنها نوع مهم جدا من أنواع السينما ومحترم للأسف ومعتز به من النقاد والمشاهدين معا والى حد تأليف الكتب الجادة عنها بل وإقامة المهرجانات الدولية أيضا.. ولكنهم يضعونها بالطبع تحت اسم أكثر اتساعا هو «أفلام الرعب» لتشمل أيضا أفلام دراكولا وفرانكنشتاين وكل ما يثير فزع الناس.. وإذا كان منطقيا مفهوم أن تكون هناك نوعيات للأفلام الرومانسية مثلا أو التاريخية أو البوليسية أو الخيال العلمى وأن تتجج وتجذب انتباه الناس.. فليس مفهوما على الإطلاق أن تكون هناك «أفلام رعب» .. أى أن كل مهمتها هي أن تثير فزع مشاهديها وتوقف شعر رأسهم.. ثم أن تتجج رغم ذلك ربما أكثر من كل الأنواع الأخرى وكأن الإنسانية أصيبت ببلوثة عقلية ونفسية تدفع البعض لأن يذهب بقدميه ويقولوس ليرى الأشباح والعفاريات والجثث الفارقة في الدماء.. إنه مزاج سادى وسوداوى غريب جدا ومثير للدهشة لناس تعذب نفسها بلا سبب !

من هنا لم أحس يوما ما بأى نوع من الترحيب أو الاحترام لهذا النوع من الأفلام.. مهما كان مستواها الفنى وجودة صنعها.. ومهما إدعت أنها تناقش هذه «الفكرة العميقة» أو تلك .. حتى عندما كنا نفاجأ بمخرج كبير جدا و «عاقِل» يستهويه ذات مرة هذا النوع من الأفلام الغامضة أو المحيرة كما فعل بولانسكى مثلا فى «طفل روزمارى» أو كما فعل ستانلى كوبريك فى «البريق».. فهى أفلام قد تكون تحفا على المستوى السينمائى.. ولكن ما هو المبرر للبحث عن تفسير الألغاز فيما وراء الطبيعة أو فوق الواقع.. بينما الواقع نفسه حافل بالقصص الأكثر إثارة وجمالا

.. ونستطيع أن نفهمها ونحسها على الأقل!

ومن نفس هذه الزاوية أحسست شخصيا بالفزع عندما تصورت أن موجة «أفلام عفاريت» يمكن أن تبدأ فى السينما المصرية أيضا مع فيلمى «الانس والجن» لمحمد راضى و«الكف» لمحمد حسيب.. ولكن هذا التيار الغريب لم يتواصل لحسن الحظ مع أن الظروف كانت تبدو مهيأة لرواج موجة أفلام كهذه تشغل الناس عن حياتهم الحقيقية بالعفريت الذى رأسه وألف سيف أن يتزوج بسرا فى «الانس والجن».. ويبدو أيضا أن البعض كان يتصور أنهم يمكن أن يكسبوا قرشين من حالة الغياب عن الوعي والهروب من الواقع و«الدولة العمومية» التى أصابت جمهور السينما.. وهو اتجاه كان لابد أن نرفضه بحسم لأن السينما الغربية من حقها أن تنتج أفلاما عن العفاريت و«الفرع الرهيب» و«الرب الأزلى» لأنها سينما غنية جدا ومترفة وتحتمل آلاف النوعيات والتجارب وتخاطب جمهورا مترقفا ومدللا هو الآخر وحل كل مشاكله ويريد أن يتغلب على مله وفراغه بهذا النوع المريض من سينما التلذذ بالعذاب وبالقرع أحيانا.. ولكن ليس هذا من حق السينما المصرية التى تعاني من آلاف الازمات وفى مجتمع مختلف تماما من واجبها أن تقول له كلمة مفيدة توقظه بدلا من أن ترسله الى الغيبوبة .. وهذا هو رأى الشخصى المتواضع فى هذا النوع من الأفلام التى تثير السخرية..

ولكن ليس من حق أي ناقد أن يفرض تصوراتهِ الخاصة على صانعى الأفلام بالطبع.. بل أن عليه أن يسلم بحق كل فنان فى التعبير عن اهتماماته وأن يجرب ويغامر كما يريد .. علينا أن نحاسبه فقط على نتيجة عمله حتى المختلفة عن تصوراتنا.. وعلى الأسس الفنية والموضوعية وحدها..

ولذلك فلقد رحبت شخصيا بفيلم المخرج الشاب محمد شبل الأول «أنياب» رغم أننى لم أحبه ولم أتقبله من قريب أو بعيد - الفيلم وليس محمد شبل ! - بل أننى لم أفهمه أيضا.. فلقد كان فيه عنوية وحسن الامام وفرانكنشتاين وأشياء غريبة جدا لا نستطيع أن تربط بينها بأى منطق.. ولكنى أعترف بأن فيلم «أنياب» هذا بالتحديد سبب لى عقدة نذب ما زالت أحسها حتى الآن وبعد ست سنوات .. فلقد تجاهلته ولم أكتب عنه حتى لا أهاجمه.. ولكن هذا كان موقفا خاطئا بالتأكيد.. لأنه كان من حق محمد شبل أن يستهويه موضوع الأشباح والعفاريت والغيبات وأن يحولها الى رؤى فنية.. ولم يكن من حق أحد أن يصادر عليه هذا الاتجاه أو أن يحدد له ما يصنعه

وما يتركه.. بل أن أحدا لا يستطيع أن ينكر جرأته وطموحه كمخرج جديد في أن يجرب لونا مختلفا وصعبا وخارجا على الأقل عن الأشكال التقليدية المستهلكة لحاوية أفلامنا..

وطموح محمد شبل وإصراره على ما يعتقده وما يحبه هو الذي دفعه لمعاودة التجربة مرة أخرى في فيلمه الثاني «التعويدة» الذي يستوحى فيه ويوضح كثيرا من ملامح أفلام الرعب المعروفة عالميا.. ففي بيت قديم منعزل تحيا فيه أسرة مصرية متوسطة تحدث بعض الظواهر الغريبة حيث تهتز الجدران وتشتعل الحرائق فجأة... ويرتبط هذا برجل غريب وغامض يصمم على شراء البيت القديم لهدمه وبناء عمارة ضخمة بحجة أنه من نفس الحي ويريد الاحتفاظ بذكرياته فيه (فؤاد خليل).. ولكن رب الأسرة الشاب (محمود ياسين) يرفض كل المساومات والاغراءات حفاظا على استقرار عائلته : الأم تحية كاريوكا.. والزوجة يسرا.. والشقيقتان عيلة كامل وروعة الكاتب التي يتقدم لخطبتها ضابط بوليس شاب (طارق دسوقي) يجد نفسه متورطا في تحقيق الظواهر الغريبة التي بدأت تتعرض لها هذه الأسرة الغارقة من الأصل في مشاكلها اليومية والتي ترفض رغم ذلك التفرط في بيتها.. في الوقت الذي يصر الرجل الغامض فؤاد خليل على إخراج الأسرة من بيتها بفنون وحيل السحر الأسود الشرير الذي يمارسه لارهاب هؤلاء الناس وإخراجهم من بيتهم بالقوة..

وبهذا المنطق البسيط لقصة الفيلم يمكن استدلال أكثر من مستوى للتفسير وأكثر من رمز على معان أكبر لما يحدث في العالم الآن بمنطق الأقوياء الذين يستخدمون كل أساليب الضغط لسلب حقوق الضعفاء.. بل يمكن أن يكون هذا البيت العريق الذي يتشبث به أصحابه الحقيقيون في صراع غير متكافئ هو فلسطين نفسها التي أصبحت في حاجة لصالح الدين.. وهو فيلم يوسف شاهين الذي ترى الأسرة مشهدا منه في التلفزيون في إشارة نكية وذات دلالة من المخرج.. ولكنها مستويات في فهم الفيلم وتفسيره لا يملك أحد حق تأكيدها.. لتبقى حقيقة وحيدة يؤكدتها الفيلم بلا أي لبس وهي أن قوة الشر والاعتصاب مهما استشرت لابد من هزيمتها في النهاية إذا تمسك الضعفاء بحقوقهم وبإيمانهم بالله وبكل قوى الخير والإصرار على احتمال المعاناة.. ولكن التعبير عن هذا الإيمان يفقد عمقه الداخلى الكبير عندما يحوله الفيلم الى مجرد «تعويدة» من السعودية تحمل كلام الله هي التي تهزم العفريت عندما يحاول اغتصاب يسرا في المصعد - ولا أدري ما هي حكاية يسرا



«التعويدة» - إخراج محمد شبل - ١٩٨٧

مع العفاريت ولماذا يريديونها هي بالذات ! - فاذا بالعفريت يحترق ويتكشف وجهه القبيح عن مسخ شيطاني مشوه يتحول الى رماد .. وكما حدث فى فيلم «الانس والجن» عندما تأجلت النهاية كثيرا الى حين تلاوة كلام الله وهو حل لا أفهم لماذا لم تلجأ اليه شخصيات الفيلم من البداية مع أن كلام الله موجود فى قلوبنا وبيوتنا طول الوقت .. فان فيلم «التعويدة» لا يلجأ أيضا الى «الحل بالتعويدة» إلا فى فى آخر لحظة وبعد عشرات الحرائق والحواشيء.. ثم لا يكتفى بالنهاية المنطقية فى مشهد الاسانسير وانما يؤكد على المعنى أكثر بمشهد طويل جدا يتصاعد فيه الاذان من جميع مآذن القاهرة.. وهو حل اضافى شكلى وسطحى يتملق المشاعر الدينية عند الجمهور.. لان جوهر الايمان أعمق من ذلك بكثير ..

ولقد ذهبت شخصيا الى هذا الفيلم وأنا لا أتوقع أى خير ولكنى فوجئت بعمل جاد فعلا وتجربة تستحق المشاهدة سواء رحبنا بهذا النوع من السينما أم لا .. وفوجئت أيضا بأن مستوى محمد شبل التكنيكى تقدم جدا عن «أنياب» رغم صعوبة تنفيذ مشاهد وحيل وحرائق ومطاردات وإيقاع هذا النوع.. وأشهد أن محمد شبل قدم هذا كله ببراعة كبيرة ومتقنة ومقنعة رغم قلة الامكانيات.. ولولا بعض الأخطاء

الصغيرة وبعض التطويل فى محاولات نقد اجتماعى ساذجة وخطابية كمشهد انتقاد برامج التلفزيون وتعقيدات الروتين الحكومى.. وجزء أساسى من جودة تنفيذ الفيلم حرفيا يرجع الى قدرة محمود عبد السميع مدير التصوير فى توفير الجو الدرامى المناسب بالاضاعة رغم جنوحه للاظلام فى غير موضعه أحيانا.. ويحركه كاميرا جديدة وجريئة ابتدع لها زوايا صعبة جدا حققت ببراعة نفس تأثير كاميرا «ستيليكام» الأمريكية ولكن بإمكانات جلال زهرة !

فى الأفلام لا تكفى النوايا الطيبة ..

والمشكلة فى السينما أيضا .. هى الورق

فى فيلمه الأول «شاهد اثبات» تعرفنا على المخرج الشاب علاء محجوب الذى أثبت فى أول امتحان أنه مخرج متمكن من أدوات السينمائية بل ويمكن أن نقول أنه كان أكثر ثقة ومعرفة بالسينما من مخرجين آخرين يعملون من ثلاثين سنة دون أن نحس بهم لا شكلا ولا موضوعا .. ونون أن يتقدموا خطوة.. ورحبنا يومها بعلاء محجوب الذى اقتحم أيضا فى أول تجاربه موضوعا صعبا .. وكانت المشكلة هى فى اتفاقنا أو اختلافنا مع طرح السيناريو الذى كتبه الكاتبة الشابة أيضا إيناس بكر .. وهى اسم جديد آخر فى عالم كتابة السيناريو تملك القدرة الفنية بلا شك وتريد أن تصنع شيئا جادا ولكن يبدو أنها مازالت تبحث عن الطريق وهذا طبيعى بالنسبة لآى موهبة جديدة - ولكن لتبحث قبل ذلك عن الموضوع أو اليقين حول ما تريد أن تقوله - وكيف تقوله .. ومع سيناريو لإيناس بكر أيضا يعود علاء محجوب بفيلمه الثانى «عشماوى» الذى نكتشف من خلاله أن الطريق «تاه» أكثر من الكاتبة والمخرج فسارا خطوة الى الوراء وليس الى الامام كما هو متوقع.. فهما كما لو كانا يتحسسان فى الظلام بحثا عما يقولانه بالضبط .. بحيث تجد نفسك أمام أكثر من قصة وأكثر من موضوع وأكثر من خيط .. وهى ليست الخيوط المتوازية الضرورية فى أى دراما لكى توصلنا فى النهاية الى شىء واضح ومحدد تغذيه كلها .. ولكنها خيوط متفرقة كل منها يصلح لفيلم .. ولكنها فى فيلم واحد قد لا توصلك الى شىء بقدر ما تجعلك تتساءل طول الوقت : ما هو الموضوع بالضبط ؟

فالفيلم مثلا اسمه «عشماوى» ولكن بدون مناسبة .. فلقد كان من الممكن أن يحمل أى اسم آخر .. وصحيح أن «عشماوى» - وهو الوظيفة المعروفة للشاويش الذى

يشنق المحكوم عليهم بالاعدام - هو شخصية مهمة فى الفيلم .. ولكنه ليس الشخصية المحورية.. فهو هنا فريد شوقى الأب العادى جدا لأى أسرة.. ومهنته ليست أساسية جدا فى بناء الفيلم رغم أنهم حاولوا أن يجعلوها كذلك ولكن من خلال عبارات الحوار فقط ..

وفى مشهد البداية جيد التنفيذ والذى يؤكد قدرة المخرج التقنية حتى مع بدء العناوين.. نرى عصابة من ثلاثة رجال يقودهم محمد وفيق يسطون على خزينة شركة ما .. ومن خلال المونتاج المتوازى نرى مشاهد لمحمد وفيق هذا وهو يواجه محنة مرض زوجته دلال عبد العزيز الذى يستوجب تغيير كليتها بمبلغ باهظ جدا .. فنفهم أنه مضطر لسرقة هذا المبلغ من الشركة التى يعمل بها لينقذ حياة زوجته وأم طلاتيه.. فنتصور أننا أمام قصة إنسانية من النوع التقليدى لمجرم ليس مجرما إلا بحكم ظروفه.. ثم فى معركة مع حراس الشركة يقتل أحد اللصوص أحد الحراس .. ومع ذلك «تلبس» التهمة محمد وفيق بالذات بعد نجاحه فى الهرب بالمبلغ الكبير الذى سرقه وأخفاه .. ورغم أنه برىء من القتل يصدر عليه حكم بالاعدام شنقا ..

وهذا موضوع يصلح وحده فيلما .. ولكن يبدأ على الفور موضوع آخر كان يمكن أن يكون جانبييا أو موازيا بما لا يخل من توازن كل خيوط الفيلم.. لولا أنه شغل مساحية كبيرة كآلات أن تحوله الى موضوع مستقل.. فدلال عبد العزيز التى سرق زوجها الفلوس لعلاجها وشفيت.. هى ابنة عشماوى شخصيا الذى أصبح ممكنا أن يشنق زوجها.. بينما ابنته الأخرى هى شقيقتها هالة فؤاد الطالبة الجامعية التى تواجه مشكلة عويصة جدا ومنطقية حتى نفورها ورعبها من وظيفة أبيها الذى يشنق الناس.. وهى غارقة فى كوابيسها هذه باستمرار وكأنها تكتشف حقيقة أبيها لأول مرة.. خاصة أن الجميع يتشاعون من الرجل ومهنته ويرجعونه أن يعتزلها.. وكل هذا مقبول ومنطقي بالنسبة لمن كهذه.. ولكن الفيلم يبالغ فى هذا الخيط الى حد أن يجعل طلبة الجامعة زملاء الابنة .. متفرغين تماما لمعايرتها بمهنة أبيها والسخرية منها.. والفيلم يقدم مشهدين فقط لهالة فؤاد فى الجامعة.. وفى المشهدين لا يكون لزملائها حديث عن المذاكرة أو الصحة أو الأحوال .. فلقد ترك طلبة الجامعة كل ذلك ونفروا وبقسوة وتلذذ غريب يصل الى حد الوحشية.. لكى يذكروا زميلتهم بمهنة أبيها .. والى حد أن يقدموا لها .. علنا وفى كافيتريا الكلية ..هدية عرفت على الفور وحتى قبل أن تفتحها .. انها مشنقة.. وكانت كذلك وحياتك !

وهنا لابد أن أتوقف قليلا عن مناقشة الفيلم لأتساءل عن هذه النظرة السادية التى أصبح كتاب السيناريو يتصورونها لطلبة الجامعة الآن.. ففى فيلم «البطرون» أيضا أكثر من مشهد مماثل لزملاء ليلى علوى فى الجامعة ولا شاغل لهم سوى تدبير المؤامرات الجبارة لاثبات أن أمها «بوابة».. فأى طلبة هؤلاء وأى جامعة؟.. وأى تصور خرافى عن هذا الشر المخيف الذى يحمله كتاب السيناريو لجامعة وهمية واضح أنهم لا يعرفونها ولكن صنعوها بخيالهم فقط لتلائم أزماتهم المفتعلة.. مع أن طلبة الجامعة يواجهون فعلا ألف أزمة حقيقية يمكن أن تصبح موضوعات لأفلام؟.. ولا تكون هذه فقط هى مشكلة شخصية الابنة هالة فؤاد فى الفيلم.. ولكن المشكلة الأهم هى أننا وجدناها هى التى تهتم جدا بمشكلة زوج أختها الذى سيسبق.. ففى التى تحاول اقناع أبيها بعدم شنقه ومن خلال محاورات طويلة مكررة.. وهى التى تكلم مأمور السجن الذى كان بالصدفة والد زميلتها فى الجامعة.. ثم هى التى تخطفها العصابة بعد ذلك من باب الخطأ لتكون رهينة.. مع أن المنطقى أكثر أن تكون أختها هى المهتمة بكل هذه المشاكل.. لأنها هى سببها فى الأساس.. والرجل الذى سيسبق هو زوجها الذى سرق من أجلها.. ثم هى الزوجة والأم التى ستفقد زوجها..

والموضوع الثالث الذى يفرض نفسه على الفيلم هو اصرار عشمائوى (فريد شوقى) على أن يتولى بنفسه شق زوج ابنته.. فالفيلم يريد أن يقول ويؤكد أن عشمائوى شريف جدا ومثالى.. يعتنق الشعار الذى سمعناه فى الفيلم ألف مرة: «لو أخويا قتل.. أنا اللى أحطه فى المشنقة بإيديا..»

ويمكن أن تكون رغبة الرجل هذه فى شق زوج ابنته المنحرف.. مجرد إشارة الى نزاهة الرجل وحرصه على الواجب حتى مع أهله لو أنها تكررت مرة أو مرتين.. ولكننا قضينا وقتا طويلا جدا والرجل يحارب وياصرار شديد على أن يشق زوج بنته!.. ورغم أنهم أفهموه ألف مرة أن القانون نفسه لا يسمح بذلك خصوصا أنه ليس عشمائوى الوحيد فى البلد.. فرأسه وألف سيف أن يسمحوا له بهذا الشرف الى حد مطالبته لهم بخرق هذا القانون.. وهنا يتحول الواجب أو الاحساس بالأمانة والشرف الى مبالغة غير منطقية.. لأن شخصية «عشمائوى» تتحول بذلك الى رجل لا يؤدى وظيفته التى قسمها الله فقط.. وانما يتلذذ بشق الناس حتى زوج ابنته شخصيا.. ورغم علمه بأن دافعه للجريمة أصلا هو انقاذ حياة ابنته هو نفسه.. فهل

يتمكن حتى انشأنا تصور شيء كهذا ..؟

ثم تكون القصة الجديدة تماما والمبتكرة.. هي أن نكتشف أن العصابة التي دبرت عملية السرقة والقتل كلها.. وتريد تهريب المشنوق من السجن ليدلها على مكان القلوس المسروقة.. يتزعمها ابراهيم خان الذي يخطف هالة فؤاد ودلال عبد العزيز ويهدد بقتلها.. ثم يعترف لهما ببساطة بأنه عمهما.. أى شقيق فريد شوقي.. وأن كل هذا الحقد والشر ينبع من قصة ظريفة جدا.. فرمان كان هو الأخ «البايظ» الذي طرده «الأخ المستقيم» فريد شوقي.. فاخفى كل هذه المدة لا أحد يدرى أين .. ثم «فتح الله عليه» فأصبح ثريا جدا من الاجرام.. ثم دبر كل هذه المؤامرة العبقريّة لينتقم من أخيه.. لأنه شريف !

وهناك بعد ذلك ضابط بوليس شاب هو أخ «بايظ» طرده أخوه يوما ما تحول الى هذا القدر الرهيب من الشر والحقد والرغبة في تدمير حياة أخيه من باب الانتقام .. لامتلا العالم بالجرمين !

ثم أى انتقام هذا من قاتلين هما ابنتا أخيه .. أى أنه عمهما .. ومع ذلك لا تتحرك أى نرة شفقة أو حب أو صلة دم .. وانما يخطفهما ويعذبهما بلا أى ذنب حتى بعد أن اكتشف أنه عمهما .. فأى طراز جديد وفريد من الجرمين هذا حتى فى زماننا هذا كان عنيفا ..

وهناك بعد ذلك ضابط بوليس شاب هو حمدى حافظ مشغول جدا طول الفيلم يبحث شئون هذه العائلة بالذات.. ومهتم جدا بالتحقيق لأنه متأكد من البداية من براءة الرجل الذى سيسنق ظلما.. وبعد ظهور الحقيقة والقضاء على الأشرار يحصل هذا الضابط الملاك على دليل براءة المتهم.. وفى اللحظة الأخيرة يحاول ابلاغ الجهات المعنية بإيقاف شنق الرجل البريء.. وفى نهاية ذكية جدا وسينمائية أيضا .. تدق أجراس التليفونات فى كل المكاتب والبنوت .. فلا يكون أحد موجودا لكى يرد أو يوقف شنق رجل برئ.. وفى دلالة قوية على ضرورة دراسة أحكام الاعدام جيدا وفحص ظروفها وتواقعها.. قبل فقد روح بريئة لمجرد أن هذا أو ذاك لم يكن موجودا حين تدق جرس التليفون !

وأخيرا فأننى شخصا أخص ببعض القسوة فى هذا التحليل «للعشماوى».. لأننا جميعا كنا نتمنى أن نرعب بمخرج جديّد وكاتبه جديدة يحاولان فعلا الاجتهاد وصنع شيء جاد.. ولكن الأفلام ليست بالتوايما بالطبع وانما بما نقوله وكيف نقوله..

ونحن بالتأكيد نرحب بعلاء محبوب كعنصر جديد شاب وجاد ومتحمس فى مجال الإخراج.. ولكن ما سوف يكتسبه بالخبرة والتجربة والعمل فيلما بعد فيلم هو ضرورة التريث أمام «الورق» أولا قبل الإخراج.. وهو ما يعنى بلغة السينما السيناريو .. فهذا الفيلم نفسه «عشماوى» دليل آخر على أن السيناريو هو أهم شيء فى الفيلم المصرى بالذات.. لأنه من الواضح هنا أن المخرج متمكن فعلا ويوظف أدواته جيدا : مونتاج عادل منير وتصوير طارق التلمسانى وموسيقى محمد هلال.. أما التمثيل فلم يتفوق فيه أحد لأن فريد شوقى لم يجد أمامه سوى تكرار جديد لأواره التقليدية.. ولأن حالة فؤاد ظلمتها الشخصية المرسومة لها فلم يكن أمامها سوى البكاء الكثير والزعيق المتواصل لأن الشخصية بلا أية أبعاد تسمح بغير ذلك.. ثم لأن حمدي حافظ اختار لنفسه دور ضابط البوليس الذى لا يحلم أى ممثل بمواصفاته المكررة فى هذا الفيلم بلا ابتكار.. وان كنا نحبيه على أقدامه على انتاج نظيف ومحترم بلا شك .. وبينما تتقدم دلال عبد العزيز بوضوح كممثلة متمكنة حقا .. يكشف هذا الفيلم عن ظلم السينما لمحمد وفيق الممثل المتمكن حقا والذى قدم أفضل مستوى أداء فى الفيلم كله وبون أى ندرى لماذا لا نرى هذا الفتى بطلا للأفلام.. فما هى المشكلة بالضبط معه ومع غيره من نجوم التلفزيون والأكثر موهبة بالتأكيد من بعض نجوم السينما؟!

ليس صحيحا أن إرادة الله تمنعنا

من شرف المحاولة ..

رغم كل المتعة فى هذا الفيلم !

ارتبط الثنائى على عبد الخالق مخرجا ومحمود أبو زيد بتجربة ناجحة جدا ومثيرة فى فيلم «العار» الذى كان يدور هو أيضا فى عالم أفلام المخدرات التى كانت سائدة ورابحة جدا فى السينما المصرية فى تلك الفترة.. ولكن ذلك الفيلم تميز بينها جميعا بجذبة التناول وعلم الاكتفاء بمجرد المتاجرة بموجة رائجة من موجات السينيما .. وانما حاول بلا أى ابتذال أن يناقش - وربما لأول مرة - ما يمكن أن نسميه «بفلسفة المخدرات» فى المجتمع الشرقى عموما.. ومن زاوية حساسة الى حد كبير.. هى اعتقاد البعض أن المخدرات لا تتعارض - حتى كتجارة وليس مجرد تعاط - مع القيم الدينية والحلال والحرام .. لمجرد أنه ليس منصوصا عليها فى القرآن مثل الخمر مثلا التى حرمها بالنص ..

وكانت الفكرة جريئة فعلا واثارت انتباه الجميع الى هذا الازواج الغريب الذى يبرر به البعض لنفسه أن يتاجر بالمخدرات كئى تجارة أخرى فى الوقت الذى يتظاهر فيه باتباع كل قواعد الحلال والحرام وبما «يرضى الله».. ووقع هذا الاكتشاف الخطير على ثلاثة أبناء شبان مختلفى الاتجاه والأفكار ولكن تمت تربيتهم جميعا «أحسن تربية» ولكن بفلوس المخدرات.. وكان أحد أهم أسباب نجاح «العار» المكتسح أنه فضلا عن موضوعه الحساس والمثير.. استعان أيضا بثلاثة نجوم كبار هم نور الشريف ومحمود عبد العزيز وحسين فهمى فى ثلاثة أنوار متناقضة برعوا فيها جميعا الى حد كبير.. ومن خلال سيناريو برع محمود أبو زيد براعة حرفية

كاملة فى جعله عميقا وممتعا فى نفس الوقت بما يصل الى: أى متفرج من أى مستوى.. ومستخدما فى نفس الوقت نوعية الحوار الشعبى «الحراق» الذى يدهش المتفرج ويضحكه نون أن يكون مفتعلا ومفروضا على العمل من خارجه كما كان يفعل أحيانا شريف المنباوى الذى تخصص لبعض الوقت فى كتابة الحوار الذى يعجب المتفرج فى أسوأ مستوياته بحيث قد لا يعلق فى ذهنه من موضوع الفيلم كله سوى عبارة مثل «سلم ع البدنجان» مثلا.. وأيا كان مستوى الفيلم !

ثم عاد على عبد الخالق ومحمود أبو زيد فى فيلمهما الثانى «الكيف» الى نفس موضوع المخدرات ولكن مع توسيع معانى «الكيف» الى الادمان بأى وسيلة الذى يهدم روح الانسان وقيمه ومن المخدر الى الأغاني الهابطة .. ومن خلال علاقة أخين أحدهما طيب ناجح وملتزم والآخر جرب جميع أنواع الفشل والضياع التى حاول أن ينتشل منها فجره هو نفسه اليها.. وباستخدام نجمين ناجحين هذه المرة أيضا هما محمود عبد العزيز ويحيى الفخرانى اللذين أشبعانا بما يشبه بمباراة فى الأداء بين أساليب متنوعة يتم رسمها أولا على الورق بين شخصيات متنوعة والى حد التناقض الذى يكسب الفيلم متعة بصرية وفكرية مثيرة..

وفى «جرى الوحوش» يكتمل ما يمكن أن نسميه «ثلاثية على عبد الخالق ومحمود أبو زيد» ولكن مع فكرة أكثر اثارة على مستوى آخر.. قبل أن نتناولها بالتفصيل لابد أن نحدد الملامح المشتركة فى هذا النوع الجديد من التعاون الثنائى الخصب بين مخرج وكاتب سيناريو والذي ينتج فى النهاية أفلاما جيدة وتستحق المشاهدة.. خاصة لو لاحظنا أن الاثنين يدوران غالبا حول نفس مجموعة الممثلين مما يخلق نوعا من التوافق فى هذه المجموعة من الأفلام.. فهنا يعود «جرى الوحوش» الى الفريق الأول فى «العار» : نور الشريف ومحمود عبد العزيز وحسين فهمى ومعهم نورا الممثلة الوحيدة المشتركة فى الأفلام الثلاثة.. ومع نور أساسى شديد الأهمية يلعبه هذه المرة حسين الشربيني.. ومع ثبات عناصر فنية أخرى هى تصوير سعيد شيمى.. وهو جزء أساسى من بناء أفلام على عبد الخالق سواء فى مزج الإضاءة أو حركة الكاميرا المحمولة على اليد خاصة فى اللقطات الطويلة الصعبة من مكان الى مكان والتي لا يتفوق فيها أحد على سعيد شيمى.. ثم مونتاج حسين عفيفى وموسيقى حسن أبو السعود..

أى أننا أمام ما يشبه فريق العمل الواحد المتقاهم وهو نوع من مجموعات العمل



«جری الوحوش» - إخراج على عبد الحلق - ١٩٨٧

السائدة فى السينما العالمية المتقدمة والذى يحرص عليه على عبد الخالق بالذات - مع قلة نادرة من المخرجين - فى معظم أفلامه .. ولكن الملاحظة الأساسية فى هذه «الثلاثية» بالذات هى أن بطلها الأساسى هو السيناريو قبل أى عنصر آخر .. وهنا يمكن أن نقول أن محمود أبو زيد استطاع وفيما لا يزيد على ثلاثة أفلام متميزة بالتأكيد عن الأفلام السابقة التى كتب لها السيناريو .. أن يبدأ اتجاهها جديدا فى السينما المصرية فى الفترة الأخيرة على الأقل .. وهو الاتجاه الذى أثبت امكانية حل المعادلة الصعبة المزعومة .. فهو يقدم أفكارا عميقة فعلا ومثيرة للاهتمام لأنها تدور حول موضوعات تشغل أذهان الناس .. وليست منفصلة عن واقعهم اليومى .. ومع ذلك فهو يتناولها بشكل جماهيرى شديد الجاذبية والبساطة والوضوح بحيث تصل الى كل مستويات الجمهور .. فلا يكون غريبا بعد ذلك أن تحقق نجاحا كبيرا على المستوى التجارى .. وبنون أن يرفضها النقاد - حتى أكثرهم تشنجا - لأنها أفلام جادة جدا ومثيرة للتفكير والتساؤل والمتعة .. وتخلو فى نفس الوقت من أى رخص أو افتعال ..

فالمخدرات هى موضوع «العار» و «الكيف» .. ولكنها ليست مخدرات الدخان

الأزرق والمأخور أو «الغرزة» والراقصة و«الجوزة» التي تتنزل القضية كلها من أجل جمهور سوقى يريد أن يطلق غرائز مزاجه المخدر هو نفسه.. وإنما هي «المخدرات - الفلسفة» أو المغزى أو السبب لو صبح هذا التعبير .. وباعتبارها قضية أساسية خطيرة فى مجتمعنا لا يمكن انكارها كما لا يصح المتاجرة بها فى أفلام تصبح هى نفسها مخدرات..

واتجاه محمود أبو زيد الجديد هذا شديد النكاء فى اصطیاد الفكرة التى تهم أكبر عدد من الناس .. وهو أستاذ حقيقى فى هذه المسألة.. وهى نصف نجاح أى فيلم .. والنصف الآخر هو براعته فى عرض هذه الفكرة من كل جوانبها النفسية والأخلاقية وبأسلوب شديد البساطة فى التوصيل حتى أنه يميل غالبا الى الكوميديا ومن خلال ممثلين بارعين حقا يرسم لهم السيناريو شخصياتهم وحوادثهم ببراعة بحيث يبدو كل فى أحسن حالاته.. ثم هو يضع لهم توازنا دقيقا بحيث يبدو كل منهم بطلا أيضا على مستوى الآخر.. ولو بوضع مشهد واحد «عالى» لكل منهم يبرز فيه مهما كان بوره صغيرا .

ولكن براعة محمود أبو زيد فى كتابة الحوار قد تكون هى نفسها عيبه أساسا.. فهو قادر جدا على كتابة حوار بسيط وواضح ويمكن أن يتابعه الجميع ولكن نون أن يفقد رصانته وعمقه.. وهو مثلا يستخدم كما هاؤلا من الأمثال الشعبية والحكم وحتى آيات القرآن الكريم كما يتأكد هذا الاتجاه بوضوح فى «جرى الوحوش» بالتحديد .. وفضلا عن ذلك فهو دائم التنقيب فى مفردات كل مهنة ليستخرج منها ألفاظها وتركيباتها اللفظية الغريبة التى تعجب الجمهور ويخرج من السينما وقد حفظها ليرردها.. وهو فى هذا الفيلم مثلا يفرض على لسان نور الشريف وعلينا كلمة «يافيت» عدة مرات.. لكى نفهم بعد ذلك أنها تعنى «كوبس» بلغة الصاغة.. وهو افتعال لا يبرره سوى نجاح تجربة الألفاظ الغريبة مثل «يفيش الهوامش» مثلا التى نجحت جدا فى «العار» وحاول أن يكررها فى «جرى الوحوش» باصرار..

والواقع أننى لم أكن أستطيع أن أكتب عن هذا الفيلم إلا من خلال هذا التفصيل عن «سينما محمود أبو زيد».. «فجرى الوحوش» هو تأكيد جديد آخر بارع لهذه المدرسة.. فالفكرة بارعة جدا وذكية فى اهتمام الناس.. والصراع هذه المرة هو بين العلم وإرادة الله والقيم الدينية الراسخة عند الناس وبالذات فى مصر حيث الإيمان الحقيقى الداخلى الصادق وليس المزيف ولا المستحدث فى أعماق الناس.. ومع ذلك

فان موضوع العلاقة بين العلم والدين هو موضوع صعب وشديد التعقيد بالنسبة لاي متفرج فى العالم.. والمتفرج المصرى يمكن أن ينصرف على الفور .. ولكن نكاه محمود أبو زيد المخيف هدها الى أن يجعل موضوع هذه العلاقة شيئاً مرتبطاً بالوجدان المصرى بل والانسانى عموماً لأنه يمس عاطفة مقدسة لدى كل الناس هى عاطفة الابوة والحرص على الانجاب.. فعندما تكون المشكلة هنا مرتبطة بالمليونير الشاب نور الشريف الصائغ الذى يملك أربعة ملايين جنيه .. والسعيد جداً مع زوجته.. التى يحبها وتحبه هدى رمزى.. ولكنه عقيم محروم من نعمة انجاب ولو طفل واحد.. يكون المتفرج المصرى مستعداً على الفور للتعاطف معه ومتابعة الموضوع حتى النهاية.. ويمكن أن يفهم تضحية هذا الرجل بنصف ثروته - مليونين من الجنيهات - مقابل طفل واحد .. فاذا كان صديق هذا المليونير طبيباً وعالم كبراً هو حسين فهمى الذى نجح فى اخصاب «سناس» عقيم بزرع قطعة فى مخه من مخ سناس آخر مخضب.. فان نفس هذا المتفرج يصبح مستعداً لسماع كل التفاصيل العلمية المعقدة لهذا الاكتشاف الخطير.. وتصبح كلمة مثل «الانتريال لوب» و «الغدة التوكية» هى محور فيلم كامل والجمهور يفهمها ويستمتع بها الى أقصى حد.. وفى المقابل يظهر للعامل الفقير محمود عبد العزيز الذى يعمل «بالتنجد» وهو يشكر من كثرة الانجاب بعد أن أصبح عاجزاً عن الانفاق على زوجته نورا وأطفاله الثلاثة.. فيتعجب المتفرج جيداً من حكمة توزيع الارزاق - سواء المال أو البنون - على البشر .. وتبدأ الصفة باقتناع الرجل الفقير باعطاء قطعة من مخه الى مخ المليونير العقيم مقابل نصف ثروته.. وهى عملية يرى العالم الواقى أنها ناجحة بكل المقاييس.. وبين هذه الأطراف الثلاثة يقف صديقهم حسين الشربينى الذى يمثل رأى الدين الذى يدعو الى الرضا بما قسمه الله .. والذى يعارض اجراء هذه العملية بشدة لأنها ضد الدين.. والقانون معا.. ولكن العملية تجرى لكى تفشل فشلاً ذريعاً.. بل وتؤدى الى تدمير الاثنين معا.. فالمليونير يظل عقيماً ثم تتدهور صحته بالكامل حتى الشلل والفقير القوى المخضب يفقد خصويته تماماً ويتحول الى صعلوك مجنون يهيم فى الشوارع .. !

ويخرج المشاهد بيقين واحد نهائى هو عدم جدوى أى عمليات طبية لاصلاح هذا العطب أو ذاك فى تركيب الانسان العضوى.. وهى دعوى قد تكون صحيحة لا سيما أن المتفرج مهياً لها تماماً حتى قبل مشاهدة الفيلم .. والتسليم بالرزق والنصيب

و«اجرى يابن آدم جرى الوحوش.. غير رزقك لم تحوش» هي قيم راسخة في وجدان الناس.. وبعضها صحيح وبعضها غير صحيح.. لأن الله تعالى والقرآن الكريم يدعوان الناس الى البحث عن مزيد من الرزق والعمل والسعى الدائب من أجل الخير وكل ما هو أفضل وأرقى.. وهذه هي إحدى دعاوى الاسلام الاساسية العظيمة بنصوص لا حصر لها .. وحتى في مجال الصحة فالله الذي صنع الداء هو الذي شاع رحمته أن يهدينا الى الدواء.. وكل انجازات العلم والطب لم تتم إلا ببارادته.. ولا يمكن أن يكون «الكسندر فليمنج» قد اكتشف البنسلين إلا بعد أن هداه الله لذلك.. فلو كان «فليمنج» قد رأى هذا الفيلم لما جرى على اكتشاف البنسلين !

وأعرف أن قضية الانجاب بالذات مختلفة .. ولكنى أخشى أن يفهم المتفرج البسيط دعوة الفيلم فهما خاطئا بالاستسلام وعدم السعى أو المقاومة في أى اتجاه بحجة أن «جرى الوحوش» نفسه لن يؤدي الى شيء .. وهذه دعوة خطيرة جداً وخصوصاً في أيامنا الحالية بالذات.. وخصوصاً محمود أبو زيد يستعين بالآيات القرآنية طوال الوقت وإلى حد أن ينهى الفيلم بآية قرآنية كعظة مباشرة وصريحة على طريقة أفلام إبراهيم عمارة.. بينما هو يعرف جيداً أن القرآن الكريم نفسه حافل بآيات أخرى معارضة لفلسفة فيلمه.. فالمشكلة هي ما الذي تأخذه من كلام الله .. وما الذي نضعه في أذهان الناس في توقيت معين وكأننا ننملق مشاعرهم ونناقهم من أجل أن يجيئوا الى فيلمنا بأى سبيل.. وهذا اتجاه تكرر في بعض الأفلام الأخيرة وأرى أنه خطير ويدعو الى المراجعة..

ولكن هذا الخلاف في الرأي لا ينفي أننا أمام فيلم جديد ومحترم فنياً وجدير بالمشاهدة.. بذل كل صانعيه أفضل ما في جهدهم.. وتفوق كل ممثليه على الإطلاق من نور الشريف ومحمود عبد العزيز وحسين فهمي الى نورا وحسين الشربيني.. وإن عابه اعتماده الكامل على مناقشات طويلة جداً بين شخصين أو ثلاثة وفي أماكن مغلقة لا تسمح بأى حركة أو تنوع في استخدام أنوات السينما رغم كل ما فعله على عبد الخالق للتغلب على مشكلة المشاهد الحوارية التي يمكن أن تغلق عينيك وتسمع .. فلا يفوتك شيء !

مقالات عام: ۱۹۸۸

بعد ١٥ سنة السينما تتذكر شهداء حرب أكتوبر

من الذى يكسب فى عائلة زهران : حاتم أم يحيى ؟

فى فيلم «زمن حاتم زهران» نرحب بثلاثة أشياء رئيسية فى البداية وقبل أن نتحدث عن الفيلم نفسه.. أن السينما المصرية مثلاً ما زالت تتذكر حرب أكتوبر ورغم مرور خمسة عشر عاماً.. وربما بأحاساس بالذنب ظل يؤرقها كل هذه السنوات لأنها لم تقترب من هذه الحرب بما تستحقه سواء وهى ما زالت مستعرة.. أو حتى فى السنوات القريبة منها إلا بأفلام نادرة - فى العدد فقط - لم تستطع أبداً أن ترتفع الى مستوى هذه الحرب التى كانت أشرف معاركنا فى التاريخ الحديث ضد العدو الاسرائيلي.. والتى صنع فيها شبابنا، العادى جداً بطولات هى أقرب الى الأساطير حقاً ولكن لم يكتبها أحد.. وإن كتبها فلم يصورها أحد.. وإذا صورها أفرغها من عظمتها ومضمونها الانسانى الخارق ليحولها الى ميلودراما تعيسة أو قصة حب مضحكة ولكن مع استخدام البنادق.. بحيث لم يبق من أفلام أكتوبر المعهودة إلا الجانب شبه التسجيلى لمعارك العبور.. والفضل فيها للقوات المسلحة نفسها وليس للسينما.. ولقد قال البعض حينذاك تبريراً «لغيبوبة» السينما المصرية.. أن الأحداث الهامة فى تاريخ أى أمة لا يمكن صنع فن جيد حولها. إلا بعد الابتعاد عنها زمنياً حتى يمكن هضمها وتأملها واستخلاص دلالتها الإنسانية العميقة والباقية التى يمكن أن تصنع فناً لا انطباعات انفعالية متعجلة.. ولكننا اكتشفنا جميعاً أن هذه كانت مجرد حجة رافية.. لأن خمسة عشر عاماً كاملاً كانت كافية «لهضم» «وتأمل» و«استيعاب» كل حروب العالم من «حرب المعيز» الى «حرب الكواكب».. ولكنها مرت هباء ولم تكن كافية لاقتناع السينما المصرية بصنع فيلم واحد عن معركة صغيرة واحدة لجندى بسيط واحد من آلاف أبطال حرب أكتوبر.. لأن واقع الامر الذى كنا

نخفيه عن أنفسنا .. هو أن «تركيبة» هذه السينما لم تكن صالحة أبداً لأن تصنع شيئاً عن حرب أكتوبر.. ولولا بعض شباب السينما المصرية الشرفاء من كتاب ومخرجين لما رأينا حتى بعض الأفلام القليلة التي تناولت تأثيرات حرب أكتوبر على المجتمع المصرى - مثل «سواق الأوتوبيس» - دون أن نرى الحرب نفسها!

ومن هنا فلا بد أن نحى أولاً فيلم «زمن حاتم زهران» الذى يعود ليتذكر شهيدا من شهداء أكتوبر هو يحيى زهران الذى لم يكن هو رغم ذلك بطل الفيلم.. وإنما مجرد الشبح الذى ظل حتى بعد موته يؤرق الذين بددوا تضحيته هباء.. ثم أن نحى ثانياً نور الشريف منتجا فنانا حرص فى تجاربه القليلة فى انتاج أفلامه بنفسه على أن يقدم شيئاً راقياً ونظيفاً جديراً باسمه كفنان وليس تاجراً.. ثم فى هذا الفيلم نرحب ثالثاً بالمخرج الجديد الشاب محمد النجار الذى حرص فى أول أفلامه على أن يقدم نفسه بشكل جيد وفى بداية مشرفة حقاً تليق بالجيل الجديد من شباب معهد السينما.. وتضيف اسمه على الفور - لو أنه وأصل هذا المستوى من الجدية والاجتهاد - الى قائمة المخرجين الشباب الذين يحاولون الآن وفى ظل أشد ظروف السينما المصرية صعوبة.. أن يغيروا جلد هذه السينما.. وأن ينقلوا آخر ما تبقى

من شجاعة مضاعفة ولا شك من هذا الفيلم أن يمنح أول فرصة ليس لمخرج مبتدئ فقط.. وإنما لكاتب سيناريو جديد أيضاً هو عبد الرحمن محسن .. وهو كسب للسينما رغم كل ثغرات التجربة الأولى التى سنتحدث عنها.. لأنه يملك حساً اجتماعياً نقدياً واعياً.. يضع يده على كثير من العلاقات والدلائل فى مجتمع متغير بعد حرب أكتوبر..

وخرب أكتوبر موجودة بشكل قوى جداً فى هذا الفيلم .. رغم أننا لا نرى منها سوى مشهد واحد لبعض معاركها كما يتذكرها ثلاثة من جنودها لحظة تسريحهم ومغادرتهم معسكرهم لآخر مرة.. وحيث نرى فى هذا المشهد استشهاد زميلهم يحيى زهران الذى كان أحد «المثقفين النبلاء» الذين صنعوا بدمائهم هذا النصر لكى «يستثمرو» الاندال مثل شقيقه حاتم زهران بعد ذلك ويحولوه الى شىء آخر مناقض تماماً لما كان يستهدفه هؤلاء المقاتلون المصريون الشباب عندما سكبوا هذه الدماء عن طيب خاطر من أجل مصر أفضل وأكثر سعادة.. وهى نقطة انطلاق جيدة جداً لفيلم لا يعيها سوى التطويل الشديد فى مشهد (الغلاش ياك) لحرب أكتوبر المأخوذ

من لقطات أرشيف مستهلكة رأيناها ألف مرة لأننا لا نملك غيرها.. وهذه فى ذاتها
مأساة أخرى من مأسى علاقة السينما المصرية بحرب أكتوبر !
وبعودة الجنود الثلاثة المسرحين الى الحياة المدنية يبدأ موضوع الفيلم الحقيقى
عما حدث فى مصر كلها بعد هذه الحرب .. أو بالتحديد «رغم معنى هذه الحرب»..
فالجندي المثقف الحالم المثالى صلاح السعدنى هو فنان أصلا يبدو أن تطوعه
التلقائى فى حرب أكتوبر كان هو الفعل الوحيد الإيجابى فى حياته خلا لآزمة ضياعه
الروحى وبحثه عن شىء يعطى لحياته معنى.. وهاهو بعد الحرب يعود الى نفس
الفراغ واللامعنى واستواء كل شىء مع أى شىء .. وهو فى بيته الريفى الجميل
المعزول فى منطقة «الحرانية» يحاول استجماع أوراقه من جديد فيستبقى زميله
الجندي المسرح الفلاح ليعمل معه فى قطعة الأرض الصغيرة التى يملكها .. بينما
يسافر زميلهما الجندي الثالث ليعمل فى بلد عربى.. ربما بحثا عن شىء من الفلوس
ثمنا لاشترائه فى الحرب.. فالتاس بعد أن تحارب .. من حقها أن تعيش أيضا !..
ولكن النموذج الذى يفرض شكل الحياة على الجميع مستثمرا بالضبط لحظة
العودة من الانتصار هذه هو حاتم زهران (نور الشريف) العائد من دراسته فى
أمريكا لينقض على كل ما فعله الآخرون فى غيابه.. فهو الشقيق الأصغر ليحيى
زهران.. ولكنه النموذج المضاد له تماما.. رغم أن الاثنين من أب واحد هو أستاذ
الجامعة الوقور (محمد السبع) الذى يملك فى نفس الوقت مكانا قديما للطور فى
حي الحسين .. فهو رمز يقصد به الفيلم اذن قيمادات قيمة خاصة من التراث
التاريخى المصرى الأصيل.. وهو التراث الذى أفرز يحيى وحاتم.. أى الطبيب
والخبث معا فى الشخصية المصرية.. فمن الذى يصعد مرة ليسيطر ومن الذى يهبط
ويخفت صوته.. كان هذا متوقفا فى تاريخ مصر كله على الفترة والظروف والمناخ
السائد وعلاقات الصراع داخل مصر أو فى الأطماع المترتبة بها من الخارج..
ويمجد عودة حاتم زهران من أمريكا تتدلع النار الهادئة لتلك كل شىء بالعقل
والذكاء «والتعطيط» البرجماتى.. وهو نموذج عملى جدا عرفناه جيدا فى سنوات ما
بعد أكتوبر وانتشروا وسطنا كالجراد ليأكلوا الأخضر واليابس.. هذا الشاب الأنيق
الذلق اللسان الذى يحمل شحنة «سامسونائيت» ويفكر بالكومبيوتر ويحسبها بالميم
ويالسنتى ولا يكف عن التفكير والتبشير ليلا ونهارا ويؤمن أن نرى منهم شيئا سوى ما
نعانيه الآن.. وشخصية حاتم زهران كلها رسمها سيناريو عبد الرحمن محسن من



«زمن حاتم زهران» - إخراج محمد خان - ١٩٨٨

أخصب شخصيات السينما المصرية وأكثرها درامية.. فهو لا يحمل فقط عقدة الأخ الأصغر من الأخ الأكبر العاقل والمحترم والمستقيم الذي قد يمثل أيضا «روح الأب».. ولكنه يحمل في نفس الوقت كل طموح الأخ الانتهازى الباحث عن النجاح السريع ورغبة الانتصار على كل ما كان يمثله الأخ الأكبر.. فهو يعوض الاحترام بالنجاح.. والاستقامة بالفلوس، وبينما نعلم أن يحيى زهران الشهيد هو الذى تطوع بنفسه فى حرب أكتوبر.. نكتشف أن أخاه حاتم زهران لم يسافر الى أمريكا فقط لأنها هى التى تتجسد فيها فلسفته فى الصعود والنجاح.. وإنما لكى يهرب أيضا من الخدمة العسكرية.. وهو عندما يعود يكون أخوه قد مات.. ولكن شبحه يظل عنوه الدائم الأقوى منه والذى يطارده ويفضّحه باستمرار.. وهو لكى يهزمه حيا وميتا لابد أن يخرب كل ما تبقى منه ومن مصر كلها.. ومن أجل مشروع استثمارى «ناجح» بمقاييس الانفتاح ينشئ مصنع عطور وأنوات تجميل على انقاض قطعة الأرض التى يملكها صديقه صلاح السعدنى.. فهذه الأرض هى قيمة خاصة من قيم مصر.. والفلاحون الذين يقيمون عليها هم قيمة أخرى ولذلك لابد من طردهم.. ولا يهم أن تكون البلد نفسها فى حاجة الى مصنع عطور وأنوات تجميل أو الى أشياء أخرى

أهم.. فالهم هو أن هذه هي السلعة الرابعة الآن.. وقروض البنوك تتكفل بالباقي.. وكلها مشاريع وهمية تم تدبيرها «من الهوا الطائر» ونون أن تكلف حاتم زهران نفسه شيئاً.. فالأرض من هنا والقرض من هناك وكان العطور القديم فى الحسين هو مجرد «مساهم» فى المشروع «الحديث المتطور».. أما حاتم زهران نفسه فيساهم فقط بالوسامة والأناقة والحركة النشطة والحقية «السامسونيات» والسيارة والعشيقه اللعوب التى تعرف عليها فى أمريكا ولا بأس من الزواج بها مؤقتا للاستفادة من نفوذ أبيها الرسمى فى «التسليك».

ثم السكرتيرة الجميلة الصيدلية الشابة التى هى نفسها «نسخة نسائية» من حاتم زهران يدفعها الطموح الشديد للنجاح والثراء من أجل فتح «أجراخانة» لصنع أى شىء وعلى حساب أى شىء وكـمجرد تلميذة مطبوعة فى مدرسة حاتم زهران الاعدادية للبنات والبنين معا.. فهذا هو المستقبل كما يرونه ويريدون بناءه على أنقاض الماضى «المتخلف والغيبى»!

ولكن ليس كل الماضى متخلفا أو غيبيا بالطبع.. ولذلك فإن بعض نماذج «مصر القديمة» والحقيقية لا تتوقف عن مقاومة هذا الاعصار.. حتى نموذج مقاتل أكتوبر المثقف ولكن السلبى الذى يمثلُه صلاح السعدنى فهو بعد أن شارك فى مؤامرة تحويل الأرض الى مصنع عطور وألوات تجميل ووقف يتفرج عاجزا عن الرفض.. مازال الشئ الأصيل فى أعماقه مشمئزا من هذا الذى يحدث الى أن ينسحب منه فى النهاية وربما بعد فوات الأوان.. ولا يكون غريبا أن يبيع زميله المقاتل الفلاح البسيط أكثر فهما وقدرة على الاحتجاج بفطرته السليمة وحدها وهو يكتشف كل يوم أنه ليس هذا هو ما حارب من أجله.. بينما تكون أكثر الشخصيات ايجابية وقدرة على الفعل المضاد هى فاطمة طيبة - واسمها وحده له دلالة - المدرسة الشابة الريفية التى تزوجها الشهيد يحيى زهران قبل ذهابه الى الحرب بأيام.. فهى تحمل جنيته فى أحشائها نون أن تنسى معنى استشهاده ونون أن تسلم بذهاب دماثة هباء.. فهى تعلم أطفال «بحر البقر» فى الخلاء أن «أشد الناس عداوة هم اليهود».. وهو درس القرآن العظيم والبالغ الذى يحاول البعض الآن أن ينسوه.. وفى شخصية فاطمة طيبة هذه تتجسد كل معانى مصر الصلبة النكية المقاومة التى لا يهزمها شىء.. وهى مصر التى تنجب فى نهاية الفيلم يحيى زهران جديدا هو المستقبل والاستمرار لتضحية أبيه الشهيد.. بينما يدين الفيلم الجانب الآخر الانتهازى من

عائلة زهران.. فبعد كل أوهام الصعود والنجاح والثراء السريع يحكم الفيلم على حاتم زهران بالعقم بل وبالموت المحتم بالسرطان أيضا.. فهي طبقة لا مستقبل لها ومحكوم عليها بالاختفاء لأنها لا تملك مقومات بقائها أو استمرارها رغم كل ما «هبرت».. بل أن حاتم زهران يلفظ حتى كل من تعلقوا بأذياله بعد أن استخضعهم.. فهو يطلق زوجته اللعوب ويطرد سكرتيرته الجميلة بعد أن حقق أغراضه منهما.. ولكن يستخدم في آخر الفيلم سكرتيرة جميلة أخرى لأن أباهما أيضا واسع النفوذ تحذيرا من أن هذا الأسلوب في «استثمار مصر» لن يكف عن المحاولة. وإن كان البقاء في النهاية لفاطمة طيبة ووليدها ومقاتل أكتوبر صلاح السعدني الذي يبدو أنه فيما بين بداية الفيلم ونهايته قد فهم أكثر ولا بد أنه تغير ليصلح ما شارك في افساده..

لقد تحدثت بهذا التفصيل عن شخصيات «زمن حاتم زهران» لأنه في الواقع «فيلم شخصيات» أكثر منه فيلم أحداث.. فبناء السيناريو قائم على عرض ذكي جدا فعلا وشديد الوعي السياسي لمجموعة من الشخصيات المتناقضة.. ولكنها تجسد بتركيز صورة عامة للتحويلات الهامة في تركيب وعلاقات المجتمع المصري بعد حرب أكتوبر وفيهما عرف بمرحلة الانفتاح.. ولكن ميزة السيناريو هي نفسها عيبه الأساسي.. فهذه الشخصيات لا تتصارع ولا تتناقض إلا من خلال الحوار فيما بين موقف وآخر ومكان وآخر.. والرسالة كلها تجيئنا من خلال كم هائل من الحوار.. ربما لأن الفيلم قائم على مسلسل اذاعي سبق أن كتبه عبد الرحمن محسن نفسه ثم عندما حوله الى سيناريو في تجربته السينمائية الأولى لم يعثر تماما على معادله السينمائي.. فليس هناك حدث درامي يتطور بشكل صحيح.. والعلاقات والتحويلات خافتة جدا ويتحقق فقط من خلال سماعنا لهذا الموقف أو ذاك بالحوار الذي جاء رصينا ورشيقا جدا ولكن مع شيء من «الصنعة» حتى بدا في بعض الأحيان «مركبا لغويا» وليس مرسلا على طبيعته وكما يتحدث الناس فعلا.. وطبيعي أن تقرض هذه التركيبية الحوارية الجامدة والعقلانية جدا للسيناريو.. صعوبة شديدة على المخرج الشباب محمد النجار في أول أفلامه.. فلم تكن أمامه دراما حركية بالمعنى المناسب للسينما. ومع ذلك يمكن أن نشهد له بأنه نجح في تجربته الأولى في البحث عن أقصى تصور سينمائي ممكن تسمح به ظروف هذه المشاهد الحوارية بالانتقال من موقع الى موقع لتتويع الصورة واختيار الحركة والزاوية المناسبة واضفاء الحيوية

والحرارة على موضوعه الذهني بكل ما يستطيعه مخرج جديد في موضوع صعب.. مستعينا بتصوير جيد لطارق التلمساني الذي بذل المستحيل هو الآخر لتوفير الجو الدرامي المناسب بالاضافة لضمون كل موقف.. ويذكر معبر أيضا لرشدى حامد عكس بوعى التناقض بين الجو الريفى الأصيل فى بيت الصرانية والجو الحديث العصبى المشوش والزاق للانفتاح. وإذا كان ربط مواقف حوارية طويلة ومتتابعة كهذه يفرض على المونتير عادل منير صعوبات كثيرة.. إلا أنه نجح فى تحقيق تدفق وحيوية هامة جدا لشهد المشاهد الى ما يحدث رغم هبوط الإيقاع فى منتصف الفيلم لعدم حدوث «شئ جديد» يطور الدراما.. ورغم طول بعض المشاهد بما هو أكثر من وصول وخليفاتها مثل مشهد «رقصة الديسكو» لمجرد التاكيد الساذج على أغنية «أميركا» التى تصوروا أن لها معنى خاصا وبعد تأكدنا من هذا المعنى بالحاح .. وطبيعى أن تعتمد الأفلام الحوارية مثل «زمن حاتم زهران» تماما على أداء الممثلين.. لأنهم الأبوات الوحيدة تقريبا لتوصيل رسالة الفيلم.. وهنا نجح محمد النجار تماما وفى أول أفلامه فى تحريك ممثليه واستخراج أفضل مستوياتهم .. فلعن نور الشريف نور حاتم زهران باقتدار كامل جسد به تماما كل تفاصيل وملامح وحتى اللمسات الصغيرة شكلا وموضوعا لهذه الشخصية المركبة بحقدها وطموحها ودهائها ونعومتها التى تخفى قدرا هائلا من الشراسة فى نفس الوقت.. واسترد نور الشريف بفهمه وإحساسه الكامل بهذه الشخصية مكانته مرة أخرى كممثل متكامل حقا.. يليه صلاح السعدنى فى تعبيره عن الاحباط والتردد والمرارة وهى مشاعر داخلية لا يقدر على عكسها بوعى الالمثل كبير.. وبينما كانت بوعى فى ثوب جديد تماما ومختلف تؤدى فيه شخصية حقيقية وتؤكد مرة أخرى أن بداخلها ممثلة أفضل مما كشفتها الأفلام منها حتى الآن.. فان الفيلم يقدم اكتشافين جديدين تمام هما مشيرة اسماعيل التى كانت كتلة من الحيوية والتلقائية مناسبة تماما للشخصية حتى فاجأتنا تماما.. ووفاء الحكيم الوجه الجديد المصرى لحما تماما بقوة وصلابة ملامحه وتعبيراته التى تمثل مذاقا جديدا قوى الاحساس والتعبير أرجو أن يجد له مكانا على الشاشة !

«رجل ضد القانون»

الجديد يقدم القديم !

فى نزوة أزمات السينما المصرية المتلاحقة .. كانت تملك القدرة دائما على الخروج من هذه الأزمات بتجديد دمائها بأجيال متلاحقة من المخرجين.. فلا يكاد يشيخ جيل أو يقلس أو تخاصره الازمة.. حتى يظهر جيل جديد يحمل أفكاره الطازجة وفتوته.

ومنذ أن تخرجت أول دفعة من معهد السينما بالقاهرة عام ١٩٦٣ - أى منذ ربع قرن كامل - وهؤلاء المخرجون الجدد يمتحنون السينما المصرية بين وقت وآخر مزيدا من الحيوية والتجديد سواء على مستوى أفكارهم واهتماماتهم التى لابد أن تكون مختلفة بالضرورة عن أساتذتهم .. أو على مستوى أساليبهم الفنية أو الحرفية نفسها التى حفظت لهذه السينما حيويتها فى أوقات كثيرة.

وإذا كان ربع قرن منذ ظهور نتاج معهد السينما قد أحدث تغيرا كيميا فى السينما المصرية حيث أصبح خريجوه يمثلون النسبة الغالبة من العاملين فى هذه السينما الآن.. فإن التغير الكيفى الأهم هو أن مستويات بعض هؤلاء الخريجين كانت متميزة بما لا يمكن إنكاره.. وحيث توالى المحاولات الجادة لصنع سينما أكثر تطورا واختلافا على الذى عُد من أهم المخرجين الشباب من أشرف فهمى ومحمد عبد العزيز ومحمد راضى مزورا على عبد الحالى وعلى بدرخان ونادر جلال.. وانتهاء بأحمد ياسين وخيرى بشارة وعاطف الطيب .

ووسط الصورة التى قد تبدو معتمة الآن للسينما المصرية .. تبدو أيضا ظاهرة خصوصية وحيوية لا يمكن إنكارها فى أنه لم يعد يأتى عام جديد لا يظهر فيه ثلاثة مخرجين جدد على الأقل من خريجى المعهد .. وهى نسبة تعتبر عالية حتى بالنسبة

لأى سينما متقدمة.. لأن ظهور ولو مخرج جديد واحد جيد كل سنة.. هو مكسب لاشك فيه .

ولكن هل يظهر هذا المخرج الجديد الجيد فعلا كل سنة ؟ .. هذا هو السؤال .. علينا أن نتفق أولا على أن الترحيب بالمخرجين الجدد باعتبارهم «احتمالات أمل» أو نسيمات انتعاش للسينما المصرية .. شىء .. ومستوى هؤلاء المخرجين ومدى اختلافهم عن سابقيهم بنوع الأفكار التى ينوون طرحها فى أفلامهم ثم بالأسلوب التكنيكي الذى يطرحونها به .. هو شىء آخر تماما .

ويكلمات أكثر بساطة.. فأننا لن نستفيد شيئا على الإطلاق لو خرج مخرجون جدد الى السينما المصرية على سبيل التراكم أو مجرد الكثرة العددية.. لأنهم لو مضوا فى نفس طريق أسلافهم المرصوف بالأفكار المستهلكة والقصص الوهمية والميلودراما الفاقعة أو الكوميديا البلهاء.. فإنهم لن يصبحوا سوى عبء جديد على كاهل السينما المثقل أصلا.. بل وسيظل أسلافهم من القدامى أكثر قيمة بكثير لأنهم على الأقل يملكون الخبرة الأكثر.. ولأنه لا يمكن لومهم من ناحية أخرى على تعبيرهم عن عصر نشأوا وتربوا فيه وتشبعوا بأفكاره حتى ولو لم يعد هو عصرنا .. فهذا على الأقل ما عاشوه وعرفوه وما لم يدعوا قدرتهم على غيره.

ولكن ما هو عذر الجيل الجديد لكى يصنع نفس السينما بنفس المفاهيم بل وينفس الأنوات ؟

والقضية كلها يثيرها «آخر العنقود» من المخرجين الشباب الذين تخرجوا من معهد السينما وهو حاتم راضى الذى تشهد له القاهرة الآن أول أفلامه «رجل ضد القانون» الذى يمثل محمود ياسين وميرفت أمين وممثل شاب جديد هو طارق دسوقي ومعهم جميعا وفى نور هام الراقصة التى تحولت الى ممثلة .. هياتم .

وأول ما نلاحظه على هذا الوافد الشاب الجديد أنه يبدأ أفلامه ليس مخرجاً فقط.. وإنما كاتباً أيضاً للقصة والسيناريو والحوار .. ولا غبار بالطبع على ذلك فى ذاته.. فمن حق أى مخرج ألا يكون مجرد «منفذ» لأفكار غيره بل أن يعبر بنفسه عن رؤيته الخاصة للموضوع الذى يتناوله اذا كانت نابعة أساسا من مشكلة يعايشها ويحسها فيكون أقدر من غيره على اخراجها الى حيز الصورة والحركة.. والاتجاه القوى جدا الآن فى السينما الغالية هى أن يكون المخرج هو نفسه كاتب السيناريو فيما سمي «بسينما المؤلف» وهو ما قدم للعالم مخرجين مثل جان لوك جودار وكلود

ليولوش والى أوليفر ستون الأمريكى مخرج أفلام «سلفادور» و«بلازون» التى كتبها بنفسه لأنه أصلا كاتباً للسيناريو فى أفلام غيره .

ويلا أى مقارنة بالطبع بين هذه الأسماء ومخرجنا الجديد الشاب.. فان الشرط الوحيد الذى لابد من توافره لأى مخرج يريد أن يكتب أفلامه بنفسه.. هو أن تكون له خبرة وتجربة هؤلاء فى فهم الواقع ثم فى اختيار موضوعاته من هذا الواقع قبل أن يخرجها بنفسه.. وهو ما لم يتوفر للأسف لدى حاتم راضى الذى لا اعتراض على قدراته كمخرج فى تجربته الأولى من الناحية التقنية وفى اطار مستويات الفيلم المصرى بشكل عام حيث لا نطالب بأى معجزات فنية.. ولكننا كنا نفضل لو أنه بدأ تجربته الأولى هذه على الأقل بسيناريو كتبه سيناريسست أكثر تخصصاً وخبرة.. ولم يكن هناك بأس حينذاك من أن يشاركه حاتم راضى نفسه فى صياغة العمل..

إن المشكلة الأساسية فى فيلم «رجل ضد القانون» هى السيناريو الذى لم نستطع إن نضع أيدينا على موضوعه الرئيسى بشكل واضح.. فلم تكن هناك مشكلة محددة ولا رؤية تبلورت بالفعل عند صاحبها قبل أن يتصدى لإخراجها .. ولذلك جاء العمل مشوشاً يوزع نفسه فى أكثر من اتجاه.. متصوراً أنه يصنع فيلماً يمكن أن ينجح تجارياً بالمفهوم الذى أصبح سائداً الآن للنجاح.. فلم يجيء المخرج الجديد بأى جديد.. وإنما بمجرد أصدقاء لأفلام قديمة وينفس عناصر الجذب التقليدية من ميلودراما ومعارك وقمص حب سانحة ونساء يمكن أن يداعبن أحلام المتفرج.. ثم المحاولة التى لابد منها لصياغة هذا كله فى اطار يبدو جاداً بطرح مشكلة اجتماعية ملحة ليؤكد المخرج الجديد للناس أنه ينتقد أيضاً بعض الأوضاع الخاطئة.. والمدهش أن هذه النوعية من الأفلام التى تحاول أن تقول كل شئ فى وقت واحد.. لا تقول شيئاً على الإطلاق فى النهاية !

إن «رجل ضد القانون» هو عنوان خادع لفيلم أشد خداعاً.. فهو يبدأ بمشهد طويل جداً حتى قبل العناوين لعامرة منهرة على سكانها.. ومحاولات رجال الانقاذ للبحث تحت انقاضها عن ضحاياها فى مشهد واقعى فعلاً لابد أن المخرج سجله على الطبيعة وفور انهيار عمارة حقيقية.. ولكن هذا الطابع التسجيلى يصبح جزءاً من النسيج الروائى للفيلم مع صوت سيدة تحكى قصة انهيار هذا البيت على أطفالها بعد أن خرجت الى السوق .. وهى تبكى وتولول على أطفالها فى الوقت الذى تلعن فيه المجرم الذى يهدر حياة الناس ببناء عمارات هشة تنهار فوق رؤوسهم



مرجل ضد القانون - إخراج حاتم راضي - ١٩٨٨

بسبب الغش فى منوال البناء من أجل تحقيق ربحه الشخصى يأتى ثمن ومن أى سبيل... وهى مشكلة حقيقية فعلا تكررت حوادثها كثيرا فى الواقع الكبير .
وهذه البداية التى توحى بفيلم قوى يقتحم مشاكل المجتمع بجرأة.. توحى لنا فى نفس الوقت بأننا سوف نشهد قصة هذه السيدة التى علقت بصوتها على مشهد الافتتاح المأساوى.. ولكننا سرعان ما نكتشف أنها غير موجودة فى الفيلم على الإطلاق لا بالصوت ولا بالصورة.. وأن مشهد انهيار العمارة هذا على أطفالها لم يكن سوى «مقدمة تفسيرية» عن نوع النشاط الذى تمارسه الشخصية الرئيسية فى الفيلم.. وهكذا يبدأ الفيلم بخطأ ومن أول مشهد.. حيث يقحم على أحداث شخصية من خارجه لا علاقة لها به بتاتا بعد ذلك.. مع أنه كان يستطيع أن يقدم نفس الشرح فى نفس المقدمة من خلال احدى شخصيات الفيلم التى تروى لنا الأحداث من وجهة نظرها بأسلوب «الراوى» وهو أسلوب موجود فى السينما منذ بدء اختراعها.
وهذه الشخصية الشريرة التى يحملها الفيلم كل هذه الجرائم فى حق الناس.. هو المعلم (محمود ياسين) الما قول الذى يبنى هذه العمارات الهشة والذى لا نراه رغم ذلك يفعل شيئا على الإطلاق طوال الفيلم سوى الجلوس على مقعد فى المقهى

التقليدى فى الحارة التقليدية ليدخن «الشيشة» ولكى يضرب صبيان «على قفاهم» بين الوقت والآخر من باب التسلية.. قبل أن ينهض عائدا الى بيته الفخم فى الحارة التعيسة جدا التى لا ندرى كيف يمكن أن «يركب عليها» بيت فخم كهذا.. فلا بد أن يكون هذا فى حى وتلك فى حى آخر تماما.. ولكن هذه احدى مشاكل الديكور غير المتناسق فى الفيلم المصرى .

ان محمود ياسين يلعب نور الشرير الفاسد اذن هذه المرة.. وهو حتى ليس الشرير «المودرن» وانما «المعلم» الذى يلبس الملابس «البلدية».. ويعد أن ظل لأكثر من خمسة عشر عاما يلعب دور الفتى الأول الطيب الأنيق الذى تحبه البطلة.. وهو تحول فرضه عليه تحول أنوار البطولة التقليدية نفسها عنه فى السنوات الأخيرة وإلى «فتيان أول» آخرين على رأسهم عادل إمام وأحمد زكى اللذين كانا يظفران بالكاد بأنوار ثانوية الى جانبه منذ بضع سنوات.. وهذا وحده مؤثر قوى على الانقلابات الحادة فى «بورصة النجوم» فى السينما المصرية وصعود نجوم على حساب نجوم. ولكن هذا الشرير الذى نفهم أنه المسئول عن العماره التى انهارت فى البداية وأنه حوكم على جريمته هذه.. يخرج من السجن فى المشهد الأول بعد تلك المقدمة لا غريب.. كيف ولا بعد كم سنة.. ولذا به يستأنف كل أنشطته الأولى وكأن شيئا لم يحدث.. بل وربما يشراسة أكثر..

يُحَدِّثُ مثلاً يبدأ على الفور معركة مع الرجل العجوز الطيب (عبد الحفيظ التطاوى) للاستيلاء على بيته بحجة أنه دفع له مقدم الثمن قبل أن يدخل السجن.. والرجل يرفض فى عجز.. ولكن ابنه الشاب الذى يلعبه الممثل الشاب الجديد طارق دسوقي والذى نسمع مرة أنه مهندس.. بينما نراه طول الوقت يبيع بنفسه الجير والاسمنت فى دكان أبيه الصغير الفقير.. هذا الابن الشاب الذى لا نتعرف على مهنته بالضبط، يصر على أن يحمى بيت أبيه وأن يتصدى بمفرده لجبروت هذا الشرير.. وعلى أن يضرب أفراد عصابته كلها !

ولكى تكون هناك قصة حب ونجمة.. فمن حيث لا يعلم أحد تهبط ميرفت أمين على هذه الحارة مع أمها باتأتهما المتواضع ويجدان بسهولة شقة خالية فى بيت هذا العجوز الطيب.. وسرعان ما نفهم أنها صحفية شابة فى الاهرام مهمته «بالصدفة» بحوادث انهيار العمارات.. وهنا تجيء المفارقة الثانية فى انقلاب «بورصة النجوم».. فميرفت أمين التى أحببت محمود ياسين فى عشرات الأفلام.. تحب هذه المرة ومن

أول لحظة بالطبع هذا الوافد الجديد المجهول طارق دسوقي.. بينما يصبح محمود ياسين هو الشرير الذى يطمع فى حبها وترفضه هى باصرار.. فسبحان مغير الأحوال.. ولو دامت لك ميرفت أمين .. لما وصلت لغيرك حقا.. !

وبعد هذا العرض المبدئى للشخصيات .. يفقد الفيلم كل منطق ويأسرع ما يمكن حتى يدخل خطوة بخطوة دائرة العبث.. فلا أحد يمكن أن يعرف كيف وقعت الصحفية الشابة الجميلة ميرفت أمين فى حب هذا الشاب الذى يبيع «الجير» فى مكان أبيه وبعد مشهدين فقط وكأنها لم تعثر فى حياتها على شاب واحد قبل أن تطأ بأقدامها هذه الحارة.. أو كأنها انتقلت إليها خصيصا.. وبمر لها المخرج المؤلف هذه الشقة الخالية بسهولة متناهية.. فقط لكى تحبه !

ومحمود ياسين من ناحيته .. وهو المقاتل الثرى المتزوج من هياتم المرأة الجميلة والمثيرة.. يجلس على المقهى كئيب صبي مراهق ليقرر «الاستيلاء» على ميرفت أمين بمجرد أن تمر أمامه رائحة غادية.. وقد يكون هذا منطقيا باعتبار أنه سئم زوجته ووجد مذاقا جديدا مختلفا لفتاة جميلة مثقفة.. ولكننا سرعان ما نراه يطمع فى نفس الوقت فى زوجة «صبيه» فاروق يوسف الذى يعمل عنده «رجلا للأعمال القذرة» الى حد اقتحام منزلها ليلا بعد أن أرسل زوجها فى مهمة وهمية فى مكان ما.. وعندما نعلم أن هذه الزوجة المشتبهة هى أمل إبراهيم التى تخصصت حتى قريب فى أنوار ثانوية جدا والتي لا يمكن مقارنتها بمفاتيح زوجته.. يصبح من الصعب جدا أن نتخيل زوجا فى العالم أيا كانت حماقته أو «طفاسته» الجنسية .. يهجر فراش الزوجية التى ترقد الى جواره فيه هياتم.. لكى يتسلل ليلا الى حجرة أمل إبراهيم.. ولكن المخرج الشاب يريد أن يبدأ حياته السينمائية بتوابل جنسية أفهمه أحدهم أنها هى التى تنجح وتثير جمهور الصالة !

وسرعان ما ينسى المخرج وهو مشغول بأشياء من هذا النوع.. الموضوع الأساسى الذى أفهمنا فى البداية أنه يشغله جدا.. موضوع انهيار العمارات.. فبدلا من أن يواصل مع بطلته الصحفية محاولتها لفصح هؤلاء المتاجرين فى أرواح الناس كما يمثلهم محمود ياسين.. يشغلنا المخرج بموضوع آخر تماما لم يكن محتاجا لكل هذه المقدمات .. ويصبح أغرب ما نتوقعه هو أن يتحول الصراع بين المجرم والصحفية وحبيبها الشاب. الى مجرد غيرة هذا المجرم من قصة الحب هذه.. وهو يكلف رجله فاروق يوسف بمراقبتهم فى كل مكان.. لمجرد أن تحدث هذه «الخناقة»

الأولية فى الفيلم المصرى والتي قال أحدهم أيضا للمخرج أنه لابد منها لنجاح الفيلم
وحيث يضرب «الشجيع» الجديد طارق دسوقى الحارة كلها.. !

ومع خط سير أحداث وشخصيات كهذه.. لن يدهشنا بعد ذلك بالطبع أن يختطف
محمود ياسين الفتاة التى يشتهيها ميرفت أمين ليحاول اغتصابها فى «عزبة» فخمة
نكتشف فجأة أنه يملكها خارج القاهرة وعلى طريقة عصابات أنور وجدى .. مع أن
الذين يكسبون الملايين من بناء عمارات تقع على رءوس سكانها لا يكونون بمثل هذه
الحماقة.. ولا تشغلهم صفائر كهذه.. لأنهم يحصلون على النساء عادة بطرق أسهل
وأكثر ضمانا .. !

والدهش أن مقالوا غشاشا .. يخطف صحفية تفضح جرائم العمارات المنهرة..
ويحبسها بوحشية فى عزبة مهجورة طول الليل بلا طعام ويداه مقيدتان.. لا ليمنعها
من فضح جرائمه فى الاهرام - وهى الصحفية التى رأيناها تقرأ موضوعها فيها -
وأنما لكى يعود لها فى الصباح حاملا لها «نص كيلو كفتة» ورغيفين طامعا رغم ذلك
فى أن يفتصبها .. !

وغنى عن الذكر طبعاً أن الشجيع يضرب كل من يقابله حتى يعثر على مكان
جيبته ويصل إليه لينقذها.. ولكن تكون الزوجة هياتم - المخنوعة - ! قد وصلت قبل
الشجيع بعد أن عرفت بخيانة زوجها لها .. فتقتله بالرضاص.. وترتاح البشرية من
ظروره بعد أن انتقمتم منها.. - أوى البشرية - عدالة السماء.. لكى يفوز طارق دسوقى
بميرفت أمين.. رغم أننى مازلت لا أعرف حتى الآن ماذا يعمل بالضبط !

ويعد .. فلم يكن هذا تماما نقد الفيلم .. لانك لكى تنقد فيلما يجب أن يكون هناك
فيلم أولا .. أما مثل هذه «الأشياء» التى صنعها المخرجون «القدامى» آلاف المرات
وبشكل أفضل بالتأكيد .. فليس من أجلها يدخل الشبان معهد السينما .. فاذا دخلوه
وخرجوا منه .. فليس هذا بالتأكيد أيضا ما نتوقعه منهم !

غزل البنات

متعة الاربعينات لا تتكرر

لو سألت أى مشاهد عزيزي - من المحيط الى الخليج - هل تحب أن ترى فيلم «غزل البنات» مرة أخرى؟.. لاجأبك على الفور «بالطبع نعم..» وحتى لو كان هذا المشاهد نفسه عاجزا عن تذكر عدد المرات التي شاهد فيها هذا الفيلم سواء فى السينما أو التلفزيون .

ويعد انتشار أجهزة الفيديو فى البيوت العربية، فلا تصور أن فيلما «يتريص» الناس انتظارا لعرضه لكى يسجلوه أكثر من فيلم «غزل البنات».

وهناك بالتأكيد أفلام أكثر أهمية من «غزل البنات» من حيث قيمتها الفنية أو الموضوعية ولكن هذه مسألة قد تعنى النقاد أو المؤرخين. أما الجمهور العادى ومن جميع المستويات والاعمار والامزجة يفضل مشاهدة هذا الفيلم بالذات والذي أصبح مثالا نادرا أقرب للأسطورة.. للفيلم الذى تتوافر فيه جميع عوامل المتعة الراقية حتى أنه عاش أكثر من ثلاثين عاما دون أن يفقد قدرته الساحقة على اغرائك بمشاهدته مرة أخرى ، لكى تضحك وتتألم حتى الحزن والبكاء كوميدى عظيم نادر المثال هو نجيب الريحانى.. ولتستعيد مرة أخرى أغاني شتى لليلى مراد التى كانت فى هذا الفيلم فى قمة تالقها وورقتها. وأذكر أنها كانت بالنسبة لأبناء جيلنا نموذج الحب والخيال والجمال والحضور المدهش لوجه رقيق وصوت شديد العذوبة .

وأى مراجعة لهذا الفيلم ستقودنا حتما الى عدة أسماء امتلكت الكثير من القدرات كنجيب الريحانى ويديع خيرى ككاتبين للسيناريو والحوار ، زغم انهما كمعظم أعمالهما استندتا الى مسرحية «توبان» الفرثسية التى استهلكت فى أعمال فنية مصرية كثيرة فى المسرح والسينما: ومنها فيلم «غزل البنات» حيث نجح فى

نقلها للجو والمذاق المصرى تماما.. بفضل عبقرية أخرى فى الإنتاج والإخراج لدى أنور وجدى، الذى كان مخرجاً متوسطاً وممثلاً ذا جاذبية خاصة أكثر بالتأكيد من قدراته كمخرج .

لقد لعب هذا الثنائى ليلى مراد وأنور وجدى دوراً خاصاً فى السينما لا يمكن تكراره خصوصاً لما امتلكاه من عناصر الجذب الجماهيرى الناجحة حينذاك، الأغاني، الاستعراض والابهار.. وكل عناصر الكوميديا والاثارة والمغامرات.. ثم القصص الشعبية البسيطة التى يمكن أن تصل الى كل الأنواق وبلا أية فلسفة أو تعقيد ..

والعودة الى «غزل البنات» ويعد ثلاثين سنة تقودنا الى هذا الحشد من الفنانين الكبار الى جانب الريحانى ومراد ووجدى أمثال سليمان نجيب .. عبد الوارث عسر.. فربوس محمد، محمود الميحيى.. استفان روستى .. فريد شوقى (فى لقطة واحدة) سعيد أبو بكر وزينات صدقى. ولا يكتفى أنور وجدى بذكائه الانتاجى بكل هؤلاء.. وإنما شحن الفيلم نحو نهاياته بجرعات أكثر .. كافية لسحر الجمهور نهائياً.. حيث يظهر يوسف وهبى وبشخصيته الحقيقية وفى مشهد واحد رئيسى ليشكل دفقا جديداً للقصة والوقائع. ولعل أهم ما يظهره هذا الفيلم هو شخصية محمد عبد الوهاب الموسيقية عبر الأغاني الست التى لحنها عبد الوهاب ليلى مراد ولعل أهمها وكانت من أجمل ألحانه على الإطلاق، أغنيته الشهيرة «عاشق الروح» والتى لخصت مضمون الفيلم النهائى أو ما يسمونه بلغة السينما «المورال».. وهو أن «عشق الروح مالوش آخر.. ولكن عشق الجسد فانى»..

العبقرية والبساطة

والقضية هى الميلودراما التقليدية المكررة نفسها التى تمثل نسبة مخيفة من ثوابت السينما المصرية.. الصعلوك الذى يحب بنت الباشا أو العكس. ولكن قد يكون الاعجاز الحقيقى الوحيد هذه المرة من خلال الشخصية الانسانية الخارقة التى يلعبها نجيب الريحانى والتى أعطت لكل شئ ثقله ومذاقه المختلف..

فى «غزل البنات» يمتد نفس هذا الخيط الإنسانى العميق والعبقرى للشخصية التى رسمها الريحانى لنفسه فى أفلامه السابقة .. شخصية الانسان العادى جداً والذى بقدر ما تتمثل فيه كل قيم الخير والنبالة.. يقتر ما يتعرض لضغوط ومصاعب

واضطهادات ليست قدرية فقط .. بمعنى أنه يكرر كثيرا مسألة سوء حظه واضطهاد السماء له بالذات لتصب عليه جام غضبها من بين كل البشر، وهنا كانت القيمة النقدية السابخة التي جعلت من فن نجيب الريحاني فنا عظيمًا باقيا.. والتي جعلت منه في تقديري الخاص أعظم كوميدي عربي على الإطلاق وعلى مر الدهور.. ليس في اكتمال أنواته التعبيرية كممثل فقط .. بل لمشاركته مع بديع خيري في الكتابة أيضا وبهذا الحس الاجتماعي النقدي اللاذع الواعي لتناقضات الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والخلقية، بما يكاد يجعل من الريحاني فنانا ثوريا سابقا أوانه ينتقد مجتمعه حتى لو لم يكن يدرك ذلك في حينه.. وبلا أدنى مبالغة في استخدام الألفاظ ، فقد لا يدرك الفنان نفسه حقيقة ما يصنعه، وقد لا يضعه تحت مواصفات خاصة أو عناوين محددة.. الى ان يجيء النقاد والمحللون بعد ذلك فتكون هذه هي مهمتهم: نجيب الريحاني في «غزل البنات» هو هذا المدرس البائس الغليظ الذي يؤذي واجبه على أحسن ما يكون في التدريس لتلميذات صغيرات، ربما أشد يؤسا منه، يصفهن بعد ذلك لليلي مراد بأن الواحدة منهن يمكن أن تكون ابنة «بائعة قفل» أو «مزملط شوارع» (رأصف طرق). وبعد مشهد الجهل المخيف لهؤلاء التلميذات في درس المطالعة عن «الثعلب والاسد» مازلنا نذكر هذا السؤال النطقى لأحدهن: «هو الاسد بيتكلم يافندي»؟ وهذه الاجابة اللاذعة لأستاذها الريحاني : «ما بيتكلمش .. لكن وزارة المعارف عايزاه بيتكلم»!!

ولسبب قدرى غامض متعلق بتركيب شخصية الريحاني نفسها.. لابد من أن تنهال الكوارث على أم رأسه حتى من تلميذاته الصغيرات هؤلاء بون قصد . فمن باب الشقاوة المألوفة في كل المدارس يضعن له لعبة ما على مكتبه بزعم أن الناظر أرسلها له.. ثم يشاء الخط التعس أن يدخل الناظر شخصيا في هذا الوقت نفسه فلا يكاد يفتح اللعبة حتى يخرج منها شيء كالعلة يقفز في وجهه ولتتفجر التلميذات بالصخب، ولأنه يكون واضحا من البداية أن الناظر يكره هذا المدرس المسكين «حمام أفندي» بلا سبب واضح، فأنه يفصله على الفور ويعطيه بقية حساب.. وعلى باب المدرسة يحدث هذا الموقف السريع الشديد التركيز والدلالة عن نفاق الناس وأنانيتهم.. ان فراش المدرسة يواسي «حمام أفندي» مبديا حزنه العميق لفصله.. ولكنه لا ينسى بأن يطلب منه قبل أن يغادر المدرسة آخر مرة أن يعطيه اثنين وعشرين قرشا حساب «سجائر وقهوة» سحبهما منه ..



«غزل البنات» - إخراج النور و جدي

الحسن الاجتماعي
 وهذا لابد من أن نلاحظ انخفاض الأسعار وقتها .. وعندما يعطيه الريحاني خمسة وعشرين قرشا وينتظر القروش الثلاثة الباقية التي أصبح في أشد الحاجة اليها بعد ما فقد وظيفته، فإن الفراش الذي كان يدعى منذ ثانية واحدة حزنه عليه.. يأخذ القروش وينصرف مسرعا.. فالذي يقع تنهال عليه السكاكين من كل جانب.. ومن معه يعطى ويزاد .. وكأن عبقرية الريحاني في مثل هذه اللمسات السريعة الخاطفة جاءت لتقول الكثير عن تناقضات الناس والأوضاع والتي تعرى الكثير عن نفاقهم وقسوتهم ولو في كلمة واحدة..

ولكن على باب المدرسة أيضا وفي الوقت نفسه وكالعادة دائما في أفلام الريحاني.. تنقلب المواقف بسرعة ويأتى الفرج بعد شدة .. ان عبد الوارث عسر أو «مرزوق أفندي» سكرتير الباشا يجيئه ليعرض عليه تدريس مادة اللغة العربية لللىلى مراد بنت الباشا التي رسبت فيها لإغراقها في اللهو والمرح، والتي رأيناها في المشهد الافتتاحي للفيلم تغنى مع صديقاتها الحسناوات على ظهور الخيل أغنيتهما الشهيرة «اتمخطرى واتمايلى يا خيل».

وفى اللحظة التى يجيىء فيها «الفرج» لابد من أن يصل الريحاني - الكاتب - بأزمته الى ذروتها، فهو يحكى لمزوق أفندى أشياء غريبة جدا تؤكد مدى «نحسه» وتحالف الأقدار ضده.. فعندما يسأله عبد الوارث عسر عن سبب فصله من المدرسة يقول «علشان ايوخ فى دنيتى .. علشان بالى مايرتاحش يوم واحد... علشان نصيبى كده.. وحظى كده...».

ونحن نلاحظ أن الجانب الإيجابى فى شخصية «الرجل المطحون» التى اختارها الريحاني لنفسه فى معظم أعماله.. هو تعاطفه مع هذا النوع من «الرجل الصغير» الضعيف دائما فى مواجهة قوى أكبر منه.. والذى يجعله أقرب ما يكون الى صعلوك آخر هو شارلى شابان الشهير . فهو يلفت النظر دائما وينتقد المظالم التى يتعرض لها فى مجتمع قوى لا يرحم الضعفاء ويطالب بالتالى بطروف إنسانية أكثر عدالة ومساواة ومنطقا.. ولكن هناك فى المقابل جانباً سلبياً فى نفس هذه الشخصية.. هو أن الريحاني يبدو دائماً رجلاً دائماً الشكوى والبكاء.. يلقى بكثير من مسؤولية ما يحدث له على الأقدار التى تضطهده هو بالذات من بين كل البشر وبلا سبب، ومن هنا فهو يردد كثيراً عبارات مثل «حظى كده ونصيبى كده» وليس هذا صحيحاً بالطبع الا فى حدود هذه الصيغة الدرامية التى اختارها لنفسه ليضمن من البداية تعاطف المشاهدين معه.. بالإضافة الى ملامحه وتكوينه الإنسانى الطيب بالفعل والذى يمكن أن تصدقه.. ثم قدرته الفنية الفائقة على خلق الكوميديا النقدية الساخرة..

ولهذا فنحن نصدق ما يرويهِ الريحاني لعبد الوارث عسر عن السمكة التى اختارها من بين خمسة آلاف أو عشرة آلاف سمكة لكى تكون هى بالذات مسمومة.. «أول سمكة ظهرت فى مصر من النوع ده» ثم يعود ليؤكد على هذا «النحس» الذى يثير ضحك الجمهور وتعاطفه مع الشخصية بقوله «هو بقى فاضل مصيبة فى الدنيا ما حودتش ناحيتى؟ أنا كده.. أنا حياتى كلها كده».

ثم نتصور أن النقلة الحاسمة فى حياة هذا الرجل التمس لينتقل الى السعادة، تجيء مع ذهابه الى قصر الباشا ليدرس اللغة العربية لابنته الفاشلة المدللة.. ولكن سوء الحظ يظل يتابعه فى هذا المشهد العبقري الخالد الذى لا يمكن أن ينساه أحد.. وهو نموذج مثالى «لكوميديا سوء التفاهم».. فهذا الصعلوك الذى لم يدخل قصراً من قبل يرى رجلاً فخماً مهيباً فيتصور بالطبع أنه الباشا.. فيحنى له ويبالغ فى الأدب

المفتعل حتى يفاجئه الرجل الفخم : «أنا هنا مخصص علشان أقدم القهوة.. ولا يقوت الريحاني بعد أن يفيق من المفاجأة أنه يعلق على الموقف بطريقته اللاذنة عندما يسأله الخادم عن نوع القهوة التي يحبها «أنا عادة بشربها سكر على الريحه.. وده يعنى من قلة السكر.. لكن نخليها بقى سكر زيادة.. زيادة قوى..» فلا بد من أن السكر متوافر جدا فى قصر الباشا.. ومفقود عند بقية الناس!.

ثم يتكرر المأساة نفسها مع رجل آخر أكثر فخامة يسحب وراءه كلبا صغيرا ويهينه على الخدم أن تكون درجة حرارة الماء التى يعدونها له - للكلب وليس للرجل - ثنائية وثلاثين ونصف درجة بالضبط.. «نصف درجة زيادة فيها خطر على حياته».. ومرة أخرى يتصور الريحاني أو «حمام افندى» أن هذا هو الباشا.. خصوصا عندما يشكو له من أن الكلب «جيمى» المسكين مريض ولم يأكل منذ أربعة أيام ويعلق الريحاني بأدب شديد جدا : «مسكين ولو أن فيه ناس برضه على قد حالهم.. يبقعدوا سبعة أيام مايوقوش الأكل».. ولكن الرجل يفاجئه بأنه ليس الباشا.. «أنا هنا مخصص علشان الكلب» ثم يشكو أن مرتبه مقابل هذه «المهمة الجلية» هى ثلاثون نجفيا فقط (وهو مبلغ كبير فى تلك الأيام) ويتحسر حمام افندى على مرتبه كليلته والذي لا يتجاوز ربع هذا المبلغ والذي حرم منه على أى حال وعندما يسأله الخادم عن عمله يرد بسخرية «لا أنا راجل على قد حالى.. أنا بتاع كتب .. بتاع علم» فهيسأله بتاع الكلب باستخفاف شديد بالمهنة ومستفهما «بس؟» فيقول حمام بالسخرية نفسها: «بس» ..

وهذه إحدى نقاط السخرية العالية جدا التى يمتلئ بها هذا الفيلم.. وهى إحدى المفارقات الحادة فى نظرة المجتمع كله الى مهنة التدريس وفلسفة العلم والكتب كلها، التى لا ترتقى الى مهنة تربية كلب فى قصر باشا. وهى مفارقات أصبحت أكثر حدة فى أيامنا هذه.. حتى نحتاج الى فنان فيلسوف ساخر عظيم مثل الريحاني ليلبسها ثوب العصر .

انه يجلس متفكرا بعد انصراف مربى الكلاب ليفلسف الموضوع متحسرا «ثلاثين جنيه؟ انا لو من ٩٨ سنة بغلم كلاب كنت دلوقت من الاميان»!!

وتكتمل مفارقة النحس بأن يجنى الجنائى (سليمان نجيب) حاملا ثمار الفواكه وبعض الخضروات فيقابله حمام افندى بابهتخاف ويعد مشادة ناتجة عن سوء تفاهم، يقوم الريحاني بشتم سليمان نجيب، ليتضح له بعد ذلك ولسوء حظه أنه

الباشا الحقيقى والوحيد.. وعندما تتهدد الوظيفة الجديدة بالضياح ومن قبل أن تبدأ، ينهره «مرزوق أفندى» لاهانته للباشا قائلا : «مفيش شوية تميز؟ فيجيب حمام ساخرا : «ماهو لو فى شوية تميز ماكتش ده يطلع باشا أبدا.. لكن علشان بختى أنا بتاع الكلب يلبس باشا والباشا يلبس جنايى».

ولا بد من أن «بخته» هذا نفسه هو الذى جعل ليلى بنت الباشا تفقد «أسورتها الألائط» فى تلك اللحظة بالذات.. لكى يشتب فيه الجميع بالطبع بسبب ثيابه الممزقة ومظهره التعس.. ولكن هذا الإنسان الشريف يخلع ملابسه كلها ويمد يده فى منديله ليؤكد أنه مثقوب ولا يمكن أن يخفى شيئا.. ويبكى الرجل المظلوم فى مشهد انساني بديع يثير دموع الجميع وأولهم «ليلى» التى تشفق عليه وتقنع والدها الباشا بقبوله مدرسا لها، (ويعرتب ٧٠٠ قرش)، أى سبعة جنيهات يزيد بها الباشا الى خمسة عشر جنيها.. ليظل أجر المدرس نصف أجر بتاع الكلب.

وفى هذا المشهد الخالد أيضا يتألق سليمان نجيب فى دور الباشا الذى كان يجيد تقديمه جامعا بين الارستقراطية وخفة الدم البارعة.. ويعكس الفيلم من خلاله منطق الباشوات.. فهو عندما يرضى عن كلمة ما من «حمام» يصيح بسكرتيه عبد الوارث عسر صيحته الشهيرة : «مرزوق أفندى.. ابيله حاجة» ثم فى الثانية نفسها ويعصبية شديدة يغضب على «حمام» لكلمة أخرى فيصيح «مرزوق أفندى.. ماتدبلوش حاجة».. منطق التحكم العلوى بالأرزاق!!

وعندما تبدأ دروس اللغة العربية لليلى بنت الباشا أو «بنت السلطان» كما كان الريحاني يخطئ أحيانا وعندما يحاول الباشا استعراض معرفته بقواعد اللغة العربية وبأخوات كان فيضيف اليها من عنده «ما انحل».. فيخطئه الأستاذ حمام فيغضب جدا ينادى مرزوق أفندى كالعادة مهددا بعقاب «حمام» الذى يتراجع بسرعة موافقا على أن «مانحل» هى من أهم أخوات كان فعلا.. ولكن من «أب ثاني».. فيعجب الباشا الطبيب الطفل من هذه النكتة ويأمر مرزوق أفندى بمكافأة حمام.. ويخفف دم منقطعة النذير يطعم «حمام» فى ارضاء الباشا أكثر.. فيتبرع من عنده بأن «مانخلع» هى من أخوات كان أيضا.. لولا أن الحيلة لا تنطلى على الباشا مهما كانت سذاجته وعصبيته فى «الصرف والمنع»!!

الحوار والسخرية

عبارات ومواقف شديدة البساطة والعنوية فى الوقت نفسه.. ولكنها لم تختف من ذاكرة أى مشاهد فى الوطن العربى كله رغم كل هذه السنوات.. تأكيداً على عبقرية الحوار وبلوغته وسخريته اللاذعة وتركيزه، وهى القيمة الخاصة الخرافية لما كان يكتبه بديع خيرى والتي كانت جزءاً أساسياً من عبقرية الريحاني نفسه..

واعتقد شخصياً أن فى الثلث الأول من الفيلم تتركز كل قوة «غزل البنات» وأجمل أجزائه حيوية وسخريته وفقاً.. لأنه الجزء المرتبط أساساً بتكوين شخصية الريحاني نفسها.. أما فيما بعد ذلك فتبدأ منطقة ليلى مراد التى أوقعتنا نحن مراققى تلك الأيام فى حبهبا كطيف جميل للحب والغناء والجمال.. فهى تغنى ثانياً أغانيها فى الفيلم «ابجد هوز حطى كلمن» مع رقصة من ست فتيات المفروض انهن صديقاتها اللواتى لا ندرى من أين ظهرن بالضبط، كلما غنت هى.. وريق الأستاذ فى حب تلميذته الفاتنة على النحو الذى نعرفه جميعاً.. لكى تتأكد أسطورة الفوارق المادية بين الصغول والأميرة التى تصفـه كثيراً فى السن.. والتي سرعان ما نكتشف انها واقعة فى حب الأفاق التقليدى فى الفيلم المصرى والقابع فى «الكباريه» طول الوقت.. وهو هذه المرة محمود المليجي الذى تسميه ليلى مراد أنور لكى تلتزم أمام جمهورها، ربما بأنها لا تحب سوى أنور وجدى.. وتستدرج (ليلى) الطائشة مدرستها العجوز الى المساة التى لا يعلم أنها فى انتظاره.. فهى تصحبه فى سيارتها لتلتقى بحبيبها أنور فى هذا الكباريه، (حيث تتأكد هنا أيضاً عبقرية أنور وجدى الانتاجية) .. ففي مشهد «الكباريه» هذا يحشد استفان روستى وزينات صدقى وفريد شوقى فى مشاهد واحدة، وهؤلاء هم أشرار الكباريه المعروفون فى ذلك الزمان.. فهم يعيشون على فلوس بنات العائلات اللواتى يستدرجن «أنور»، هذا «البلاى بوى» الذى لا يمارس شيئاً سوى احتساء الويسكى..

ويعد أن تكون ليلى مراد قد غنت «الدنيا غنوة» بلا مناسبة «الحب جميل» فى المشهد التالى مباشرة وبلا مناسبة أيضاً.. فهناك مناسبات مختلفة دائماً للأغنية والرقصة فى الفيلم المصرى.. فما بالك ونحن فى كباريه وهناك مناسبة جاهزة للأغنية الخامسة التى تغنيها وهى تراقص حبيبها أنور وسط عدد من الراقصات وعلى عزف ملك الكمان يومذاك أنور منسى، «ماليش أمل فى الدنيا دى... غير أنى

أشوفك متهنى».. بينما الأستاذ «حمام» الذى يحبها يكشف المأساة العاطفية التى أيقظته من وهم الحب الكاذب والسعادة الخيالية فى الوصول الى «بنت السلطان». ولكن الواجب الخلقى الذى لا بد من أن يتمثل فى شخصية الريحاني، يستيقظ ليصبح همه الأول هو انقاذ فتاته من براثن هذه العصابة التى اكتشف أنها تنوى التخدير بها من أجل ثروتها..

نجوم النهار

التي لم يفهمها أحد !

من بين أحد عشر مخرجاً جديداً قدمهم برنامج «الكازين» هذا العام فى أول أفلامهم.. كان المخرج السوري أسامة محمد - ٣٤ سنة - فى فيلمه الروائى الأول «نجوم النهار».. وهو ثانى فيلم سوري يقدمه «نصف شهر المخرجين» طوال عشرين سنة.. وكان الفيلم الأول هو «المخووعون» الذى أخرجه توفيق صالح فى سوريا عام ١٩٧٢.. أما أسامة محمد نفسه فقد درس السينما فى موسكو وعاد الى سوريا عام ٧٩ ليخرج بعض الأفلام القصيرة وعمل مساعداً لمحمد ملص - ألمع مخرجى سوريا - فى فيلمه الشهير «أحلام مدينة» الذى سبق عرضه فى برنامج «أسبوع النقاد» فى نفس مهرجان كان منذ أربع سنوات وحقق نجاحاً كبيراً فى عديد من المهرجانات.. لا أتوقع أن يحققه الفيلم الأول لمساعدته أسامة محمد للأسف الشديد .. مع أن مستواه التكنيكي يؤكد أنه موهوب ويملك حساً سينمائياً طموحاً يحاول أن يغير الأشكال التقليدية - حتى فى البناء - للسينما العربية .. ولكن حتى نحن العرب فى كان لم نفهم الفيلم العربى الوحيد فى كل المهرجان هذا العام مع الفيلم المصرى «سراقات صيفية» ليسرى نصر الله.. والغريب أن الفيلمين الأولين للمخرجين الشابين يتحدثان عن تجربتهما الذاتية.. ولكن «نجوم النهار» التى يقصد بها أسامة محمد الأحلام التى لا تتحقق أبداً، يحمل نفس عيوب «السينما» العربية كلها.. فالنسخة رديئة والترجمة الفرنسية المطبوعة فى بيروت أشد رداءة.. ثم يحمل نفس عيوب المخرجين الشبان الذين يتصورون أن السينما الجديدة هى السينما الشخصية شديدة التركيب والتعقيد حتى لا تصل الى المشاهد.. والمخرج الذى يروى تجاربه الشخصية فى قريته باللانقية يضع يده على كثير من عيوب الشخصية



«نجوم النهار» - إخراج أسامة محمد - ١٩٨٨

العربية.. البطولات العنصرية.. والهروب من الواقع أما الى الخارج وإما الى الحلم والشعر وكثرة القسم والتعلق بأوهام لن تتحقق.. ولكن السينما الجيدة في «نجوم النهار» لا تخفى تعقيد الأحداث والشخصيات وتداخلها ويطء الايقاع والثروة غير المفهومة والطموح الأكبر من قيرات سينما تعيش بتكوينها.. فماذا لو أصبح مخرجونا الجدد الموهوبون حقاً أكثر تواضعاً وبساطة .. وأقل طموحاً واغتراباً عن جمهورهم الحقيقي الذي يوجهون له هذه السينما.. وكما فعلت مثلاً ميرانابر في «سلام بومباي»؟

عندما يصبح الواقع الذى نعرفه ..

سينما جميلة .. فى هندو كاميلىا

عندما قدم محمد خان أول أفلامه «ضريبة شمس» منذ عشر سنوات لم يرحب به الكثيرون هو أو فيلمه.. فالقصة هى مجموعة قصص ملفقة فى الواقع تفوح منها رائحة أجنبية.. والشكل نفسه هو أجنبى بشكل ما يقدمه شاب خواجه قادم من لندن كما اعتبره البعض حينذاك .. ثم من خلال عدة أفلام أكثر غربة وتخبطا بعد ذلك مثل «الرفية» و «الثلث» بدا أكثر تماسكا وسيطرة على أنواته فى «طائر على الطريق».. ليعود الى الحيرة والتخبط فى «موعد على العشاء» و «نص ارنب».. وهى موضوعات تتبع غريبة فعلا على المجتمع المصرى.. ولكن ليس لأن الفنان نفسه «خواجه» لمجرد أنه قضى عدة سنوات فى لندن كما تصور البعض.. وإنما لأنه كان فى مرحلة بحث عن نفسه وعما يريد أن يقوله وكيف يقوله .. وهى ليست مشكلة «اغتراب» لأن الذين شاهدوا فيلما قصيرا لمحمد خان اسمه «البطيخة» أخرجه قبل كل أفلامه الروائية.. يدركون أن مشكلة هذا المخرج الشاب لم تكن هى «المصرية».. لأنه ربما كان «منقوعا» فيها حتى أطراف أصابعه وربما أكثر من مخرجين كثيرين لم يتركوا مصر يوما واحدا ويصنعون أفلاما تدور فى الصواري ولكنها قطعاً حوارى لندن أو شيكاغو ..

مشكلة محمد خان فى أفلامه الأولى - وربما حتى الآن - هى «شكل» هذه المصرية.. فهذا مخرج مولود فى مصر وتعلم وتزوج وعمل فيها ويحبها تماما من أعماقها النادرة التى يلتقطها أحيانا فى أفلامه لا ندرى كيف.. ولكنه يبحث عن شكل التعبير عنها «كصورة».. «فالصورة» هذه هى مشكلته الأساسية.. لأن ثقافته السينمائية الواسعة جدا هى «ثقافة صورة» أساسا وكما تأثر فيها بالسينما العالمية

التي يعرفها ربما أكثر مما عرف وتأثر بالسينما المصرية.. وربما كان عنده حق ..
«والسينما الصورة» هي عنصر أساسي جدا بالطبع في تكوين أى مخرج فى العالم.. بل أنه هو العنصر الذى يجعله يصنع الأفلام كإفلام وليس كمقالات أو برامج إذاعية، كما يفعل معظم مخرجينا فى أفلامهم «المصرية جدا» ولكن المقررة غالبا أو المسموعة.. ولكن أى صورة فى العالم - حتى اللوحة الثابتة عند بيكاسو - لابد أن تقول شيئا ويلغة ما محددة.. وكانت هذه بالضبط هي مشكلة محمد خان.. فأشد المعترضين عليه لم يستطيعوا أن ينكروا أنه استطاع هو وسعيد شيمى - صديق عمره ومصور أفلامه الأولى - أن يبدأ تيارا جديدا تنزل فيه الكاميرا الى الشارع لتعيد اكتشافه كما هو ولا تزويق وتجعل من المكان الحقيقى لا الديكور جزءا من بناء الحدث والشخصية والفيلم كله، وهو تيار قد يكون موجودا من قبل فى بعض «المغامرات» النادرة عند عاطف سالم أو كمال الشيخ.. ولكنه لم يصبح أسلوبا ثابتا ومميزا للفنان وليس مجرد «نزوة» أو مغامرة إلا عند محمد خان وسعيد شيمى أفضل مصورينا على الإطلاق فى التعامل مع الشارع بالكاميرا الحرة.. وهو الأسلوب الذى فرض تأثيره على عدد من مخرجينا الشباب فى السنوات الأخيرة .. ولكن حتى هذا الاتجاه نفسه مجردا من الموضوع القوى لا يصنع سوى «الواقعية الشكلية».

وهذا هو العيب الأساسى فى معظم أفلام محمد خان.. فلقد كنت تحس أنك أمام مخرج يستخدم السينما الاستخدام الصحيح وكلفة وحركة.. ولكنه يقول لك أشياء لا تفهمها أحيانا.. أو تفهمها ولكن لا تتعاطف معها لأنها ليست قريبة منك أحيانا أخرى.. وغالبا ما كان ينقصها حرارة هذا الواقع الذى تراه فى شكل شوارع وبنائات.. لأن محمد خان - وكأى مخرج سينما حقيقى أيضا - كان يشترك بنفسه فى كتابة موضوعاته التى يختارها من البداية بنفسه حتى حين يستعين بكتاب سيناريو محترف.. وقد لا ينتبه أحد الى أنه هو مؤلف قصة «سواق الاوتوبيس» التى أخرجها زميل جيله واتجاهه عاطف الطيب.. ولكن القصة لم يكن يمكن أن تعنى شيئا لولا السيناريو الرائع الذى كتبه زميل نفس الجيل والاتجاه أيضا بشير الديك.. ومثال «سواق الاوتوبيس» يضع أيدينا بالضبط على مشكلة محمد خان.. فالفكرة اللامعة لا تكفى.. ولا حتى الإخراج المتمكن والفاهم.. وإنما مأساة السينما المصرية كلها هي السيناريو الذى يخول هذا كله الى تفاصيل صغيرة ونسيج منطقي وصادق

ومتدفق للواقع الحى الذى نعيشه ونعرفه كلنا ولكى يبقى تحويله الى فن .. واتصور أن ميل محمد خان الداخلى الى التأليف بنفسه.. وتصوره الصحيح ولكن «المنقوص» لأن السينما هي صورة أساسا.. كانت هي مشكلته الخطيرة فى أن يصبح مخرجا مكتملا تماما..

واعترف بأننى كنت أحد المنحازين بشدة لاتجاه محمد خان ومن أول لحظة.. حتى فى أفلامه التى لم تعجبني أو التى لم أحبها كثيرا.. لأننى كنت أعتقد - ولست واثقا من صحة هذا الاعتقاد - أنه حتى التجديد فى «شكل» أو «تكنيك» الفيلم المصرى مطلوب وبشدة.. بعد أن تجمد وتكس هذا الشكل الى حد مفزع طوال ستين سنة من تاريخ السينما المصرية لم يجرؤ أحد على كسر تقاليدها والمغامرة ولو بمحاولة شكلية جديدة واضافة شىء غير مألوف.. إلا القلائل جدا ..

وعلى مستوى آخر.. فلا يمكن انكار ان عيب محمد خان الدرامى وهو اصراره على اختيار أفكاره وشخصياته وبنائه بنفسه أو المشاركة فيه.. كان هو نفسه احدى مزايا هذا التيار المتميز من سينما مصرية جديدة ومختلفة.. لأنه مطلوب أيضا الخروج ولو قليلا على البناء الدرامى التقليدى للفيلم المصرى الذى تجمد وتكس هو الآخر .. فالجميع ملتزمون جدا بدراما ارسطو وكمجرد تلاميذ فى «مدرسة الدراما الابتدائية».. فلا بد من الصلوة والبداية والوسط والنهاية والتصاعد الى الذروة ثم الانفراج.. والجميع مرعوبون من أى محاولة للخروج على هذه القواعد الكلاسيكية.. بينما سينما العالم كله تؤكد كل يوم أن كل هذه القواعد الصحيحة ليست هي الوحيدة .. وأن على كل فنان أن يحتفظ بها فى أعماقه لا أن يسجن نفسه فيها فلا يتمرد ولا ينطلق منها الى أشكال جديدة.. والسينما فى تطورها المذهل كل يوم تكتسب اللغة الخاصة والدراما الخاصة لها أيضا.. فهناك «دراما سينمائية» مرتبطة بالحركة والصورة واللون والشخصية السينمائية هي أيضا.. وهذا ما توصل إليه محمد خان بقصد أو بلا قصد فى «الحريف» مثلا الذى اعتبره شخصا أجمل أفلامه وأجرأها حتى الآن .. وحيث الدراما هنا هي «دراما الشخصية» فى لحظات ضياعها، وتخبطها، وحيرتها، وبحثها عن تحقيق طموحاتها المحببة تحت ضغوط اجتماعية.. وهو ما جسده عادل إمام ببراعة فى شخصية «فارس».. وهى من شخصيات «الهامش» المولع بها محمد خان فى معظم أفلامه.. وفى «أحلام هند وكاميليا» امتداد واضح لشخصية «فارس» هذا فى «الحريف»..



أحلام هندوكاميليا - إخراج محمد خان - ١٩٨٨

فأحمد زكى أو «عيد» هو أيضا أحد هذه الشخصيات التي تعيش على هامش المجتمع وفي قاعه غالبا غير مستندة على أى أساس مادى أو عائلى أو عاطفى.. فهو مجرد شاب صعلوك يعمل سائقا لسيارة مدرسية بلا رخصة يحوله الى تاكسى لحسابه الخاص قبل أن يضبط ويهرب ليعمل فى ورشة «كاوتش».. وفى ظروف اجتماعية ضاغطة كهذه يكون طبيعيا أن يتحول الى السرقة هو وابن عمه (حسن العدل) الصعلوك مثله.. ومن هذا «الهامش» نوال القاع الذى أهملته المدينة الكبيرة ولفظته تماما كأنها غير مسئولة عنه.. يجرى بالطبع اللصوص ومهربو المخدرات وصبيان تجار العملة..

فأين يذهب شاب مثل «عيد» هذا بأحلامه وطموحاته سوى أن يحوم بها وينصب شباكته حول هند - عايدة رياض - الخادمة التى جاء بها خالها من الريف ليضعها فى بيت أسرة متوسطة لتخدمهم طول النهار وتحتمل شقاءهم اليومى وخناقاتهم التى تمزق الأسرة.. لكى يجرى خالها كل شهر من القرية ليقبض هو الاجر .. إن عيد يرى فى هند المتنفس الوحيد لأحلامه ورغباته.. بينما تسمع منه هى الكلمة الحلوة الوحيدة والقسحة من شقاء كل يوم واحتمال الحب، والنزوة المطلوبة

أحيانا.. بينما لا يتحقق لها شيء من الفهم والتعاطف والمشاركة إلا من خلال صداقتها لخادمة مثلها تعمل في الشقق المفروشة .. أنها كاميليا (نجلاء فتحي) التي تشقى هي أيضا ليذهب عرقها كله الى أخيها شبه العاطل المحطم مدمن المخدرات.. وهو يرى في أخته البقرة الطوب التي يتفق من فلوسها على زوجته وأبنائه ويزوجها أيضا من المقاول الصغير الذي يعمل معه أحيانا والذي يكبرها في السن.. فهي صفقة أخرى يمكن أن تزوده ببعض المال .

إن هيند وكاميليا اذن هما مقابلان لشخصية عيد نفسه ولكن على مستوى شخصيات ثلاث على هامش المدينة الكبيرة وفي عمق قاعها .. لا تعيش إلا في الجحور وغرف السطوح الضيقة وعلى «مناور السلام» وفي زحام الأرصفة والأسواق.. وهم «ملح الأرض» الذي يصنع للآخرين راحتهم ويشترى خسارهم ويفسح أولادهم وينظف بيوتهم ويحقق لهم نزواتهم أحيانا.. كما يحدث لهند في شقة الطلبة المفروشة.. ولكن ماذا عن أحلام هؤلاء الصغارك أنفسهم ؟

إن هند وكاميليا تتبادلان القصص والحكايات والشكاوى ولحظات الراحة في علاقة حب وصداقة بين امرأتين اعتقد أنها جديدة تماما في أفلامنا.. والاثنتان تتعرضان لنفس الضغوط وصور القهر والاستغلال من عالم الرجال على كل المستويات.. وحتى عندما منح عيد لهند بعضا من كلمات الحب وفسحة بالسيارة فليس سوى لكي يستغل جوعها الى الحب والجنس هو الآخر قبل أن يتخلى عنها.. فليس أمام هؤلاء الهامشييين سوى أن يسحقوا أنفسهم فضلا عن أن يسحقهم الكبار والأقوياء.. ولكن ارادة البقاء الهائلة عند مثل هذه النماذج هي التي تبقى على حياة هند وكاميليا وقدرتهما على الاحتمال واختلاس فلوس الرجال أحيانا والابحار انتظارا للحظة النجاة من كل هذا ومحاولة صنع شيء..

وفعلا تنجح كاميليا بشخصيتها الأقوى والأكثر مواجهة في اجبار عيد على الزواج من هند وصنع ما يشبه «البيت المشترك».. بل و«الطفل المشترك» أيضا عندما تنجب هند الطفلة أحلام فتسح كاميليا العاجزة عن الانجاب أنها طقتها أيضا.. فهذه وحدة العذاب المشترك والحلم المشترك أيضا..

وهنا يدخل الفيلم في ثلثة الأخير في متاهات أفسدت تماسكه .. فنذالة ابن العم حسن العدل مع ابن عمه أحمد زكي وخيانتة له الى حد التعدي على بيته وزوجته هكذا لا يمكن أن تصدر من هذه النماذج بهذا التكوين .. ولكنها مجرد مبرر ليدخل

الاثنان نفس السجن ولكي يضرب أحمد زكى ابن عمه منتقما منه ..
واختيار اسم «أحلام» بالذات للطفلة هو حل شكلى أو لفظى ليصبح عنوان الفيلم «أحلام هند وكاميليا» ليرمز للطفلة المشتركة وللأحلام المشتركة فى نفس الوقت...
بينما الأسماء الثلاثة نفسها أنيقة جدا و «شيك» بما لا يلائم مثل هذه البيئة.. فهى أسماء سينمائية أسناسا.. ولو كانت مخرجة هذا الفيلم امرأة لفهمنا هذا الموقف المنحاز تماما وهذا الواقع نفسه للمرأة.. فكل الرجال فى الفيلم بلا استثناء أنذال ولصوص ومخدرون ومستقلون للمرأة الى حد أن يعيشوا على عرقها.. ولا يمكن أن يكون هذا صحيحا بهذا الإجماع ..

وان يكون حلم خادمتين بتكوين هند وكاميليا هو ان تذهبا الى الاسكندرية لكي تريا البحر .. هو سعى مفتعل الى نهاية سينمائية رومانتيكية جدا قد نتوقعها فى افلام فيللىنى او يوسف شاهين ومع شخصيات اخرى غير هند وكاميليا اللتين لا تكون مشكلتهما بالتأكيد هي ان تحلما بالبحر ..

ولكن هذه الملاحظات الشكلية لاتنفى اننا فى «أحلام هند وكاميليا» امام عمل سينمائى حقيقى وبكل كلمة وصورة وتفصيلى .. فهذه هي السينما عندما تكون سينما فعلا .. وهذه هي القدرة المدهشة على التقاط «جماليات البؤس» نفسه عندما يتعامل معه الفنان بحب وبلا تعال او قرف .. والصورة والزوايا وحركة الكاميرا والضوء واللون والتشكيل هي شىء عبقرى فعلا جعلنا نرى غرف السطوح ومناور السلالم والاسواق والارصفة بهذا الجمال المدهش وكاننا نكتشفها لأول مرة .. وهنا يتجلى تألف وفهم وانسجام رؤية فنانى الفيلم محمد خان ومحسن نصر ونادية شكرى وانسى أبو سيف وعمار الشريعى الذى كانت موسيقاه واغانيه جزءا من شجن الفيلم وابقاعه وشحنه العاطفية ومصطفى جمعه وحواره المركز الذكى .. كلها حققت هذا العمل الجميل والاخاذ الذى يخرج بجرأة وطموح على تقليدية الشكل والمضمون المستهلكة فى الفيلم المصرى من ألف سنة .. والذين يعترضون على البؤس هم مندوبو «وزارة السياحه» الذين يريدون من كل فيلم ان يكون «كارت بوستال» ترسله الى الخارج ليضحك علينا .. والذين يعترضون على شخصيات القاع يتجاهلون كل واقع من حولهم ليضحكوا على أنفسهم. وينسون ان السينما المصرية لم تقدم طوال تاريخها سوى «الباشويات» و «الباكوات» وأنه من حق البعض ان يتحدثوا ولو مرة عن الصعاليك والهوامش .. فهؤلاء لهم قصصهم ايضا.

اما الذين يتحدثون عن «الدراما» فان من حقهم ان يعترضوا على هذا الشيء، او
ذاك فى «أحلام هند وكاميليا» ولكن نون ان نصادر على حق كل فنان فى ان يجرب
أشكالا جديدة ثم نحاسبه على النتيجة .. وحتى تتعدد التيارات والتجارب فلا نظل
حبيسي مدرسة واحدة هى مدرسة «بنيقادن الدرامية» .. فضلا عن اننى فى
تقديري المتواضع ان فى «هند وكاميليا» دراما ايضا وبشخصيات وصراعا وتفاعلا
وذروة .. ولكن كلها نابعة من طبيعة الفيلم نفسه وبناؤه وتركيبه الخاص جدا الذى
ليس ضروريا ان نفرض عليه قواعدنا المدرسية الخاصة .. لان السينما ايضا لها
قواعدها الدرامية ولغتها الخاصة ..

محمد خان فى هذا الفيلم - ومعلش لا تؤاخذونى - يؤكد فى هذا الفيلم انه
اصبح اكثر مخرجينا الان موهبة تكتيكية وجرأة وطموحا .. ولكنه يتفوق هذه المرة -
فضلا عن مسألة الصورة - فى ادارة الممثل ايضا .. فكل الممثلين بلا استثناء فى
افضل حالاتهم .. احمد زكى وحسن العدل ومحمد كامل وعثمان عبد المنعم .. اما
نجلاء فتحى فتستحق الجائزة بالفعل على جراتها فى الخروج على ملامح وملابس
المرأة الجميلة لتقيم الشخصية اكثر وتعيشها بكل حرارة وتطور ابواتها باستمرار ..
ولكنى لاعتقد ان عابدة رياض كانت مفاجأة كاملة لاتقل حرارة وموهبة واستحقاقا
لجائزة، تيبو انها ضاعت منها فى الزحام !

العودة الجماهيرية لأفلام الخمسينات

« ريا وسكينة » تخطفان سينما اليوم

فى العامين الأخيرين جاول أحد موزعى الأفلام الأنكياء إعادة عرض الفيلم القديم « ريا وسكينة » للمخرج صلاح ابو سيف فى احدى دور العرض فى حى شعبي، وذلك بعد أكثر من ثلاثين عاما على انتاجه وعرضه الأول. وفوجيء هذا الموزع بالاقبال المذهل على الفيلم القديم بالأبيض والأسود الذى مات تسعون بالمئة من ممثليه. وشاهده الناس عشرات المرات..

وحقق الفيلم القديم فى الحى الشعبى إيرادات لم يتوقعها أحد، مما دفع الموزع الذكى الذى يملك حق عرض الفيلم بطبع عدة نسخ جديدة منه، طافت أكثر من دار عرض .. فى ارجاء مصر .

كما حقق فيلم « ريا وسكينة » نجاحا كبيرا من خلال توزيع الفيديو المنزلى. ومن الصعب أن يحلل أحد سر عودة الناس الى مشاهدة الكوابيس المفزعة فى هذا العمل السينمائى. هل هو كامن فى كون الفيلم من الخمسينات. أم لأن السينما الجديدة لا تستطيع انتاج عمل صادق ونظيف بمستوى « ريا وسكينة » وغيره من أفلام الخمسينات أم هى أسباب تتعلق بمناخ اجتماعى ونفسى خاص يهرب فيه جمهور السينما الى الماضى؟ أو نزعة سادية لدى هذا الجمهور لتعذيب النفس باستعادة الجرائم المخيفة ؟ وهو ما يردده الجميع تفسيرا لتفضيلهم الأفلام القديمة على الجديدة؟

قد تكون كل هذه الأسباب مجتمعة غير كافية بالطبع وحدها لتفسير الاقبال على « ريا وسكينة » بالذات، اذ لابد من أن فيه قيمة ما جعلته يعيش كل هذه السنوات.. وصلاح ابو سيف، الذى أدهشته ظاهرة عودة « ريا وسكينة » أكثر مما أدهشتنا

جميعها، ظل يتابع جولة فيلمه القديم فى دور السينما بالاحياء الشعبية وتعلق الجفائف باليسطة به وبرؤية أحداثه وأبطاله مرة أخرى، فى محاولات جادة منه لاستكشاف خلفيات مجهولة لم يكتشفها من خلال العروض الأولى له . على الرغم من أن هذا الفيلم يدور فى زمن مختلف تغيرت ملامحه الآن تماما ..

فبطلاته الأساسيتان نجمة ابراهيم فى دور «ريا» وزوزو حمدي الحكيم فى دور «سكينة» لم تكونا من النجمات المحبوبات الجميلات حتى بمقياس ذلك الزمن.. فلا هما فائن حمامة ولا ماجدة.. واسناد البطولة النسائية فى فيلم ما لهما كان مخاطرة جريئة من المخرج الكبير صلاح أبو سيف ومن منتج الفيلم «ب. زينبلى» بلا شك، اذ لايد وفى الحالة هذه، من أن هناك عناصر أخرى للنجاح والجازبية كانت تحيط بهاتين الممثلتين اللتين كانت جرائمهما المخيفة تتوالى واحدة وراء الأخرى طوال الفيلم ..

التفسير المبذول البسيط فى تقديرى هو ان فيلم «ريا وسكينة» توافرت فيه الميزة الأساسية لكل الأفلام القديمة التى ما زال الناس يتذكرونها ويفضلونها على أفلام اليوم وعلى كل المستويات، وهى ميزة «جودة الصنع».. حيث كل شئ متقن وكل شئ مخبوم جيدا.. وكل ممثل فى مكانه المناسب ويمكن أن تصدق كل ما يحدث امامك أيا كانت سذاجته أو غرابته ..

والنجم الوحيد فى الفيلم بالمقاييس الجماهيرية هو أنور وجدى الذى حرص على أن يكتب اسمه فى عناوين هذا الفيلم مسبقا بعبارة «ممثل مصر الأول».. ومع ذلك لم يكن اسم أنور وجدى وحده كافيا- رغم شعبيته الكبيرة حينذاك - لنجاح الفيلم.. بدليل أن أفلاما كثيرة له لم تحقق النجاح نفسه.. كما أن نجاحه الكاسع فى أفلامه الأخرى ارتبط دائما بنجمة أخرى معه هى ليلي مراد. وحتى بالطفلة فيروز حين اكتشفها، ثم بحشد آخر من الممثلين المحبوبين فى مجال الكوميديا والغناء والرقص وه «الشر»، حيث كان يحرص بذكاء على أن يجمعهم حوله.. ولكن هذا الحشد لم يتوافر فى «ريا وسكينة». فليس هناك سوى نجمة ابراهيم وزوزو حمدي الحكيم وهما آخر من يمكن اعتبارهما «نجمات شبابك».. ثم فريد شوقي الذى كان فى بدء حياته كممثل ورياض القصبجي بوجهه القبيح القاسى المعروف... ومحمد علوان، وملك الجمل وعبد الحميد زكى وعبد العليم خطاب فى أنوار صغيرة. ثم شكرى سرحان فى دور ثانوى لشربير لا يمكن أن يتعاطف معه الجمهور.. أما «البنات» فى الفيلم فهى

سميرة أحمد التي كانت مجهولة وصغيرة جدا حينذاك. والفيلم لم يرسم حتى مجرد علاقة حب بالمعنى الذى ينتظره الجمهور عادة فى الأفلام.. انما أبرز علاقة تعاطف أو تقارب بينها وبين ضابط البوليس أنور وجدى، ولم يشر الفيلم بالتالى الى احتمال انتهاء هذه العلاقة بالزواج كما يتوقع الجمهور نفسه أيضا فى النهايات السعيدة حيث يجلس طوال الأحداث العنيفة متوقعا حدوثها..

كذلك تبقى الإشارة الى برلفتى عبد الحميد التى كان واضحا أنها فى بداية خطواتها الأولى.. فضلا عن أنها لم تستخدم حتى «سلاحها الخبير» الذى أُسِّح لها مجالا بعد ذلك فى السينما ، عنيت به الجمال والجاذبية الصارخة التى كان يمكن أيامها أن تنافس بها نجمة شهيرة كهند رستم . وعلى العكس فهى فى «ريا وسكينة» تردى فى المشاهد القليلة التى ظهرت فيها ملابس العشرينات المجتشفة والمغلقة بالكامل مثلها مثل «الفتاة الفاضلة» سميرة أحمد تماما...

ويتبقى من عناصر الجذب الجماهيرى فى «ريا وسكينة».. رقصتان سريعتان ومحتشمتان تماما لزيينات علوى التى كانت من راقصات الصف الثالث حينذاك بعد تحية كاريوكا وسامية جمال.. وهى تلعب نورا قصيرا «للغازية الفجيرة» التى ترقص فى إحدى الحانات الرخيصة المنتشرة فى احياء الاسكندرية الشعبية يومذاك، قبل أن تلقى مصرعها على أيدي «ريا وسكينة» بفترة وجيزة..

ثم هناك شفيق جلال المغنى الذى تلعب أغنيته المشهورة نورا دراميا مهما فى حادث قتل الراقصة نفسها.. بينما ترك الفيلم مهمة تبديد جو العنف والتوتر الذى يسوده كله لجرد عبارات تأتى على لسان الطفل سليمان الجندى الذى وصفته عناوين الفيلم «بالطفل العجيب».. وكان بالفعل طفلا عجيبا وربما أعجب طفل فى تاريخ السينما المصرية. لأنه شكل ظاهرة مكتسحة فى أفلام كثيرة لطفل لا يمكن أن يكون طفلا أبدا.. وحيث كان يفعل أشياء ويقول عبارات تفقده مصداقية الطفولة.. ومع ذلك كانت السينما المصرية مبهورة بسليمان الجندى. (سمعت انه التحق بمعهد السينما بعد ذلك، ولكنه اختفى تماما عن كل أنشطة السينما المصرية) وفى «ريا وسكينة» لعب سليمان نور الاخ الأصغر لسميرة أحمد.. الذى يلبس طوال الوقت ملابس ضابط البوليس.. وكانت هذه موضة سائدة فى المجتمع المصرى فعلا فى الخمسينات وربما قبلها، كنوع من تدليل الأطفال والاعتزاز بهم أو لتأكيد طموح العائلات المصرية أيضا على أن يصبح لها ابن ضابط فى الجيش - خصوصا بعد

نجاح ثورة ١٩٥٢ - أو على الأقل في البوليس، وذلك لما توحى به مهنة الضابط وملابسه من معانى القوة والسلطة وقرض الاحترام على الآخرين.

نجيب محفوظ .. والمغامرة

ولا أعلم السبب الذى جعل المخرج يعقد المقارنة الدائمة بين هذا الضابط الطفل (المزيف) .. والضابط الحقيقى (أنور وجدى)، رغم أنها مواقف قصد بها الاضحاك أو مجرد تخفيف حدة التوتر فى الفيلم، أو ما يسمى «بالريليف».. إذ كنا نحس دائما بأن هذا الطفل هو عنصر قلق دائم لأنه كان طفلا عنوانيا ومقتحما الى حد الوقاحة ومما يخرج عن حدود الطفولة.

ان كل هذه الأسماء والتي تنسب الى الصف الثانى أو الثالث لا يمكن اعتبارها نجوما أو عناصر جذب جماهيرى حول أنور وجدى.. ولكن «جودة الصنع» التى ذكرتها من قبل هى التى توافرت من خلال عناصر أخرى. فالسيناريو مثلا، الذى وضعه نجيب محفوظ «وكان حينذاك كاتباً موهوباً ومجهولاً استطاع صلاح أبو سيف أن يجنّبهُ الى عالم السينما الذى كان غريباً عنه تماماً»، لعب هنا دوراً هاماً.

يقول صلاح أبو سيف «أن نجيب محفوظ اعتذر له فى البداية بحجة أنه لا يفهم فى الكتابة للسينما فهى تحتاج «لتكنيك» مختلف تماماً عن تكنيك كتابة القصة أو الرواية».. ولكن صلاح أبو سيف أقنعة بأن منهج تصوير الأشياء والأحداث والشخصيات واحد.. وأن عليه - أى على نجيب محفوظ - أن يترك لصلاح أبو سيف مسألة الصياغة السينمائية.. أى تحويل الحدث الى صورة سينمائية تتحرك على الشاشة. ان صلاح أبو سيف، وكمخرج استفاد بالفعل من قدرة نجيب محفوظ الدرامية فى رسم الشخصيات وتحولاتها الدرامية ونجحت تجربتهما بحيث تجسدت فى أكثر من فيلم سينمائى لاحق، وهو فى «ريا وسكينة» حوار شديد التركيز والذكاء والتدفق.. ثم شديد التعبير عن جو تلك البيئة الاسكندرانية المحلية الشعبية بالفاظها المحددة وصديقتها وطرافتها وملامحتها لتركيب الموقف أو مستوى الشخصية، ولحدوث أصبح الحوار معها من أهم عناصر الجاذبية ليس فى «ريا وسكينة» وحسب بل وفى كل الأفلام التى كتبها بعد ذلك العبقري سيد بدير .

وَأَمَّا لِمَ لا يُكفى هؤلاء الكتاب الثلاثة الكبار الذين يجيدون صنعهم الى أقصى

حد.. وانما يكتب فى عناوينه من باب الامانة والدقة أنه استعان بتحقيق صحافى «للأستاذ لطفى عثمان المحرر بالاهرام».. ذلك أن واقعة «ريا وسكينة» واقعة حقيقية هزت الاسكندرية كلها فى العشرينات حيث تعددت حوادث استدراج هاتين السيدتين لغدد كبير من النساء لسرقة حليهن ثم قتلهن بالاستعانة بزوجيهما حسب الله زوج ريا و عبد العال زوج سكينة، حتى وصل عدد ضحايا هذه العصابة الغريبة كما تقول بداية هذا الفيلم الى ٢٦ امرأة وفتاة.

الذاكرة والجمهور

والفيلم وليس الحادث هو الذى أصبح مصدر الهام للوجدان الشعبى والفنى فى أعمال عديدة بعد ذلك.. فلقد أصبحت «ريا وسكينة» شخصيات حية حتى الآن.. فى فيلم «عفريت مرأتى» لطفين عبد الوهاب، عبقرى الكوميديا السينمائية تتلبس شادية روح «ريا» بعد مشاهدتها للفيلم فتقوم بتقليد المشهد الأخير لخنق الراقصة، مستلهمة العبارة الشهيرة «قطيعة.. ماخدش بياكلها بالاساهل»، وهى عبارة مستمدة من المأثورات الفولكلورية الشائعة حتى الآن. ثم تعامل المخرج الكوميدى أحمد فؤاد مع الأسطورة نفسها ولكن فى قالب كوميدى وبلا اسم نفسه، ولكن بعد ما أسند البطولة لشيريهان ويونس شلبى غير أن الفيلم فشل فشلا ذريعا لأن فى ذهن الناس النموذج الاصلى الذى ظل دائما أقوى .

وعلى المسرح نجحت «ريا وسكينة» حين لعبتها شادية نفسها مع سهير البابلى فى تناول كوميدى أيضا . ونجح الاستعراض بسبب جاذبية النجمتين وهذه الجاذبية كانت وراء اقبال جمهور المسرح على العمل .

ليس فى «ريا وسكينة» ما لا يحفظه الجمهور - سواء جمهور الأمس أو اليوم - عن ظهر قلب حتى نعيد تذكره به .. فالضابط الشاب المنقول حديثا الى «قسم اللبان» فى الاسكندرية أحمد افندى يسرى - والذى يقوم بدوره أنور وجدى - تزوجه كما روعت البلد كلها جرائم «ريا وسكينة». ويتكلف من رؤسائه، مع بعض الاندفاع الشخصى منه، يبدأ فى البحث عن سر هذه الجرائم وملاحقتها. وفى اجراء الصيادين والحانات الشعبية الرخيصة يتسلل الضابط الى هذه العصابة متذكرا فى ثوب مجرم صعلوك حتى يصل الى وكراها، وكواحد من أفرادها، والى أن يتمكن على نحو ما نتوقع، من انقاذ آخر ضحايا «ريا وسكينة» بانتظار ان يدهم البوليس الوكر

ويقبض على الجميع الذين نراهم فى النهاية على أعواد المشانق.

ان الفيلم لا يخرج عن هذا الخط الروائى الذى قد يقترب أو يبتعد - لأسباب فنية وجماهيرية عن التفاصيل الحقيقية التى لا قيمة لها فى حد ذاتها لو لم يحكها هذا الفيلم الجميل.. وان كان ما يعيب «ريا وسكينة» بالذات هو غياب رؤية صلاح أبو سيف لهذا الواقع التى تتميز به أفلام أخرى كثيرة له . فهو لا يقدم أى تفسير اجتماعى أو حتى نفسى لجرائم «ريا وسكينة».. ولا يقترب من هاتين السيدتين ليفسر لنا سببا واحدا لاقدامهما على هذه الجرائم المتوالية الا لمجرد رغبتهما فى سرقة «مصاغ» الضحايا ثم دفنهن فى مقبرة، بلغ من جرأتهما وبرودة اعصابهما، انهما جعلاهما تحت أرض المسكن نفسه الذى تنامان فيه مع زوجيهما.. وكل هذا، كان يحتاج الى كتاب ثلاثة كبار مثل صلاح أبو سيف ونجيب محفوظ وسيد بدير الى تفسير أو تبرير متعمق أكثر.. ولكنهم اكتفوا بالجو البوليسى المثير بالكثير من المغريات الشعبية المتعة الى أقصى حد .. ورسما كل خطوط البطولة حول شخصية «النجم الأوحده» أنور وجدى ضابط البوليس الذى يبحث عن كل شىء ويقوم بكل المغامرات والمطاردات.. ويضرب عصاها بأكملها من عناء المجرمين، فلا يهتز له طرف سوى خصلة شعره الشهيرة التى تنهدل على جبهته دائما فى مشاهد الضرب. والثالث الأخير من الفيلم ليس بقوة وحكمة واقناع الثلاثين الأولين. فالأحداث تلهث وتتوتر بلا منطق أحيانا ولمجرد انتصار البطل الفرد على العصابة وإراحة المتفرج بالقبض على الاشرار وانقاذ الأبرياء فى اللحظة الأخيرة.

ويبقى فيلم «ريا وسكينة» مفعما بالتفاصيل الجميلة التى لا يمكن اختصارها فى سطور نقد. ويبقى فيه لغة سينما متقدمة جدا فى ذلك العهد، لاستاذ سينما عظيم متمكن من حرفته الى أقصى الحدود، حتى أصبح فيلما «كلاسيكيا» تعزز به السينما المصرية على مستوى تكنيك السينما.. بل ان فيه مشهدا أصبح هو نفسه من كلاسيكيات السينما المصرية بل والعالمية نفسها.. وهو مشهد قتل الغازية «وردة» - التى لعبت شخصيتها زينات علوى.

وهو مشهد يستحق وحده أن يدرس فى معاهد السينما لتحليل «تقطيع» صلاح أبو سيف لمفردات المشهد وتركيبها العبقري فى المونتاج .

ان هذا المشهد الخالد يبدأ باستدراج الراقصة ورده الى وكر العصابة واقناعها بالقيام برقصة من باب «الفرفشة» ويقوم ريا بدس المخدر فى كوب الشرابات أو

الخير الذي تقدمه تحية للضيقة قبل ذبحها. بينما يبدأ شفيق جلال أغنيته الجميلة التي مازلنا نذكرها ونطرب لها حتى الآن «بيت الحارة يا بيت الحارة حبيبتك يام حلق طارة»..

تبدأ زينات علوي تتراقص.. بينما تتقدم نجمة ابراهيم ممسكة بالكوب في يدها لتواجه به الكاميرا.. ويزداد الايقاع سرعة مع كلمات شفيق جلال «شبه الخوخة.. شبه الخوخة وكلامها موصوف بالوخة» - والكلام بالمناسبة لعملاق آخر هو بيرم التونسي - ويتقدم ثلاثة من أفراد العصابة يدقون الدفوف يتوسطهم فريد شوقي عضو العصابة الخطر الذي يغطي إحدى عينيه بعصابة سوداء واسمه في الفيلم «الأعر».. وبينما يزداد ايقاع الدفوف يكون المخدر قد اسكر رأس زينات علوي فتتراقص المرنيات في عينيها، ويقطع صلاح أبو سيف بنكاء على مصباح السقف الذي يتأرجح هو الآخر ..

.. ويعازف البيانو المنفاخ «آلة شعبية قديمة».. ويوجوه العصابة المكفهرة المفزعة.. ووجه الراقصة.. وهكذا بالتوالي مع تصاعد ايقاع الأغنية والرقصة وسرعة التقطيع من لقطة إلى أخرى.. الى أن تطبق العصابة على الراقصة ويتم خنقها.. وبينما تصرخ الضحية في رعب ينتهي المشهد بصرخة مشابهة للبيانو.. ثم يقطع المخرج بأسلوبه الرمزي المعروف على مشهد ذبح لعنق شاه تتفجر منها الدماء.. احياء بان الراقصة أيضا تم ذبحها.

انه مجرد مشهد واحد بسيط يستحق الدراسة والتحليل.. وسط عشرات المشاهد والتفاصيل الأخرى في عمل شديد الاتقان والدقة، ليتقدم مستواه منذ ثلاثين سنة على مستويات كثيرة حديثة لا تشغل نفسها بكل هذا الاتقان والجمال.. ويبقى السر في قيمة الفيلم وعلاقة الجمهور بالماضي من خلال هذه العناصر المجتمعة على حساب الحاضر .

جوى هائل حدث سينمائى مشير

الطفلة فيروز: تؤكد نجوميتها فى «ياسمين»

عندما اكتشف أنور وجدى الطفلة فيروز وقدمها أول مرة عام ١٩٤٩ فى فيلم «ياسمين»، لم يكن هذا أولى اكتشافاته ولا آخرها.. وهى اكتشافات لم تكن فى شكل أشخاص بالضرورة.. لأن أفضل اكتشافات أنور وجدى كانت أفكارا ناجحة تصنع سينما جماهيرية جذابة بالدرجة الأولى.. لأنه كان من أنكى العقول، ربما فى تاريخ السينما المصرية كله، وأكثرها طموحا.. وهو بالتأكيد لم يكن ممثل عبقريا.. لكنه استطاع على الرغم من ذلك أن يضع نفسه دائما فى الاطار المناسب له جماهيريا، يلعب التراجيديا والكوميديا بالمواصفات التى يعشقها المتفرج المصرى والعربى.. ويحب البطلة الجميلة وتحبه.. وينقذها من العصابة بعد أن يضرب أفرادها جميعا حتى لو كانوا عشرين.

وبحسه الجماهيرى التجارى الشديد النقاء، عرف أنور وجدى كيف يحيط نفسه فى أفلامه بكل عناصر الجاذبية والنجاح فى ذلك الوقت: ليلى مراد وزوجته ورفيقة عدد كبير من أفلامه، بجمالها الرقيق وجاذبيتها الطاغية على الشاشة وغنائها المدهش.. والاطار والاستعراض الذى يحشد له أكبر عدد من الراقصات والديكورات والموسيقى الخلابة فى أعلى مستوى وصل اليه هذا اللون الاستعراضى فى السينما المصرية كلها.. ثم عناصر الكوميديا التى يحشرها حوله فى أى دور وبأى مناسبة: شكوكو واسماعيل ياسين وبشارة واكيم وزينات صدقى وإلياس مؤدب ومحمد كامل (الخادم النوبى).. ثم أفضل عناصر التمثيل، من زكى رستم الى مديحة يسرى.. ثم يبقى عنصر «الضرب» والاثارة فى العصابة التقليدية التى تقبع فى قبو ما ملووء بالبراميل وأكوام القش واطارات الكاوتش.. وحيث اللصوص يرتدون الفانلات

«المخططة بالعرض» ويشربون النبيذ من «الفياسكة» القديمة، ويلعبون الورق في انتظار أن يقتحم أنور وجدى وكرهم هذا في أى وقت ليضربهم جميعا وينقذ البطلة .. بينما الجماهير تمزق أيديها بالتصفيق وتكاد تجن في الصلاة .

الحدث المثير

ولكن فيروز لم تكن مثل كل الاكتشافات والأفكار «والتوليفات» العبقرية الأخرى لأنور وجدى.. بل كانت حدثا سينمائيا مثيرا كان له نوى هائل لدى جمهور السينما في مصر طوال الخمسينات وإن يصدق أنه يكاد يكتمل الآن أربعون عاما منذ أن ظهرت فيروز في أول أفلامها «ياسمين» عام ١٩٤٩ .. ولكنها حتى الآن وعلى الرغم من توقفها نهائيا منذ آخر أفلامها كطفلة عام ١٩٥٨ . مازالت لمسطورة يذكرها كل جمهور السينما .. وحتى زمن قريب جدا، كانت برامج التلفزيون مازالت تسأل فيروز التي أصبحت سيدة وزوجة وأما لا علاقة لها بالتمثيل من قريب أو من بعيد، عن ذكرياتها عندما مثلت كطفلة، وهو ما لم يحدث ربما حتى لفاتن حمامة نفسها التي بدأت كطفلة هي أيضا، قدمها عبد الوهاب لأول مرة في «يوم سعيد».. وعلى الرغم من أن فاتن حمامة استمرت من تلك الطفلة الظريفة «انيسة» والى أن أصبحت «سيدة الشاشة» حتى الآن.

ويقدم أنور وجدى اكتشافه الجديد في عناوين الفيلم بهذه العبارة : «تحفة السينما المصرية» و «الطفلة المعجزة فيروز».

وكانت المعجزة في رأيه كمنتج ومخرج وفي رأى الناس الذين بهرتهم فيروز من أول لحظة، أنها طفلة في السادسة - وهو عمرها في الفيلم نون ان نعرف عمرها الحقيقي حينذاك - قادرة على صنع كل ما تصنعه امرأة ناضجة من اللاتي تعود جمهور الفيلم المصرى - وأفلام أنور وجدى بالذات - على أن يجدهن على الشاشة.. فهي ترقص وتغنى وتمثل.. وحتى في التمثيل فهي يمكن أن تضحك هذا الجمهور كما يمكن أن تبكيه بمشاهد مكتوبة خصيصا بالمواصفات الملوذرامية المضمونة النجاح بحيث تستدر الدموع.. وفي أسوأ مشاهد الفيلم على الإطلاق.. لأن فيروز لم تكن في الواقع ممثلة جيدة.. إلى هذا الحد، بل ولم تكن معجزة إلا بالقدر الذى قدمها أنور وجدى «مخترعها» فيه، وهو الذى كان أستاذ في فن «ادهاش الناس» الذى يعرف أنواقهم ورغباتهم جيدا.. وهى بالمقاييس الموضوعية عندما نرى فيلم

ياسمين» الآن..

وهي فى أحسن حالاتها مقلدة جيدة لما يصنعه الكبار، تستوعب حركات الرقصات جيدا، ويمكن أن تؤدي الأركان المرحية البسيطة إضافة الى أن وجهها الطفولى وشقاوتها الخالبة كفيلة باستكمال الباقي.. وهى مسألة لا أدري إذا كان لها علاقة بأصلها الأرمنى، حيث برعت بعد ذلك فى الأشياء نفسها طفلتان من العائلة نفسها ما زالتا مستمرتين حتى الآن.. هما نيللى ولبلة، مع التحفظ على فارق الموهبة بين كل طفلة من الثلاث ..

«فيروز هانم»

ان كل هذا القدر من الرقص والغناء، ربما هو الذى ميز فيروز بالذات طوال الخمسينيات عن أطفال كثيرين ظهوروا فى السينما المصرية طوال تاريخها كله وحتى الآن ، وربما كانوا أقدر منها على التمثيل المجرد .. أو التمثيل فقط .. ومع مراعاة ظروف المرحلة التى ظهرت فيها بعد أربع سنوات فقط من إنتهاء الحرب العالمية الثانية.. .. حيث بدأت السينما العالمية كلها موجة من الكوميديا أو الاستعراض بهيكلها النابض فى كل مكان من ويلات الحرب.. وربما لهذا السبب كانت الأرض مهددة لظهور «الياسمين» ولتحول الطفلة التى امتعت الناس بكل ما يفعله الكبار الى ظاهرة أو أسطورة، بما لم يحدث لأى طفلة أخرى فى السينما المصرية.. فحتى فائن حمامة كانت قد اختفت تماما الى أن تحولت من طفلة الى فتاة يانعة وإلا لما تذكر الناس أفلامها كطفلة ..

ولأن أنور وجدى «بتوليقاته» الذكوية التى يجمع فيها كل عناصر الجذب الجماهيرى.. كان قد تحول الى مدرسة، فلقد تلقف المخرج عباس كامل الطفلة فيروز على الفور ليقدمها باسمها الحقيقى فى فيلم «فيروز هانم» عام ١٩٥١ مع تحية كاروبكا.. ثم يعود أنور وجدى ليقدمها معه ومع اسماعيل ياسين فى فيلم «ذهب» عام ١٩٥٢ ثم يلتقطها عاطف سالم أفضل مخرج فى التعامل مع الأطفال ليقدمها ككمبتة فقط بون رقص ولا غناء - إلا قليلا - فى «الحرمان» عام ١٩٥٣ مع عماد حمدي وروز ماضى.. ثم سيف الدين شوكت فى «عصافير الجنة» عام ١٩٥٥ مع ميرفت أمين وقريبتها نيللى.. لكى يكون آخر أفلامها «أيامى السعيدة» مع عبد المنعم البهايم وحسن فايق الذى أخرجه أحمد ضياء الدين عام ١٩٥٨... ولكى تختفى

فيرزون تماما بعد ستة أفلام فقط وحتى الآن .. فلا تواصل التجربة بتطوير أدواتها سواء كممثلة أو نجمة استعراضية مثل «قريبتها» نيللى ولبلية ..
ولنعد الى فيلم الاكتشاف «ياسمين» ..
فمثل كل أفلام أنور وجدى حتى مع ليلى مراد ، وحتى فى «غزل البنات» أفضل أفلامهما على الإطلاق لا يكون من الصعب العثور على أى قصة، لا تكون فى الواقع سوى مجرد «حذوت» مثل حواديث الأطفال قبل النوم ..

الحوار المفتوح

فهى مجرد خيط يربط بين مجموعة من الرقصات والأغاني والضحكات .. يختتمها أنور وجدى غالبا بضرب عصابة ما ، قبل أن يتهدل شعره على جبينه ويتزوج البطللة فى النهاية السعيدة التى يخرج بعدها المتفرج بوجبة دسمة نال فيها كل ما تشتهى الأنفس ..

وبكالعادة لابد من أن يكون هناك باشا، وهو زكى رستم هذه المرة .. وابنته هى مديحة يسرى، المتزوجة من رجل أرستقراطى متغطرس هو محمد الديب .. والفيلم يبدأ بهذا الموقف الطريف .. فهذه الزوجة تضع الآن مولودها الأول الذى يريده الزوج ولدا .. وعندما يسأله أبوها الباشا كيف يريد أن يتدخل هكذا فى مشيئة الله .. يقول محمد الديب بغطرسة :

- أنا قلت لمراتى تجيب ولد .. واعتقد أن من واجب الست تسمع كلام زوجها ..
فيقول الباشا زكى رستم بخفة دمه حيث كان ممثلا كومينيا بارعا أيضا :
- إيه الكلام المناخوليا ده ؟ .. تسمع كلامك لما تقول لها اعملى لى ملوخية ..
اعمليلنى حلة محشى .. اعملى لى لبخة .. لكن تقول لها اعملى لى ولد ..؟ ده كلام مايتقالش الا فى مستشفى المجاذيب .

ويجيب الزوج المتغطرس :

- معروفش ده شغلها هى .. هى اللى بتحبل وهى اللى بتولد .. أنا طلبت ولد وهى عليها الباقي تتصرف .. تشوف طريقة :

ولكن هذا الحوار الكوميدي سرعان ما يتصاعد الى موقف عبثى تماما .. فالمرضة تزف نباً خجىء مولودة فيهرع الباشا والزوج الى حجرة الأم مديحة يسرى لرؤية الطفلة التى يتلقاها الجد بسعادة ويطلق عليها اسم ياسمين .. بينما يجن جنون

أيها فيصريح : «أنا طلبت ولد فكان لازم تجيبى ولد»..

ثم اذا به يهجم على الطفلة وينتزعها من الفراش ويهرب بها خارج البيت.. وفى ظلمة الليل وكما كان يحدث كثيرا فى الأفلام المصرية فى تلك الأيام، يقف مترددا بالطفلة أمام باب ما، ثم يتركها على عتبته ويهرب مرة أخرى فى الظلام.. وترتفع الكاميرا، ويظهر الموسيقى الميلودرامية الصاخبة الى لافتة نقرأ عليها «ملجأ الأيتام».. يقطع الفيلم من ذلك مباشرة الى حفلة عيد ميلاد فى قصر الباشا الذى يقف الى جانب ابنته الأم المكومة مديحة يسرى وعدد من أصدقاء العائلة وأطفالهم حول «قورة» منقوش عليها اسم «ياسمين» وسط ست شموع.. فنفهم أنه مرت ست سنوات على اختفاء الطفلة .. ووسط تعاسة الجميع تغنى طفلة «عيد سعيد يا ياسمين».. شمعك قايد ست ستين».. ونفهم من حديث الباشا الحزين وابنته أن زوجها الذى خطف طفلتها عاقبه الله بالموت.. بينما يؤكد الباشا أن لديه احساسا غريبا بأن ياسمين حية.. ويطمئن ابنته الى أنها سوف تراها قريبا.. بينما تولول الأم: «ياترى انتى فين يابنتى عايشة ازاي؟.. بتعملى ايه؟».

البحث عن جوابات

وعلى الفور يجيب أنور وجدى - المخرج - عن السؤال.. حين يقطع بلا أى تمهيد على ياسمين وقد أصبحت طفلة فى السابعة فعلا، ترتدى ملابس شارلى شابلن وتضع شاربه الصغير الشهير وتقوم بدور «البلياتشو» فى ملهى ما.. حيث ترقص وتغنى «حلوا يا حلوا حلوا .. انت قمر وعزوك دلو» .
ولاحظ هنا الاستخدام الطريف لكلمة «دلو» بمعنى «جردل»، وهى كلمة سخرية فى القاموس الشعبى المصرى الخفيف الدم الذى يتهم «العزول» بأنه جردل، ولا مؤاخذه، حيث كانت كلمات أغانى الأفلام فى ذلك الزمان على يد فتى قورة وأبو السعود الابيارى أكثر جرأة ولنوعا .

وسرعان ما نفق من هذا الاستعراض السريع الذى تقدمه الطفلة الشقية على أنها تسلتل بين موائد الملهى لتتشل ساعة أحد الزبائن وتجري.. وبون أن يشرح لنا الفيلم كيف هربت من الملجأ الذى وضعها أبوها أمامه.. ولا كيف احترقت هذا «الفن» أو تعلمته.. ولا كيف تعيش الآن ومع من سوى هذا التشرد والتصلع فى الشوارع..

فكل هذه الاسئلة محولة فى أفلام أنور وجدى ولا تحتاج الى جوابات..
وهنا يحدث المشهد الكوميدي الذى لا أنساه بعد نحو أربعين سنة.. عندما
يكتشف الرجل سرقة ساعته فيثير الضجيج والصخب فى الملهى الليلي بحثا عن
السارقة.. وعندما يسأله صاحب الملهى عما فقد منه يقف ليقدم هذا الاعلان : «ساعة
ذهب كرومتر أصلى.. ١٧ حجر.. لا تقدم ثانية ولا تأخر ثانية.. تباع بمجلات
الخواجة زكى زكى زكى .. بشارع قصر النيل .. بأسعار مخفضة.. ومن يشتري
يجد ما يسره...».

ثم عندما يجيء الشاويش أو جندى البوليس القديم نو الطريوش، الذى كان
حاضرا وجاهزا تماما فى الأفلام القديمة ويحوم غالبا حول الكباريهات ، يكرر
الرجل العبارة نفسها .. فهو رجل لا يشكو اذن من سرقة ساعته .. بقدر ما يقوم
بالاعلان عنها.. وعندما يسألونه عن السبب يقول ببساطة أنه هو نفسه «الخواجة
زكى زكى زكى».. والاسم والملاح مع الرجل وطريقة ادائه تنطق بأنه يهودى من
التجار الذين كانوا منتشرين فى مصر فى تلك الأيام.. وهذا المشهد العابر هو فى
تقديرى من أذكى وأبرع المشاهد فى السينما المصرية.. لأنه يقول الكثير بشكل
ساخر وتركيز شديد ..

ويطارد كل زبائن التياترو والشاويش الطفلة النشالة فى الشوارع.. الى أن تجد
كباريه آخر بالمصادفة فتختفى فيه.. ويصبح رجل من خلف المسرح : «ياله
ياجماعة.. الستارة حترفع»... وإذا بنا نرى ياسمين نفسها هى التى تقدم الفقرة
المعلن عنها على المسرح.. حيث ترقص وتغنى «بوناسيرا سينيوريتا» على نفس لحن
أغنية شارلى شابلن الشهيرة فى فيلم «العصور الحديثة».. وخلفها ثلاث راقصات
تضع كل منهن اسمها على صدرها : فاطمة.. وماريكا.. وراشيل.. اشارة الى
الديانات الثلاث الشائعة فى مصر.. وترديدا لاسم فيلم شهير لمحمد فوزى ومديحة
يسرى ظهر فى الفترة نفسها.

فكيف ظهرت هذه الطفلة الهاربة، فوق المسرح لتقدم فقرة معينة.. هكذا ويكل
ببساطة ؟ وكيف هربت من الكباريه بعدها بالبساطة نفسها؟.. لا أحد يدري.. وأنور
وجدى.. لا يشغل نفسه كثيرا بأى عقل أو منطق.. لأن كل ما يشغله هو البحث عن أى
مناسبة لتقديم رقصة أو أغنية لاكتشاف الجديد.. «الطفلة المعجزة».. وهو منطق
يسمح به على أى حال هذا النوع من الكوميديا الاستعراضية.

وفى هروبيها من الكباريه الجديد تصادف فى الظلام هاربا آخر من شىء مجهول لا يفسره لنا الفيلم.. وهو هذه المرة أنور وجدى نفسه.. صعلوك متشرد آخر يعزف على آلة «الساكسفون».. ويعد تعارف سريع يجرى الاثنان معا.. الى أن يعثرا على وكر ما يختبئان فيه.. فتقدم له نفسها على أنها «قطقوطة» التى تعلمت الرقص والغناء فى الملجأ.. ويبدو أن الملجأ أيامها كانت تابعة لأكاديمية الفنون التى لم تكن قد انشئت بعد..

ومنذ تلك اللحظة يرتبط مصير الاثنين.. الطفلة المتشردة.. والرجل المتشرد.. وهى فكرة مضمونة النجاح «مستعارة» من شارلى شابلن عندما اكتشف الطفل جاكى كوجان فى فيلم «الصبي»..

ويقع الرجل فى حب الطفلة التى وقعت فى حبه هى أيضا ومن أول لحظة وكالعادة.. وتحكى له عن قصتها وكيف أن جدها باشا كبير وثرى جدا.. بينما يقول لها هو عبارته المشهورة : «أنا صايح.. لكن صايح شريف» ثم يقول ما اكبر عليه أكثر من مرة بعد ذلك خلال الفيلم.. من أنه «ابن ناس».. ومن عيلة كويسة قوى من بور سعيد.. ومعاها شهادات عالية.. ولكن اضنى عليه الدهر... وهو معنى يلقي تعاطفا كبيرا عند المشاهد المصرى العاطفى بطبعه.. والذى يشفق تلقائيا على «أولاد الناس» الذين تتدهور نهم الأحوال على طريقة «عزيز قوم ذل».

وكما لو كنا فى «مغارة على بابا».. سرعان ما يكتشف أنور وجدى وفيروز انهما احتمايا بوكر عصاة لصوص يقتحمها البوليس فورا ويسوقهما الى القسم مع أعضاء العصاة التى تكون قد سطت بالمصادفة على قصر الباشا زكى رستم وسرقت خزانته.. ولتكون الفرصة ليرى الباشا حفيدته لأول مرة.. فيحن قلبه اليها دون أن يعرف السبب طبعاً.. وعندما يتضح أن الصعلوك والصعلوكة ليست لهما علاقة بالعصاة يطلق سراحهما ولكن بعد أن تكون الطفلة العفريتة قد نثلت ساعة الباشا، ومن دون أن تعرف أنه جدها.

ولأن أنور وجدى هو «صايح شريف» كما أعلن مرارا على الملأ.. ولأن «السرقه حرام» كما حاول أن يعلم رفيقة صعلوكته التى ألقته المصادفات فى طريقه.. ولكى يستمر الفيلم من ناحية أخرى ويجمع أنور وجدى البطل الجماهيرى الشهيم شمل هذه الأسرة المعذبة مرة أخرى.. فانه يأخذ الساعة من يأسمين ويذهب بنفسه الى قنصر الباشا ليعيدها اليه.. وهناك وعبر مواقف كوميديا لطيفة يكون من الطبيعى أن

يقع فى حب مديحة يسرى ابنة الباشا وأم ياسمين.. ولكن وبلا أية أسباب منطقية ومن بين كل رجال العالم، تقع مديحة يسرى فى حب هذا الصعلوك القادم من الشارع، وهو الذى لا يملك سوى نفير.. ولكنه أنور وجدى.

ولا يفوتنا بالطبع أن نذكر ما حدث قبل ذلك مامنا أمام فيلم استعراضى.. أن أنور وجدى يريد أن يقدم الاستعراض الضخم الذى تعود أن يقدمه فى كل فيلم ويطوف فيه بين ألوان الرقص والغناء فى العالم متنقلا من بلد الى بلد.. ولكن فى ظروف البؤس والصعلكة للبطل والبطة، لا تكون هناك فرصة لذلك.. وسرعان ما يجد أنور وجدى الحل الجاهز فى «الطم».. فالعازف الباشى يحكى لصديقته الطفلة وهما فى وكر العصابة عن أحلامه بأن يكون فرقة ضخمة معها تقدم فنونها على مسرح كبير.. ومن خلال هذا الطم - ومن حق أى صعلوك أن يحلم كما يشاء - يقدم أنور وجدى نفسه عازفا «للساكسفون» يقود استعراضا كبيرا للطفلة فيروز تقلد فيه الراقصات الكبيرات فى تقديم كل ألوان الفنون الشائعة فى هذا النوع من الفيلم المصرى: فمن الموشحات الأندلسية.. الى الرومبا.. الى الرقص المكسيكى.. الى فالس الدانوب الأزرق لشتراوس شخصيا.. ولابد من الختام بالرقص «البلدى» المصرى المعروف.. باعتبار أن «البلدى يوكل» وأن مصر هى «اجدع» بلد فى العالم حتى فى هذا المجال.

ويحدث كثيرا من «الليخطة» فى بناء السيناريو بعد ذلك، وكما لو كانت الخيوط قد افلقت من بين أيدي صانعى الفيلم.. فبينما يستقر أنور وجدى فى قصر الباشا بعد وقوعه فى حب ابنته.. تعود اليه ياسمين لتعرف منها انها وقعت فى ايدي عصابة تخطف الأطفال وتعلمهم السرقة على طريقة «أوليفر تويست».. ثم اذا بها تترك القصر فجأة بدل من أن يسلمها أنور وجدى لأمها وجدها بعد ما كشفت لهما السر فى أنها هى نفسها «ياسمين» التى يبحثان عنها منذ مولدها.. وكل ذلك لأن أنور وجدى مازال فى جعبته بعض الحيل والافكار السينمائية.. فهو يعيد ياسمين الى القصر مرة أخرى مع عصابتها من الأطفال.. ثم يتركها تعود مرة أخرى الى العصابة لمجرد اضافة عنصر الاثارة والتشويق، وليفسح المجال امام ذاته ليتنقذها من خلال اقتحامه وكر العصابة التى تتمكن منه وتقيده بالحبال.. وهنا تذهب ياسمين لتنقذه هى وأمها مديحة يسرى، وليشب حريق يهدد الطفلة.. ويخل أنور وجدى ليضرب هو العصابة كلها ويتهدل شعره على جبهته وينقذ الطفلة التى يجعلها

تقع فى حبه وتبكى كما لو كانت امرأة خبيرة من حلال مشهد ردىء للعائيه بؤديه
الطفلة فيروز.. ويخرج بها الفيلم عن طبيعتها كطفلة ..
وكل هذا لى تصنع «الطفلة المعجزة» كل شىء، تماما كما الكبار.. قبل أن يتزوج
أنور وجدى أمها بالطبع ليفوز هو بكل شىء .. الطفلة .. وأمها .. والمجد .. وفلوس
الفيلم ..
ولكن ، لأنها كانت سينما جميلة فى عصر جميل .. فلقد كنا نحن الفائزين فى
النهاية .

الفشل الرائع للفن الجميل

ولكن الجمهور هو المخطئ هذه المرة !

الصدفة وحدها هي التي جعلتني أشاهد فيلم «الدرجة الثالثة» لكاتب السيناريو ماهر عواد والمخرج شريف عرفة.. بعد فيلم «أحلام هند وكاميليا» مباشرة.. فأجد بين الفيلمين أشياء مشتركة وأخرج من «الدرجة الثالثة» منتشيا مليئا بالحيوية والبهجة .. فأقول لنفسى وأنا أكاد أقفز على رصيف الشارع بعد العرض الخاص كطائر شاب منتعش ينفذ عن ريشه قطرات مطر أيقظته من سباته الطويل : «أيوه كده.. شوية سينما جديدة ومختلفة.. أنا فى عرض النبىء!.. وهى حالة «سهلة» وجدانية نزقة وسعيدة خرجت بها من هذا الفيلم ولا يمكن وصفها إلا بهذا التعبير الشعبى وليس بئى حذقة نقية..

على نفس رصيف الشارع بعد انتهاء العرض الخاص لفيلم شريف عرفة وماهر عواد رأيت محمد خان نفسه مخرج هند وكاميليا وعاطف الطيب مخرج «سواق الاوتوبيس» وخيرى بشارة مخرج «الطوق والأسورة».. ووحيد حامد كاتب «البرى».. وداود عبد السيد مخرج «الصعايك».. ومحمد النجار مخرج «زمن حاتم زهران»..

لم تكن مظاهرة.. ولم يكن أحد قد دبرها.. وربما لم يدعم أحد لمشاهدة فيلم شريف عرفة.. وربما لم يعرف أحدهم أن الآخر قائم.. ولكنهم جاءوا لأنه كان لابد أن يشاهدوا الفيلم الثانى لمخرج وكاتب سيناريو «الأقزام قادمون» حيث أحسوا أن هناك جديداً ولابد سوف يقدمه هذان الشابان هذه المرة أيضاً.. وأن هناك شيئاً مشتركاً يربط بينهم جميعاً..

والشئ المشترك الذى يربط بين هذه الأسماء جميعاً ليس أنهم من مدرسة واحدة أو اتجاه واحد.. ولا أنهم متفقون حول ما يريدونه من السينما ولا ما يحاولون أن

يقولوه من خلالها .. بل أنهم حتى ليسوا من جيل واحد .. ولكن ما يحاولونه جميعا منذ نحو عشر سنوات فى أفلامهم القليلة حتى الآن هو مجرد الخروج على الاشكال التقليدية للفيلم المصرى سواء من حيث البناء القائم على الحوتة البسيطة المفهومة والمسبلة.. أو حتى من حيث شكل الفيلم نفسه .. صوره ومناظره ومواقع أحداثه وزواياه.. إيقاعه.. تركيب شخصياته ونوع مشاكلهم وحتى نوع أدائهم.. توظيف الموسيقى فيه.. أسلوب حواره. وفضلا عن كل ذلك بالطبع وقبله نظرة هؤلاء الشبان الى مجتمعهم وما يدور فيه وما يحكونه هم عنه من حكايات والطريقة التى يحكونها بها لكى يقولوا لمتفرجهم شيئا مختلفا فى النهاية عما قالت له السينما المصرية طوال ستين سنة من أفلام زكى رستم وحسين رياض وأمينة رزق.. وحتى أنور وجدى وعماد حمدي !

فهناك «نفس» جديد فى أفلام هؤلاء الشبان يعبر عنه كل منهم بشكل أو بآخر حتى لو لم يربطه اتفاق محدد مع الآخر.. وحتى لو لم يكن مدركا له هو نفسه.. واطمن السادة التقليديين المذعورين دائما الى أن هؤلاء الشبان الجدد - وبعضهم أصبح كهلا فى الواقع قبل أن تجيئه الفرصة ليعبر عن نفسه - ليسوا «جماعة» ولا «جمعية».. وبالتأكيد فهم ليسوا «تنظيما سينمائيا» يريد أن يغير تراث السينما المصرية المتجمد والراكد من مليون سنة..

فدعوهم يجربون ويغامرون وأن ينجحوا أو يفشلوا فهذا موضوع آخر.. فالكبار والتقليديون الذين يسبرون على «اللوح المحفوظ لزكى رستم» يفشلون أيضا.. فلماذا لا نفشل ونحن نحدد ونغامر على الأقل فربما نجحنا فى المحاولة الثانية أو العاشرة؟..

لقد أصبحنا بصراحة «فى عرض» أى عمل مختلف يجعلنا نشهق عند رؤيته قائلين : «يادين النبى.. أخيرا.. هناك شىء جديد!» وهذا التعبير الشعبى الدارج هو بالضبط ما نخرج به من فيلم «الرجة الثالثة» وغيره من الأفلام التى بدأت تخرج علينا بين وقت وآخر.. والتى لا أخفى تحيزى المطلق لها مقدما وأيا كانت عيوبها لأننا أصبحنا فى أمس الحاجة لتغيير جلد السينما المصرية السميك والمتكس سواء على مستوى الشكل أو المضمون.. ولكن بشرط، طبعاً أن تكون المحاولات جادة وصادقة وليست تجديداً من أجل التجديد أو الاستعراض أو الادعاء أو التخریف أحياناً.. أو العجز عن صناعة الفيلم البسيط والمفهوم أحيانا أخرى.. ومن حسن

الحظ أن الصديق في الفن هو أسهل ما يمكن اكتشافه وتمييزه عن الزيف والادعاء.. ولكن صدق المحاولة وجديتها هما أوضح ما نلاحظه على الفور في فيلم ماهر عواد وشريف عرفه الأول «الأقزام قادمون» القائم على تناول بقدي لاذع وجريء لبعض أوضاع المجتمع وعلاقاته ولكن بأسلوب.. لا يتقيد بالواقع نفسه جريقيا وإنما يجنح الى «الفانتازيا» التي يجيد كاتب السيناريو الشاب شديد الموهبة والجرأة ماهر عواد عرض موضوعاته الواقعية من خلالها بملكة الخيال الجريئة الواضح أنها متيقظة جدا وخصبة عنده.. ثم يجيد المخرج الشاب شديد الموهبة الحرفية هو أيضا شريف عرفة إخراجها إلى حيز الحياة والحركة والصورة والإيقاع والابتكار بحس سينمائي مدهش ومتمكن جدا من أنواته ومن فهمه للغة السينمائية.. ثم يفهم كامل لرؤية كاتبه الى حد التوحد فيما يبدو.. فهما يعيشان الفكرة معا ويحلمان بها معا الى أن تصبح جسدا حيا على الشاشة لا يمكن أن تفصل فيه بين جنون الكاتب وجنون المخرج.. وهو ليس جنونا على الإطلاق وإنما هو تصور سينمائي خالص بالدرجة الأولى.. وحيث لا يمكن للموضوع أن يكون إلا هكذا.. سينما بحتة وسينما فقط .. ولذلك فليست أعتقد فقط أن ماهر عواد وشريف عرفة هما أهم تيار سينمائي جديد بعد عاطف الطيب ومحمد خان وأفت الميهي وخيري بشارة - «وبعد» هذه تنسحب على التسلسل الزمني وليس على القيمة - وإنما أتنبأ لهما بأن يصبحا أهم إضافة للسينما الجديدة في السنوات القادمة.. لو أتيح لهما العمل في ظروف أفضل من حيث الانتاج والتوزيع والعرض على جمهور أكثر نضجا وتنوعا.. ولو لم تقض عليهما تجربة «الدرجة الثالثة» التي بقدر ما أنا مبهور بها بقدر ما رفضها الجمهور.. لأن واحدا هنا - الجمهور أو أنا - لا يفهم بالتأكيد .. ولا بد أنه أنا طبعاً .. ولكن هذه مشكلة يجيء نكرها فيما بعد !

لأن كرة القدم القديم نشاط شعبي هام جدا وجذاب في مصر وأحيانا يكون الوحيد .. يصوغ ماهر عواد موضوعه في أجواء ملاعب الكرة ومشجعيها ولكن نون أن تكون هناك كرة.. وإنما هي مجرد حيلة شعبية جذابة لسحب الناس بخبث وسلاسة للفوضى في مشكلة سياسية بالدرجة الأولى.. لا تنسحب على مصر وحدها وإنما على كل العالم الثالث.. وحيث تتخطى وتتوه مفاهيم الديمقراطية والحكم والتمثيل الشعبي حول المشكلة الأساسية في حكم الناس منذ فجر التاريخ.. وهي مشكلة العلاقة بين الحاكم ومجموع الناس.. وكل هذه القضايا العويصة تنور في اطار بسيط ومفهوم

وشديد الجاذبية والظرف» من صراعات ونواير كرة القدم كما تحدث فى أى حارة مصرية.. ولكن الفيلم يجرد الأشياء من أى ملامح واقعية حتى لا تصبح المسألة هى الكرة.. وانما الأفكار الكبيرة التى يمكن أن تقال «من وراء» الكرة.. فنحن مثلا لا نرى أبداً فريق النادى نفسه الذى تدور حوله كل هذه الأحداث.. ولكننا نرى المشجعين فقط فى جانب يرتدون فائدة الفريق المقسمة بين الأبيض والأحمر معا حتى تصبح قضية اهلى وزمالك .. ثم فى الجانب المقابل نرى ادارة النادى التى سمت نفسها «حبايب النادى».. وهى مجموعة من «البهوات» و«الهوانم» بالملابس الفخمة والسيارات الفارهة بقيادة جميل راتب الذى يرى أنه صاحب النادى شخصيا ومن حقه فقط التحكم فى كل شئونه والاستئثار وحده بكل مكاسبه..

فنحن أمام عدة رموز اذن أو «اشارات» .. فالنادى هو أى مجتمع والادارة هى الحاكم ومجموعة المتفعين من حوله.. والمشجعون هم الناس العاديون.. ولأنهم الاغلبية فهم «الدرجة الثالثة» التى تمول اللعبة أصلا بشراء التذاكر.. والتى تشجعه فى كل مباراة وتخوض المعارك من أجله وتتعرض للضرب والبهدلة الى حد الموت أحيانا .. ومع ذلك فهم لا يفوزون من المغام بئى شئ.. ولا حتى بمظلة تخميهم من ضربات الشمس رغم أنهم عصب اللعبة وحياتها وأصحاب المصلحة الحقيقية.. اما الايثار فنحن نجلس فى المقصورة منعزلة تماما عن الناس ونتحكم وحدها فى كل شئ ثم تفوز بكل المكاسب وتفرض حول نفسها نظام أمن صارما وتشترى بميزانية النادى ساترا زجاجيا لا ينفذ منه الرصاص.. وتغلق شبابك التذاكر لتباع فى السوق السوداء بأضعاف سعرها وتأخذ الفرق .. وبينما نجد فى مجلس الادارة ممثلا للمقصورة والدرجة الأولى يمين ويسار والثانية.. فالوحيدة التى ليس ممثل هى الدرجة الثالثة أصل اللعبة كلها.

وفى مشهد سينمائى رائع وجميل قبل العناوين تبدأ القصة بفوز النادى بالكأس الذى نراه يشير الفرحة فى كل مكان.. فيطوف به الفيلم فى مواقع عمل مختلفة فى أرجاء البلد ومع إيقاع سريع وموسيقى خلابة تجعل المشاهد أقرب الى قصيدة حب لهذا الكأس.. رمزا للنصر.. ورمزا لسيطرة الكرة الرهيبة على الناس وعلى حساب مشاكل أخرى أكثر جدية.. لو كنت قد فهمت حقا معنى هذا المشهد .. ولكنه على أى حال تحفة سينمائية فى حد ذاتة تشهد لشريف عرفة بأنه مخرج ممتاز .

مؤقت الخى الشعبى الذى يسكنه المشجعون نرى نماذج بعضها حقيقى وبعضها

رمزى.. أحمد زكى بائع الكازوزة رمز المشجع الذى يؤمن ويشجع بكل فطرته وحماسة ويكتيز جدا من السذاجة.. فهو يخطف الكأس ليلة الفوز ليبيت معه ليلة واحدة لأنه يعتقد أنه من حقه ومن حق كل المشجعين الذى حاربوا واحتملوا كثيرا من أجله.. بينما أبوه العجوز القعيد طول الوقت عبد العظيم عبد الحق .. لا يصنع شيئا سوى السخرية من ابنه الساذج الخايب وجيله كله .. والتحسر على أمجاد الماضى.. وهو نموذج لأجيالنا القديمة الشائخة الكسيحة التى لا تكف عن الشكوى ولعن الحاضر والتشبث بأنيال ماض وهمى هو الذى صنع كل مشاكل الحاضر فى الواقع وتركها لأبنائه واكتفى بلعنهم.. وهناك بائعة لصمة الرأس سعاد حسنى التى لا أدرى ما هو دورها بالضبط سوى أن الفيلم حاول أن يعطيها دور المحرصة على الثورة وهى نفس الشخصية التى لعبتها فى «الجوع» واعتقد أن سعاد حسنى كتبها بنفسها.. ثم هناك عناصر الرقابة والمحاسبة الشعبية والرفض والتمرد الساخر فى شخصيات أحمد راتب والشيخ الضرير والمشجع الصعيدي الواعى ثم المشجع المنقاد المغلوب على أمره والذى يميل أكثر للنفاق والاستكانة الى أن يموت كما يجسده عبد السلام محمد.. ثم البهلوان المهرج الذى يشجع ويهتف الى حد أن يلقي بنفسه من أعلى نوز لاثبات تأييده.

ومع ازدياد المشكلات والتضحيات من جانب واحد.. تتجمع سحب التمرد التى تمتصها ادارة جميل راتب كل مرة بمزيد من الحيل والوعود المسكنة.. ثم حينما يجرب المشجعون مرة أن يتخلوا عن النادى وتحدث الهزيمة.. تختويهم الإدارة بحيلة ديموقراطية جذيدة هى اختيار ممثل لهم بشرط أن يكون حمارا .. فلا يفهم شيئا ولا يعترض على شيء .. ولكن هذا الحمار نفسه لم يكن حمارا فى الواقع لأنه يحمل الحس الشعبى الفطرى.. فسرعان ما يدرك أنه مقابل بعض الامتيازات الشخصية التى ألقيت له من فتات المائدة.. يخون أمانة تمثيل زملائه وانتقل الى جانب مستغليهم.. فيعلن كشفه اللعبة وتمرده هو الآخر ويعود الى مكانه الحقيقى مع المشجعين .. فتقرر الادارة نسف اللعبة كلها بهدم مدرجات الدرجة الثالثة حتى لا يقوى صوت هؤلاء الرعاع فيسلبوا مكاسب «القمة» التى أفهموا الجميع أنها مهمة جدا لسلامة «القاعدة» .. وليس العكس .. لولا أن القاعدة فى لحظة الوعى التى لابد أن تقود الى التمرد.. تحبط المؤامرة فى آخر لحظة وتدافع عن المدرج الذى هو ملكها وحدها..

واختلف مع الفيلم فى امكانية تضحية ادارة النادى بمدرجات الدرجة الثالثة.. لأن من الصعب على مثل هذه العقلية الديكتاتورية الأجشعة أن تضحي بالدجاجة التى تبيض لها ذهباً .. كما اختلف مع بناء الفيلم كمونتاج وكتتابع فى مكان مشهد الصدام بين المشجعين ورجال أمن ادارة النادى بالسرعة البطيئة الذى أوحى بانتهاء الفيلم .. فجاء كل ما بعد ذلك «أنتى كلايماكس» أو «بعد الذروة».. وان كان مونتاج عادل منير من أوائل عناصر اكتمال هذا الفيلم الذى من الصعب السيطرة على خطوطه العديدة بهذا الايقاع المترابط والمحكم.. فضلاً عن تصوير محسن نصر الذى حقق باقتدار كبير أجواء الاضاءة المطلوبة لموضوع وأجواء جديدة وصعبة كهذه.. وهى مسألة لم تعد غريبة على محسن نصر كواحد من أفضل مصورينا على الإطلاق وأكثرهم فهماً لوظيفة التصوير الجمالية والدرامية فى كل فيلم الى حد مدهش .

ولكن المفاجأة الحقيقية التى لابد من الاشارة بها «كاكتشاف» حقيقى فى السينما المصرية الجديدة.. هى موسيقى مودى الإمام الذى أدهشنا من قبل بموسيقى «الاقزام قادمون» ويعود لينضج أكثر فى هذا الفيلم بموسيقى حية وحديثة وفاهمة تماماً لدراما الفيلم ولكن مع الاحتفاظ بروحها المصرية الخالصة رغم أننى تصورتها فى البداية بموسيقى أجنبية لفرط جودتها .. ان مودى الإمام الذى يبدو أنه ضيع وقتاً طويلاً فى البحث عن نفسه .. هو اكتشاف رائع آخر فى هذا الفيلم.. وأعتقد أننى تحدثت بما يكفى عن ماهر عواد ككاتب سيناريو وشريف عرفة كمخرج.. فهما ثنائى شاب ممتاز واضح أنه مازال يملك الكثير.. ويجب اتاحة الفرصة لهما و«حمايتهما» لكى يواصل ابداعهما السينمائى الجميل الذى لا يمكن تفصيله إلا بتحليل كل فكرة وكل لقطة وكل زاوية على الشاشة نفسها وليس على الورق .

الممثلون جميعاً فى أحسن حالاتهم ويتوجبه مخرج متمكن حقاً رغم صعوبة ظروف تصوير الفيلم التى سمعنا عنها جميعاً .. وعلى رأسهم أحمد زكى هذا الممثل الموهوب الى أقصى حد .. والحساس والتلقائى بكل حرارة وصدق الشخصية التى يلعبها .. والذى وصل الى قمة فهمه للشخصية فى مشهد تظاھره بالغباء وهو يتلقى خبر اختياره ممثلاً للجماهير من جميل راتب الذى يؤكد هو الآخر من فيلم الى فيلم انه ممثل نادر وكوميديان شرير خطير هو وسناء يونس التى كانت قطعة السكر اللطيفة التى ننتظرها من مشهد لمشهد.. وساعد الجميع على ذلك الحوار الذكى

اللاذع على السنة كل الشخصيات .

أما سعاد حسنى.. فإن المأساة التي لا يصدقها أحد هي أننا عشنا الى أن نرى بكل أسف أنها أسوأ ما فى هذا الفيلم .. سعاد حسنى أكثر الممثلات موهبة وحضورا وجاذبية ربما فى تاريخ السينما المصرية كله والتي كانت الأفلام تقوم أساسا وتنجح لمجرد وجودها فيها .. تنتهى الى أن تكون عبئا زائدا على فيلم يمكن أن تحذف شخصيتها بالكامل فلا يخسر الفيلم أى شىء.. بل وربما يتحسن كثيرا لأنها كانت تبدو غريبة ومقحمة على كل من حولها.. حتى أنها فى المشهد الوحيد الذى يجمعها بسناء يونس أكلتها سناء.. وليست أدرى ما الذى حدث لهذه السيدة.. فلا نور ولا أداء ولا شكل ولا روح ولا شىء إطلاقا.. فكيف قبلت هذا النور بل وتحمست له ؟ .. وما هذا الانهيار الفظيع الذى حدث لشكلها نفسه فى أقل من ثلاث سنوات فقط منذ «الجوع»؟ بل ما هذا الأداء العصبى الرديء نفسه فى مشهد نشر ملابسها على سيارة جميل راتب.. لقد كنت دائما - ومازلت - من أكبر عشاق هذه الممثلة العظيمة مع الملايين غيرى الذين لابد سيصدمون كثيرا عندما يرونها فى فيلم كان يمكن أن يكون أنجح بكثير لو لعبته أى فتاة صغيرة مجهولة أخرى .. فأنصرف عنه الجمهور .. رغم أنه هو المخطئ هذه المرة !!

لغز آخر من ألغاز السينما والجمهور

هذه المرة أيضا.. نجح الممثلون والمخرج وفشل الفيلم !

كنت جالسا أتابع فيلم «بطل من ورق» فى دار السينما - وهى تجربة لم أعد أقدم عليها كثيرا هذه الأيام بسبب ما وصل اليه حال السينما والجمهور - وأنا استمع ضحكات الجمهور من حولى على ما يفعله ممloch عبد العليم الذى اكتشفت لأول مرة أنه نجم كوميدى ممتاز.. ولكن المدهش أن هذا الجمهور نفسه لم يكن يتعجب العشرات.. وقاعة السينما الضخمة شبه خاوية.. ووقعت فى لغز آخر من ألغاز السينما المصرية فى الفترة الأخيرة.. فإذا كان هؤلاء العشرات من حولى مبسوطين الى حد القهقهة من هذا الفيلم.. فلماذا ان لم تجيء عشرات أخرى غيرهم.. ولماذا تفشل أذن حتى الأفلام التى تبسط الناس ؟

التفسير السهل لعدم اقبال على فيلم مثل «بطل من ورق» هو أن بطليه ممloch عبد العليم وآثار الحكيم ليسا من نجوم الشباب التى تجذب الجماهير .. وهذه إحدى المشاكل الخطيرة التى أصبحت تواجه الفيلم المصرى الآن.. فالمفروض أن يكون كل نجومه نجوم شبابك يحددها الموزع الخارجى الذى يدير السينما المصرية من قبرص أو من لندن .. فهو الذى يحدد لنا من المطلوب ومن غير المطلوب حسب مواصفاته هو للبيع والشراء.. فتتخصص كل الأنوار وكل الشخصيات فى كل الأفلام فى ثلاثة أو أربعة أسماء.. وتتوقف تماما أو تختفى عشرات الأسماء لعشرات الشباب والفتيات الموهوبين بالفعل.. والتى تستحق أن تأخذ فرصتها لينجح من ينجح ويفشل من يفشل وليجدوا دماء السينما المصرية الراكدة والمتكلسة ..

ولكن حتى بمنطق «نجوم الشباب» هذا.. فما هو تفسير عباقرة الانتاج والتوزيع لفشل فيلم يلعبه أكبر اسمين فى سوق التجوم؟.. ان الجمهور نفسه يثبت يوميا ان

أسماء النجوم لم تعد تكفى وحدها ان لاتجاذق قيلم.. فهناك أشياء أخرى أصبحت مطلوبة ولا يمكن تحديدها بالضبط.. وهناك متغيرات فى نوق الجمهور نفسه واحتياجاته وفى المزاج العام للشوارع المصرى الآن.. فلماذا لا نجرب ان ان نكسر «الطوق» الذى وضعنا فيه الموزع الخارجى وتجار السينما الذين أفهمونا طويلا أنهم عباقرة.. ولماذا لاندفع الى الامام بالصفوف الثانية من شبان وفتيات جيدين بالفعل ولا ينقصهم شئ.. ليس فقط لكى نمنحهم فرصة يستحقونها.. وليس فقط من أجل تجديد شباب السينما المصرية.. فقد يكون هذا «كلام نقالي».. يعنى «كلام فارغ» بمنطق تجار السينما الشيطان.. ولكن من أجل تخفيض أجور النجوم على الأقل وبالتالي تكلفة الفيلم وهو المنطق الحبيبى الوحيد الذى يفهمه هؤلاء المستندون المعلمين»؟

الخلاصة أنه لا شئ أصبح مفهوما فى السينما المصرية الآن.. ولا منطق ولا قاعدة لا بالمقاييس الفنية ولا التجارية ولا الجماهيرية.. فالجمهور نفسه أصبح لغزا يرفض البعض مواجهته فمازال المنطق السائد هو أن الجمهور جيد جدا وعلى حق دائما وأن الخطأ فى كل اطراف السينما الأخرى .. وليس هذا صحيحا على الإطلاق .. فالجمهور سئ جدا بحكم تغيرات كثيرة اجتماعية واقتصادية ونفسية لا أدرى كيف يمكن «الاستعباط» بانكار تأثيرها على جمهور السينما وحده بينما أثرت جزريا على المجتمع المصرى كله.. وهو جمهور أصبح يقبل يجنون على أفلام ما انزل الله بها من سلطان وانصرف فى نفس الوقت عن أفلام لن نقول فقط أنها جيدة فنيا وتتحدث عن أشياء تهمة فى المقام الأول .. بل أنها أفلام ممتعة ومسلية أيضا حتى بالمنطق الجماهيرى..

وهنا يحيرنا لغز عدم الاقبال على «بطل من ورق».. فمن تجربتى الشخصية فى مشاهدته فى دار العرض العادية وسط الناس.. فهو قيلم ممتع تماما ومثير كان العدد القليل الذى يشاهده يضحك طول الوقت.. بل وفى بعض مناطق التوتر والاثارة التى يجيدها مخرجه نادر جلال كان البعض يصفقون عند انتصار البوليس أو انقاذ الرهائن أو قتل المشرير.. وهى عادة جماهيرية كانت تحدث زمان فى أفلام الاثارة والصراع بين الخير والشر.. ولكن أصبح نادرا الآن أن يصفق الناس لموقف ما فى أى فيلم ..

والحبكة البوليسية مثيرة وجديدة فى هذا الفيلم الذى أشم فى السيناريو الذى



«بطل من ورق» - إخراج نادر جلال - ١٩٨٨

كتبه ابراهيم الجروانى رائحة فيلم أجنبى.. ولكن حتى هذه لم تعد جديدة ولا مستغربة فى معظم أفلامنا الى حد أن «يزعل» الجمهور من أى فيلم.. فما هى المشكلة إذن ؟

إن الفكرة قائمة على التشويق من أول لحظة.. كاتب السيناريو شاب قادم من القرية الى القاهرة ليفزو عالم السينما ها هو ممنوح عبد العليم .. يكتب سيناريو فيلم بوليسى قائم على عدد من الجرائم التى سرعان مايكتشف تنفيذها بحذافيرها فى الواقع واحدة وراء أخرى.. واذا بكاتب السيناريو على الآلة الكاتبة أحمد بدير وهو شخصية منحرفة معقدة.. يسرق كل أفكار هذه الجرائم الجاهزة وينفذها.. ليبدأ السباق بين كاتب السيناريو والصحفية الشابة آثار الحكيم من ناحية.. وهذا المجرم المجنون من ناحية أخرى لوقف هذه الجرائم بالتعاون مع البوليس الذى يتصور فى البداية أن كاتب السيناريو الذى يحذرهم من الجرائم القادمة هو مجرد مجنون يزجج السلطات .. قبل أن يتأكد فى النهاية من صدق هذه التحذيرات ويتدخل لأنقاذ رهائن قطار خطفه المجرم ويهدد بنفسه ..

والبناء البوليسى مثير ومبتكر كما نرى وقائم على التشويق والحركة التى يجيد

نادر جلال تنفيذها ببراعة واضحة تؤكد سيطرته التكنيكية الكاملة على أدواته فى هذا النوع من الأفلام.. وإن كان الفيلم طويلا بكثير مما يقتضى الفيلم القائم على الاثارة والحركة والايقاع السريع.. ولذلك نحس قبل النهاية بترهل بعض المواقف الى حد التكرار وهبوط الايقاع.. ومع بعض المبالغة فى استعراض عضلات البوليس ونشاطه وانتشاره فى مشهد القطار.. مع أنه نفس البوليس الذى رفض من البداية الاستجابة لتحذيرات كاتب السيناريو من الجرائم التى ستحدث وقبض على العكس على المبلغ ووضع فى الجوز عدة مرات بلا سبب واضح لكل هذا التشكك فيه والى حد اتهامه بالتهمة السهلة وهى التآمر مع دولة أجنبية بدلا من البحث عن المجرم نفسه.. الذى وقع الفيلم فى خطأ آخر هو عدم التعرض من قريب أو بعيد لحقيقة شخصيته أو ظروفه أو دوافعه الاجرامية.. فنحن نرى أحمد بدير هذا مجرما خطيرا داهية بلا سبب مفهوم سوى مجرد جملة ساذجة فى نهاية الفيلم يقول فيها إنه «إن يرحم الناس لأنهم لم يرحموه» وبون أن نفهم نحن شيئا عن هذه الحقبة كلها..

تصوير سعيد شيمى يثبت مرة أخرى أنه جزء أساسى من بناء الفيلم خاصة عندما يعتمد على الحركة وقدرة الكاميرا على الانطلاق.. فهو أفضل مصور عندما تكون الكاميرا شخصية حية من شخصيات الفيلم.. وإضاعته مناسبة جدا لأجواء الاثارة والغموض خاصة فى مشهد تحقيق كبار البوليس مع ممنوح عبد الطيم وأثار الحكيم فى قاعة فسيحة مخيفة.. وهو مشهد جيد جدا فى كل تفاصيله وليس مستغربا من نادر جلال وهو مخرج متمكن حرقيا الى أقصى حد لو أجاد اختيار موضوعاته.. وإن كان مشهد نسف القطار ركيكا كديكور وتنفيذ ..

ممنوح عبد العليم هو واحد من أبرع ممثلينا الشبان وأكثرهم موهبة.. وهو يكشف هنا عن شخصية كوميدية فى منتهى خفة الدم أدهشنى أنها لقيت استجابة تلقائية من الجمهور القليل فى الصالة وبالذات الأطفال الذين لا يمكن أن يضحكهم إلا ممثل بارع.. وهنا مشاهد كوميدية عالية جدا نجح فيها الى أقصى حد مثل مشهد المعركة مع المجرم الذى يتضح أنه مخبر بوليس.. ومشهد لقائه مع أمل ابراهيم الكومبارس التى تحلم بأن تصبح بطلة.. وهى مفاجأة ترشح ممنوح عبد العليم نجما لأفلام «اللايت كوميدى» التى تتناسب مع فئوته وشبابه لو كان لدينا من يكتب هذا اللون.. ولكن المشكلة هى فى رسم الشخصية بقدر كبير من البلاهة بحجة أنه شاب ريفى ساذج قادم الى القاهرة.. ووضع عبارات حولر سخيف على لسانه

طول الوقت مثل «ياسنة سوخة» فالممثل هنا بارع جدا ودمه خفيف ولكن المشكلة هي في رسم الشخصية بهدف الاضحاك.. وهي مسئولية المخرج وحده.. فهو الذى اختار طابع «الفارس» المبالغ فيه للفيلم كله ليغطي على ضعف السيناريو وجفافه لو اعتمد على الحركة والاثارة فقط.. وأثار الحكيم مثلا هي ممثلة بارعة جدا ودمها خفيف هي أيضا الى أقصى حد.. ولكن المبالغة في الكوميدي هي التى حولت كل الناس في هذا الفيلم.. رجال، السنيما.. والصحافة.. والبنوك.. أقرب الى البلهاء أحيانا.. والتخلف العقلى أحيانا أخرى.. ولكن حتى في هذه الحدود.. فنحن أمام فيلم جيد للصنف جدا.. مثير جدا.. لمة خفيف جدا.. ومع ذلك لم يذهب أحد.. فما الذى يريده الجمهور بالضبط؟

«باب الحديد»

الفيلم الذى يعتذر له الجميع بعد ٢٠ سنة

عندما قدم يوسف شاهين فيلمه «باب الحديد» عام ١٩٥٨.. كان السادس من يونيو عودته فى الخمسينيات من دراسة السينما فى جامعة «باسادينا» الأمريكية، وبعد ثمانية أشهر قدم أفلام «بابا أمين»، «المهرج الكبير»، «صراع فى الوادى»، «صراع فى الميناء»، و«شيطان الصحراء»، وهى خمسة أفلام تمثل خمس نوعيات مختلفة من الصعب أن يربطها رابط، سوى براعة المخرج الشاب التقنية وأسلوبه الذى ميزه على القود بشيء من الجرأة وشيء من الابتكار، وكأن كل هذه الأفلام لم تكن سوى محاولات للبحث عن شخصية، وكما يحدث عادة لأى مخرج جديد ..

لقد استطاع يوسف شاهين أن يلفت النظر إليه وأن يفرض اسمه على الساحة السينمائية من أول فيلم له، وأن لم يحقق فيلم من الأفلام الخمسة نجاحا جماهيريا كبيرا باستثناء فيلم «صراع فى الوادى» الذى تميز بروايته الدرامية المثيرة وأسلوبه السينمائى المتقن من حيث الصنعة، ثم بنجمه الذى اكتشفه يوسف شاهين وقدمه لأول مرة فى هذا الفيلم، وهو عمر الشريف، الذى كان وجها متميزا جميلا ولاقيا للنظر منذ ظهوره وأيا كانت قدراته التمثيلية حين ذاك، والتى لم يتنبأ فيها بأى احتمال بنجاح هذا الشاب..

ثم سرعان ما كان حديث الجميع حين ارتبط بقصة حب كبيرة بنجمة مصر الذائعة الصيت حينذاك فاتن حمامة، ثم تزوجها وسط ضجة صحفية وشعبية كبيرة. وسط هذه الظروف جاء «باب الحديد» ليصبح حديثا سينمائيا هو الآخر، ولكن كإفشل مغامرة سينمائية» للمخرج يوسف شاهين ولكاتب السيناريو الذى كان «باب الحديد» نتاجه الأول». السيناريست عبد الحى أديب.. وهو فشل كان يكفى بأن

يقضى تماما على مستقبل الشابين بعد ذلك.. بل وعلى مستقبل بطل الفيلم الذى كان بطل الجماهير الشعبى رقم واحد حينذاك : فريد شوقى..

ويروى عبد الحى أديب كاتب السيناريو لـ «باب الحديد» تجربة اليوم الأول لعرض أول أفلامه فيقول أنه استيقظ قلقا فى صباح ذلك اليوم، وذهب فى الثامنة صباحا الى محل «الجمال» الشهير، والذي كان ملتقى الفنانين والأدباء فى ذلك الحين.. (وما زال قائما فى شارع ثروت فى قلب القاهرة أسفل مقر نقابة السينمائيين).. فوجد هناك المخرجين الراحلين حلمى حليم وكامل التمسانى اللذين سألاه عن أخبار الفيلم الذى أخرجه زميلهما الشاب الذى بدأ يحدث ضجة .. فقال عبد الحى أديب فى قلق.. أنه سرعان ما سيعرف مع بدء الحفلة الصباحية فى العاشرة صباحا..

وفى العاشرة والنصف كان الحديث مع صديقيه قد سرقه حتى تنبه فجأة الى بدء أول حفلة لأول أفلامه.. فقطع بسرعة الخطوات القليلة بين محل «الجمال» وسينما «ميامى» المواجهة له فى شارع سليمان الذى أصبح الآن «طلعت حرب»..

وفى ظلام السينما وقف عبد الحى أديب متوترا. «وجريدة مصر الناطقة» التى كانت كل العروض تبدأ بها.. الى أن بدأ الفيلم الطويل نفسه.. «باب الحديد»..

.. وهو الفصل الأول بهوء .. وفى الفصل الثانى بدأ الجمهور يتملئ .. أنه يرى أشياء غريبة تحدث فى «محطة مصر».. وهو الاسم الشائع لمحطة القطارات الكبرى فى القاهرة التى اصطلح الجميع على تسميتها بالميدان الكبير المحيط بها «باب الحديد»، وجمهور هذه الحفلات الصباحية من الصبية والشباب وتلاميذ المدارس أو «المزوغين» من أعمالهم، ينتظر أن يفعل فريد شوقى الأشياء التى يتوقعونها منه دائما.. أن يضرب اللصوص وينقلب على كل خصومه من خلال قصة مفهومة.. ولكنهم يرون بدلا من ذلك شرائح منفصلة تقفز فيها الكاميرا من ناس الى ناس من الذين يتواجبون عادة فى محطة القطار.. فهذا مسافر صعيدى.. وهؤلاء مسافرون شبان فى رحلة جامعية وهذا بائع الجرائد «عم مدبولى».. وهذه بائعة الكازوزة هند رستم التى يطاردها بائع آخر تنافسه على البيع.. وهذا فريد شوقى نفسه فى دور «حمال» يحمل حقائب المسافرين ولا يضرب أحدا.. بل أن الكاميرا تركز على بائع جرائد أعرج غريب الشكل رث الملابس زائع العينين، لم يكونوا يعرفون ما مشكلته بالضبط ولم يروه يمثل من قبل ولا يمكن أن يكون نجما بمقاييسهم.. وبديهي أنهم لم يكونوا يعرفون أنه مخرج الفيلم نفسه يوسف شاهين.. وحتى لو عرفوا.. فما الذى

يمكن أن يعينهم فى مشكلة هذا الاعرج المعقد الذى يهمهم بكلمات متقطعة لا يمكن فهمها ؟

جمهور فوق .. وتحت

وفى الفصل الثالث بدأ جمهور الصالة يصفر ويعبر عن رأيه كالعادة بصوت عالٍ. لاعنا الجميع.. فبدأ جمهور «البلكون» الأعلى والأكثر تهذيباً ينهر جمهور الصالة من تحته طالبا منهم أن يخرسوا ليستطيعوا أن يفهموا الفيلم.. وفى دقائق، وكما هى تقاليد «المشاهدة الحرة» فى نور السينما المصرية.. بدأ جمهور الصالة.. تحت.. يتبادل الشتائم الساخرة مع جمهور البلكون فوق .. و«هاظت» المسألة تماما.. خصوصا عندما أدرك الفريقان معا انهما اشتركا فى نفس المقلب .. فلا هذا يفهم شيئا ولا ذاك ..

ومن تقاليد «المشاهدة الحرة» أيضا فى دار العرض المصرية.. أن «ينقد» المشاهد الفيلم على الفور وقبل أن ينقده له أى ناقد محترف.. وذلك بأن يحطم أقرب شئ الى متناول يديه مادام لا يجد المخرج شخصا ليضربه.. وهكذا بدأ تحطيم عدد لا بأس به من مقاعد سينما «ميامى»..

وكان صاحب السينما حينذاك «خواجه» يونانى. وصلت اليه الضجة فأدرك على الفور حجم الكارثة التى تنتظره .. فأوقف عرض الفيلم.. وأضاء الأنوار.. ووقف فى وسط الصالة قائلا «زعلان ليه ياخبيبي؟» الى عاين ياخذ فلوسه يتفضل يرجع تذكرته ويخرج..»

وتقدم المشاهدون بالفعل «لأخذ فلوسهم» وتركوا الفيلم.. وخرج كاتب السيناريو الشاب يتخطى فى شوارع القاهرة وقد أدرك أن مستقبله أنتهى قبل أن يبدأ .. ثم خطر له أن يذهب الى فريد شوقى فى مكتبه فى عمارة الجنود.. حيث وجده مضطربا هو الآخر الى أقصى حد وهو يسأله : قل لى ما الذى حدث للفيلم بالضبط. وهل هو سببى الى هذا الحد أم ماذا ؟ ..

والذى حدث هو أن المتفرجين الذين خرجوا من السينما غاضبين لم ينصرفوا الى بيوتهم.. وإنما ساروا فيما يشبه التظاهرة الى مكتب فريد شوقى نفسه ليقولوا له: ايه اللى انت بتعمله ده يا أستاذ ؟ ايه اللى يخليك تقبل فيلم زى ده ؟ .. اذا كنت محتاج فلوس قول لنا واحنا نجمع لك تبرعات»..



«باب الحديد» - إخراج يوسف شاهين - ١٩٥٨

و «كالمجرم الذى يحوم حول جريمته» - وهذا هو تعبيره نفسه - عاد عبد الحى أديب ليتسقط الأخبار فى سينما ميامى فى حفلة الثالثة ظهرا .. وحدث نفس الشيء.. ولكن جمهور حفل الساعة التاسعة كان أكثر تعقلا.. فلقد أكمل الفيلم على الأقل.. بل ان البعض خرج منه يقول أنه لا بأس به .. ويقول عبد الحى أديب أنه وجد نفسه غير مصدق.. فكان يسير وراء هؤلاء المنفرجين ليتأكد بنفسه من أنهم حقاً لا يشتمون الفيلم..

وسألته : ما هو اذن مدى صحة ما قيل من انك خرجت من السينما لتضرب يوسف شاهين.

وقال عبد الحى أديب : لم يحدث هذا على الاطلاق.. فالخلاف الذى حدث بينى وبين يوسف شاهين كان بعد ذلك فى تجربتنا الثانية معا فى فيلم «صراع الأبطال» الذى كان منتجه المخرج عز الدين نو الفقار.. فلقد اكتشفت أنا ويوسف استحالة أن نعمل معا. فتركنا الفيلم ليخرجه بعد ذلك توفيق صالح.. اما «باب الحديد» نفسه فلقد أصر صاحب السينما اليونانى على وقف عرضه بعد يومين.. ولكن الجميع قاوموا من أجل منع الفضيحة.. فاستمر عرض الفيلم لأسبوعين بصعوبة شديدة

ولم ينقذ كاتب السيناريو الشباب من توقف مستقبله بمجرد ان بدأ سوى فيلمه الثانى «امرأة فى الطريق» الذى كان قد اشترى السيناريو منه فريد شوقي ليمثله مع زوجته هدى سلطان.. ولكنه خاف من تكرار فشل «باب الحديد» للمؤلف نفسه، فتخلص من الفيلم بسرعة وباعه لحلمى رفاة لينتجة ويخرجه عز الدين ذو الفقار.. ليحل محله فى دور البطولة رشدى اباطة امام هدى سلطان وشكرى سرحان وزكى رستم.

وعندما عرضت نسخة العمل الأولى قبل تركيب الموسيقى، شد حلمى رفاة شعر رأسه صارخا: خرب بيتي.. ده زى «باب الحديد».. ولكن كانت المفاجأة عندما عرض «امرأة فى الطريق» . فحقق نجاحا لم يتوقعه أحد، والى حد أن عرضه استمر خمسة أسابيع فى الوقت الذى كان أقصى النجاح التجارى لاي فيلم كان يعرض لاربعة أسابيع..

وهكذا تم انقاذ رقبة عبد الحى أديب الذى يقول انه وضع فى سيناريو «باب الحديد» كثيرا من مشاهداته هو وتجاريه مع النماذج الشعبية التى يمكن أن تلتقى فى محطة قطار ومن كل لون وطبقة ومستوى اجتماعى.

ومن خلال القصص الصغيرة لهذه النماذج، كما تتحدد فقط فى لحظات انتظار القطار.. بينما تدور القصة الرئيسة بشكل غير تقليدى كمادة الأفلام المصرية حينذاك.. حول حالة بائع الصحف العاجز، «قناوى المعقد جنسيا بسبب عاهته وحرمانه وعجزه عن تحقيق أحلامه فى «هنومة» بائعة الكازوزة التى تنفجر بالأنوثة واللى لعبت نورها هند رستم .. و«قناوى» العاجز هذا الذى لعب يوسف شاهين فى واحد من أفضل أنوار الشخصيات المركبة فى تاريخ السينما المصرية.. هو أعجز بالطبع من الدخول فى أى منافسة حول «هنومة» مع «الشيال» أو «حامل الحقائق» القوي «أبو سريع» الشخصية التى لعبها فريد شوقي، والذى وضع بالفعل كل ترتيبات الزواج منها.. وبعد تصاعد مستمر لأزمات «قناوى» الجنسية والنفسية وسخرية الجميع منه كأعرج معلوم ومحروم، يقرر أن يقلد «حادثة رشيد» التى تنشرها الصحف التى يبيعها.. فيقتل «هنومة» حتى لا يأخذها أحد منه.. ولكنه حين يكشف أنه فشل فى هذا، يكرر المحاولة فى المشهد الكلاسيكى الرائع حين يختطفها ويهدد بذبحها على قضبان القطار.. فلا ينقذها من بين يديه سوى «مديولى» صاحب

الكثك الذى يوزع الصحف فى ساحة المحطة، وهو الوحيد الذى يعطف عليه ويفهمه ويعامله كإنسان وكأب، حين يقنعه بأن يترك «هنومة» لكى يزوجه له بنفسه ويقيم له ليلة عرس ذهبية.. وفى هذا المشهد الخالد الذى أداه يوسف شاهين وأخرجه بعقريّة تلمع عيناه بسعادة وقد صدق الحلم الكاذب.. فيسقط السكين من يده.. ويطلق هنومة من بين يديه.. بينما تطبق عليه قوات البوليس ورجال مستشفى الأمراض العقلية، وقد جن تماما وأطلق صرخاته المذعورة المستجدة التى أبكتنا جميعا ولم ينسها أحد بعد ثلاثين سنة.. «عم مدبولى.. عم مدبولى»!!

الخروج عن المألوف

وكان الجديد فى «باب الحديد» أنه حول هذا الخط الدرامى الأساسى.. صنع نسيجاً مختلفاً عن النسيج التقليدى للفيلم المصرى حينذاك.. من القصص الصغيرة والشرائح الإنسانية والاجتماعية العديدة التى يمكن أن تلتقى فى محطة قطار.. وقدم من خلال ذلك بعض الأفكار المتقدمة جداً حينذاك والسابقة لعصرها.. فهناك أيضاً خط الصراع من أجل تكوين نقابة للعمال لتحمى حقوقهم والذى يقوده أبو سريع - فريد شوقي - ضد «المعلم العجوز» الذى احتكر المهنة وأدارها بمعرفته وينفذه وتحتفظه على الجميع.. وهى دعوة مبكرة لحماية حقوق العمال بالنقابات، كانت متأثرة بلا شك بأفكار ثورة يوليو وحماية حقوق «الصغار» ضد جشع «الكبار» فى كل مجال، والتى كان عبد الناصر قد أطلقها فى المجتمع المصرى كله منذ سنوات قليلة.. وحتى قبل أن يعلن القوارت الاشتراكية بعد ذلك فى عام ١٩٦١ ..

وهناك فكرة الحرمان بشكل عام.. الحرمان الجنىسى الناتج عن مجتمع مغلق وصارم وكما يتجسد فى «قناوى» أو يوسف شاهين نفسه.. والحرمان العاطفى كما يتجسد فى الفتاة الصغيرة التى تتسلى إلى المحطة لتودع حبيبها المراهق المسافر، لأن التقاليد تحول نون علاقات بريئة كهذه.. والحرمان من الوعى كما يمثله المسافر الصعيدى الذى يتشغل بنظرات الرجال إلى زوجته عن اللحاق بالقطار الذى يريده.. ثم الإشارة الساخرة المبكرة جداً حينذاك إلى انغماس الدين الذين يتظاهرون بمالا يبتلون ويخدعون الجميع.. وكأنتها كانت نبؤة مبكرة جداً بما حدث فى السنوات الأخيرة من استئثار هذه الجماعات فى المجتمع العربى كله ومحاولاتها للعودة به مئات السنين إلى الوراء..

ثم هناك هذه السخرية الواضحة من الزعيمة النسائية نعيمة وصفى التى تقود فريقا من النساء «المضربات» لا يدرى أحد الى أين وحول ماذا بالضبط.. وهو ما أكدته حركة المجتمع بعد ثلاثين سنة من عجز المرأة العربية عن المساهمة بفعل جدى فى أى مجال..

نماذج.. تبشر بالتحول

وكل هذه النماذج والقصص والشرائح فى «باب الحديد» تقدم الينا من خلال شكل سينمائى متقدم جدا كتابة وإخراجا، وفيما كان حينذاك - ومنذ أكثر من ثلاثين سنة - خروجا على البناء التقليدى للفيلم المصرى.. وأسلوبا جريفا مبتورا وجريئا بالغ الاتقان فى استخدامه للغة السينما ومفرداتها وجمالياتها.. وفى نفس الوقت اقترابا شديدا من الواقع المصرى الحقيقى والخشن وبلا أى تجميل أو تنازل من أجل الشباك.. وحيث تم تصوير كل الأحداث فى مواقعها الحقيقية فى محطة القاهرة بالفعل، محتفظة بصدق وكثافة وحدة المكان.. ثم وحدة الزمان، حيث لا تستغرق أحداث الفيلم كلها بتطوراتها السريعة وإيقاعها الصاخب سوى أربع وعشرين ساعة..

وتمر السنوات على «باب الحديد» لتتقلب الصورة من النقيض الى النقيض عاما بعد عام.. فبعد صدمة الرفض والفشل الذريع فى سينما ميامى.. تبدأ قيمة الفيلم تتكشف تدريجا.. فهو أحد الكلاسيكات التى تدرس فى معهد السينما فى القاهرة.. ثم هو يلقى الاهتمام الشديد فى المهرجانات العالمية التى شارك فيها.. وشيئا فشيئا، وكما شاهده الناس يفهمونه أكثر.. ويحبونه أكثر.. فيتعاطفون مع نماجه الانسانية الصغيرة من قاع المجتمع.. بل أنهم يكتشفون أكثر، حتى موهبة يوسف شاهين الجببية فى أداء نور «قناوى» الاعرج المعقد الذى يدفعه العجز والحرمان الى الجنون.. ولكن يوسف شاهين نفسه حين يكرر تجربة التمثيل بعد ذلك فى «فجر يوم جنيد» امام سناء جميل، لا يحقق شيئا مما حققه فى «قناوى».. فكأنه ممثل الدور الواحد.. ثم عندما يبدأ عرض «باب الحديد» فى التلفزيون بين وقت وآخر، يقبل عليه الجميع اقبالا كبيرا حتى هؤلاء الذين شاهدوه أكثر من مرة.. فهو احدى تحف السينما المصرية حقا، شكلا وموضوعا، والتى لا تفقد جديتها واثارتها الممتعة فى كل مرة..

ويوسف شاهين هذا الموقف الغريب من الجمهور الذى رفض «باب الحديد» فى السينما، وأحبه فى التلفزيون أثناء المشاهدة تختلف عن مزاج جمهور السينما، واحتياجات هذا من العمل الفنى.. غير احتياجات ذاك.. لأن طقوس المشاهدة نفسها مختلفة فى الحالتين.. وإذا كان هذا ينطبق على أى فيلم.. فإنه ينطبق أكثر على «باب الحديد» بالذات.. لأن مشهد ممارسة «قناوى» المحروم جنسيا للعادة السرية فى كوخه المعزول الذى ملأ حوائطه بصور الفتيات التى يقطعها من اللوحات التى يبيعها هو مشهد يثير احساس الخجل لدى مشاهد السينما الذى يرى الفيلم فى «وسط اجتماعى» أى بين حشد كبير من الغرباء.. وهذا وحده كان سببا لتفوق المشاهدين من الفيلم حين عرضه فى السينما، بينما المشاهد نفسه يمكن أن يتقبل المشهد نفسه وهو جالس أمام التلفزيون فى بيته وحده أو حتى وسط عائلته.. فهنا يسترد خصوصيته..

وأيا كانت الأسباب.. فلقد استرد «باب الحديد» اعتباره بعد ثلاثين سنة من فشله الذريع الأول.. فهو ما يزال يدرس فى المعاهد.. ويعرض فى التلفزيون.. ويذكر فى الكتب والدراسات.. ويدعى فى المهرجانات.. بل ان برنامجا فى التلفزيون البريطانى وضعه منذ شهور قليلة ضمن أفضل مائة فيلم فى العالم..

ثم ، كأنما أرادت السينما المصرية أن تعتذر بعد ثلاثين سنة عن موقفها من «باب الحديد» فإن المخرج محمد أبو سيف، يعد الآن لامتداد جديد «لقناوى» و«أبو سريع» و«هنومة» فى «باب الحديد ٨٠» الذى يكتبه عبد الحى أديب ..والذى يمثله يوسف شاهين وفريد شوقي أيضا.. لنرى ما الذى فعله الزمن بهم بعد كل هذه السنوات..

مهرجان الاسكندرية .. جوائز بلا حساب ..

وعشرة أفلام مصرية لا تبشر بأى خير !

أصبح ما يسمى «بانوراما السينما المصرية» جزءاً أساسياً على هامش مهرجاني القاهرة والاسكندرية منذ أن أسسهما الراحل كمال الملاح.. ورغم كناية «على الهامش» هذه .. ورغم أن مهرجان القاهرة «نولى» بمعنى أنه يعرض أفلاماً من كل العالم.. وأن الاسكندرية «اقلیمی» لنول البحر المتوسط .. فلقد كانت الأفلام المصرية الخارجة عن البرنامج الأساسى للمهرجانين هي التي تثير الاهتمام الأكبر.. وغالباً الضجة الأكبر أيضاً.. لأنها هي الأفلام التي يحضر عروضها الإنجوم والنجمات بأزيائهم الغريبة التي قد تثير اهتمام الجمهور أكثر من الأفلام نفسها.. ثم لأن جوائزها هي التي تثير الخناقات والمهازل غالباً.. وهي التي توقف المهرجانات نفسها أحياناً !

والفكرة سليمة ومشروعة رغم ذلك.. فلا يمكن تخيل اهتمام بسينما العالم فى مهرجان تقيمه بلد ما.. دون اهتمام بالسينما القومية للبلد نفسه.. خاصة وقد عجزنا حتى الآن عن اقامة مهرجان قومى سنوى للسينما المصرية.. من خلال عروض فعلية تحضرها الجماهير ويتم من خلاله تقييم حقيقى لمستوى هذه السينما إلا من خلال مهرجان «جمعية الفيلم».. فهو الوحيد الذى تتوافر فيه شروط المهرجان الحقيقى العلنى لا السرى - بمعنى أن تشاهد الجماهير الأفلام فعلاً وتشارك فى تقييمها- ثم أنه المهرجان الوحيد الذى يقام بانتظام دقيق كل سنة.. وبلجنة تحكم حقيقية وأسس موضوعية للجوائز التي يحترمها الجميع.. أما باقى المهرجانات والمسابقات فهي وهمية وتقيمها جمعيات وهمية ليست سوى خمسة أشخاص غالباً يجتمعون فى جرة ما وأحياناً على قهوة ما ويقررون بمزاجهم الشخصى أن هذا أحسن فيلم

وذاك أحسن مخرج.. وحتى مسابقة الدولة الرسمية نفسها لم تنجح حتى الآن فى الانتظام حتى لم يعد أحد يدرى متى تقام ومتى تختفى وعلى أى أساس .. ومن هنا كانت فكرة كمال الملاخ الذكية فى اضافة نوع من الاهتمام الجماهيرى والدعائى على مهرجاناته.. فهو يتيح من ناحية للجماهير فرصة مشاهدة عدد من الأفلام المصرية الجديدة التى تعرض عليه لأول مرة.. ثم يتيح من ناحية أخرى للسينمائيين أنفسهم فرصة المنافسة على جوائز يسعون إليها مهما كانت موضوعيتها أو جديتها..

وفى مهرجان الاسكندرية هذا العام كانت المفارقة الكبرى أن يكون الحصول على الأفلام المصرية للاشتراك فى هذه «البانوراما».. أصعب ألف مرة من الحصول على الأفلام الأجنبية.. وبينما كنا طوال شهر كامل قبل بدء الأفلام نتابع عروضاً خاصة للأفلام التى وصلت من هذا البلد أو ذاك فى مركز الصور المرئية فيما يسمى «لجنة الاختيار».. لم ننجح إلا فى مشاهدة فيلم مصرى واحد هو «الغيا جرى فيها إيه؟» إخراج أحمد السبغاوى.. ثم أقيم بالصدفة عرض خاص خارج المركز لفيلم «أيام الرب» إخراج سفيد مرزوق.. وطالبنا ألف مرة بعرض بقية الأفلام المصرية فى القاهرة لتتمكن لجنة التحكيم من مشاهدتها فى ظروف ملائمة حيث يستحيل - من التجارب السابقة - مشاهدتها وسط الجماهير أثناء المهرجان نفسه فى الاسكندرية.. فهى الأفلام التى سيجرى عليها التحكيم لتفوز بجوائز يجب أن تكون موضوعية.. ولذلك فإن عرضها قبل المهرجان أهم من عرض الأفلام الأجنبية نفسها التى لن تدخل أى مسابقة.. فكان كل ما أمكن تدبير عرضه فى القاهرة بعد ذلك هو فيلم «كل هذا الحب» إخراج حسين كمال.. ولكنى كنت قد انسحبت من لجنة التحكيم لعدم توفير مشاهدتنا للأفلام قبل بدء المهرجان.. ولأسباب أخرى ظبعاً..

ولكن اللوم لا يقع على مسئولى المهرجان فى الواقع هذه المرة.. فلقد قبلوا أيدي - وأحياناً أرجل - جميع منتجى الأفلام المصرية الجديدة لكى يسمحوا ويتعطفوا بعرض أفلامهم فى المهرجان ومع احتمال أن يفوزوا بجوائز اعلانية فى التلفزيون قيمتها ثلاثون ألف جنيه.. لكى نكتشف مهازل مهنية وأخلاقية يصعب تصديقها وهى جزء أساسى من أزمة السينما المصرية نفسها.. فهناك أفلام متوقف تشطيلجها لأسباب مضحكة جداً وفى مراحل نهائية لا تحتاج لأكثر من يوم أو يومين لانهاؤها.. أو لخلاف بين هيئة السينما ومنتج نصاب.. أو لكسل المخرج عن تسجيل الموسيقى

أو انتهاء الميكساج .. وكأن الجانب الصناعي من السينما المصرية هو مجرد ورشة لإصلاح السيارات.. فأحيانا الأسطى عوضين له مزاج لتصليح «الشاكمان» وأحيانا ينتظر أن يحضر له الواد بلية الشيشة من قهوة بعرة.. والمسائل هكذا تجرى بالتساهل والمزاج الشخصى وليست مسألة اقتصادية علمية محسوبة بالورقة والقلم وباليوم بل وبالساعة كما هو مفروض فى أى سينما متحضرة..

أما الجانب الأخلاقى فيتعلق بالأفلام الجاهزة فعلا ولكن التى يخشى أصحابها أن يشتركوا بها فى مهرجان الاسكندرية حتى لا يأخذ مهرجان القاهرة على خاطره.. وساعتها فيأداهية بقى.. وهناك الذين تطوعوا بالخوف والنفاق والمجاملة.. وهناك الذين ترددوا وعين فى الجنة وعين فى النار.. وليتهم قالوا كلمة واحدة شجاعة ومستقيمة.. ولكن المنتج منهم الذى لا يدري أحد كيف يدخل ميدان الإنتاج بالخيوط أو من أى شادر أو دكان بقالة جاء ليلعب فى «حبة السبب».. يوافق ويسحب موافقة كل نصف ساعة بالف حجة كل يوم.. وكادت تحدث بالفعل مهزلة إلا يكون هناك أفلام مصرية فى مهرجان نجح فى أن يحضر أفلاما من الصين بلا أية مشاكل.. ولا أذيع سرا عندما أقول أن مهرجان الاسكندرية بدأ بثلاثة أفلام فقط .. ثم عندما أدرك الجميع أنه أقيم فعلا.. وأنه ينوى أن يستمر وأن ينجح.. بدأوا يلحقون أنفسهم ويرسلون الأفلام لينوبهم شئ من الغنيمة.. ولكن بجهود شخصية أيضا من المخرج أو النجمة .. فالخرج عبد اللطيف زكى هو الذى حمل فيلمه «الوحوش الصغيرة» وجاء به الى الاسكندرية.. والمخرجة ايناس الدغيدى حملت فيلمها «التحدي» فى سيارتها .. وليلى علوى كانت «أجدة بنت» فى المهرجان كله حيث ظلت تذهب وتجيء بين القاهرة والاسكندرية عدة مرات حتى حملت فيلمها «كل هذا الحب» فى سيارتها لتضمن عرضه فى المهرجان. ولم يكد اليوم الأخير ينتهى حتى كانت عشرة أفلام جديدة قد تزامنت فجأة على مهرجان لم يكن أحد يريد الاقتراب منه !

ونتيجة لهذه الازمة التى لم تحل إلا فى اللحظة الأخيرة.. وصلت للمهرجان عشرة أفلام مصرية.. فعرض المهرجان الأفلام العشرة كلها «بعلها».. وهذا شئ لا يحدث فى أى مهرجان.. فلا بد أن تكون تصفية لإختيار الأفضل.. لأن مجرد اشتراك الفيلم فى المهرجان يعنى أنه على قدر ما من التميز حتى لو لم يفز بأية جائزة.. ولذلك تمنح بعض المهرجانات شهادة أو «دبلوم» اشتراك لكل فيلم تعنى فى حد ذاتها أنه فيلم على مستوى جدير بدخول المهرجانات.. ولكننا هنا أيضا لا يمكن أن نلوم مسئولى

المهرجان على إشراك الأفلام العشرة التي استطاعوا تدبيرها بشق الأنفس.. فهذا نفسه عدد قليل جدا ويضم مع ذلك أفلاما لا تستحق العرض حتى على قارعة الطريق.. ويبلش.. بل، ومع تقديم مشروب مجاني وشيشة عجمي لكل متفرج.. ولكن هذا هو مستوى السينما المصرية الآن.. فإذا كانت هذه الأفلام العشرة مؤشرا له.. فهو مستوى هزيل ومحبط بما لا يمكن تصديقه.. وحتى مع الأسماء الكبيرة التي يدهشنا المستوى الذي تراجعت إليه.. وقد يكون هذا هو السبب المنطقي لهنزال النتائج التي توصلت إليها لجنة التحكيم وهي تبحث عن الأفضل من بين كل ما هو سيء.. وهي إذا كانت قد منحت جوائز لأسباب لا علاقة لها بالسينما.. فلأنها ضمت بين أعضائها أشخاصا لا علاقة لهم بالسينما ولا يمكن إلا بقدر هائل من الجراءة - بل والصفاقة - وضعهم جنباً إلى جنب مع صلاح أبو سيف.. كما أن على هذه الجمعية أن تضع حدا لمسافة إغراق كل من يحضر المهرجان بما يسمى شهادات التكريم أو التقدير أو أيا كان الاسم.. حين نكتشف أن كل ممثلة أو ممثل فإن «بورقة» تتحول عند الناس بل وعند الممثلين أنفسهم إلى جائزة وخارج نتائج لجنة التحكيم الرسمية بكل عيوبها.. وبجدة أن الجمعية من حقها منح جوائزها مجاملة لعلاقة بعض أعضاء الجمعية ببعض النجوم.. فهذه هي المهزلة نفسها التي أوقفت نفس المهرجان آخر مرة.. ومع ذلك يبدو البعض مصرين على ألا يستفيدوا من أخطائهم وعلى أن يفسدوا في آخر لحظة الجهد الهائل والجيد فعلا الذي بدأوه.. باللمسة الأخيرة الحمقاء !

وتبقى الملاحظة المدهشة على لجنة التحكيم وهي أنها لم تكن قد استقرت حتى آخر لحظة على أسس وقواعد ثابتة ومستقرة للجوائز.. فهل تكفي بتقسيم مبلغ الجوائز الاعلانية في التلفزيون على عدد من الأفلام.. أم تمنح أيضا جوائز شرفية - بلا نقود - لفروع الفيلم السينمائي المختلفة من إخراج وسيناريو وتصوير وتمثيل ومونتاج وخلافه.. وصحيح أن الجائزة الاعلانية هي التي تحفز المنتج على إرسال فيلمه.. ولكن الغريب أن تتم مكافأة المنتج وحده على حساب الفنانين الحقيقيين الذين صنعوا له هذا النجاح من كاتب سيناريو إلى مخرج إلى ممثل.. فهذا التقييم الفني السليم لكل عناصر الفيلم هو الذي يخلق نوعا من المنافسة والرغبة في التجديد ويفرق بين الجيد والردئ ولا يكلف في نفس الوقت سوى مجرد ورقة.. ولكن الغريب أيضا أن مهرجان الاسكندرية بعد أن كان قد استقر في سنواته السابقة



«سرققات صيفية» - إخراج يسرى نصر الله - ١٩٨٨

على هذه الجوائز للفروع التي كانت قد حققت تقدما كبيرا وموضوعيا في آخر أعوامه.. عاد ليبلغها هذا العام بدلا من أن يتقدم أكثر نحو تقاليد ثابتة.. ولكي يفقد في نفس الوقت بشهادات تقدير على الجميع بحجة أن من حق الجمعية أن تكرم من تشاء.. ولكي تسيح المسألة تماما بين الفائز والخاسر وتفقد أى جائزة قيمتها.

أما الأفلام المصرية العشرة المشاركة في المهرجان.. فلقد شاهدت ثمانية منها ولم أشاهد فيلمين هما «كل هذا الحب» لحسين كمال و «قضية حب» للنبوى عجلان.. ولا يتسع المجال هنا بالطبع إلا للملاحظات العامة حولها:

● أهم التجارب الجديدة في المهرجان كله بلا جدال هي فيلم «سرققات صيفية» أول أفلام المخرج الشاب يسرى نصر الله وهو مغامرة جريئة على أكثر من مستوى.. فلقد تم انتاجه بميزانية ضئيلة وخارج نطاق الانتاج التجارى التقليدى القائم على نظام النجوم والأسماء فلم يعتمد على نجم واحد.. بل على عدد من الشباب غير المحترفين والذين يقف معظمهم أمام الكاميرا لأول مرة.. ومع تصوير الفيلم على شرائط ١٦ ميللى وتكبيره بعد ذلك الى ٣٥.. وهى تجربة قال مدير تصوير الفيلم الفنان رمسيس مرزوق أنها وفرت نصف التكاليف.. ولكن الأهم من ذلك أن المخرج



أيام الرعب - إخراج سعيد مرزوق - ١٩٨٨

الشباب يقدم فيها تجربته الشخصية لعائلة من أصل أرستقراطي تفقد أرضها بقرارات التأمين وموقفها بالتالي من ثورة يوليو ومتغيرات هذه الفترة.. وفي صياغة جديدة مختلفة عن البناء التقليدي للفيلم المصري ولكن بمستوى فني متقدم حقا للمخرج الشاب في أول أفلامه يتأثر فيه الى حد كبير بأسلوب يوسف شاهين.. وهو في النهاية نوع ذاتي وخاص جدا من السينما لا أعتقد شخصا أنه نوع السينما المطلوب الآن في ظروف السينما المصرية وظروف المتفرج المصري التي نعرفها جميعا.. ولكنها مغامرة شابة جميلة على المستوى السينمائي والانتاجي تكسر الاشكال التقليدية المتحجرة للفيلم المصري وتستحق الحماية لأن من حق كل المدارس والتيارات الجديدة أن تعبر عن نفسها وتأخذ فرصتها.. والمثير حقا أن يلقي «سركات صيفية» تجاوبا واهتماما في مهرجان الاسكندرية لم تكن نتوقه لغاية أسلوبه على المتفرج المصري.. ولكن يبدو أنه «زهق» هو أيضا وأصبح يبحث عن أي جديد !

● التجربة الهامة الأخرى في أفلام المهرجان هي فيلم سعيد مرزوق الجديد «أيام الرعب» وهو فيلم مثير على مستوى الشكل والمضمون مثل كل أفلام سعيد مرزوق التي لا بد أن تثير الجدل فهو مخرج «سينمائي» حقا.. بمعنى أنه من القلائل الذين

يتعاملون مع السينما باعتبارها سينما أولا.. أى صورة وحركة وتكوين وإيقاع وشريط صوت.. وليس باعتبارها مسرحا أو مسلسل فيديو قائما على الحوار والحركة الجامدة وفقدان أبجديات السينما.. وكل أعمال سعيد مرزوق ومن أول لحظة تؤكد أنه مخرج موهوب حقا ولكن مقل في العمل لأسباب لا ندرها.. وهو فى «أيام العرب» يقدم رؤية سينمائية متقدمة جدا ولكن مع نص مسرحى أو تليفزيونى جامد فى أفضل الأحوال.. ورغم أنه يحصر نفسه فى مكان واحد ضيق فى حى شعبي ذى طابع شرقى أو اسلامى هو حى الصين ومع نص لا يتبع إلا قدرا محدودا جدا من الحركة والتنوع.. إلا أن سعيد مرزوق يصنع المستحيل لاستخلاص كل امكانيات السينما والحركة والتكوين والاضاءة مع مصور موهوب هو طارق التمساني لتوظيف جماليات الجو الشعبى العتيق والمختلق.. ومع لقطات خارجية محدودة فى جو الصعيد لا يمكن فصله عن «موميا» شادى عبد السلام.

ولكن المشكلة فى «أيام العرب» هى أولا فى أسلوب السيناريو الذى كتبه يسرى الجندي فظل نصا صالحا لمسرح السامر أو لسهرة تليفزيونية فى أحسن الأحوال مثل «.....» لسعيد مرزوق نفسه أكثر من صلاحيته للسينما ورغم كل ما حاوله المخرج .

والمشكلة الثانية هى فى الدراما.. فنحن أمام شخصية واحدة فى موقف واحد لا يتطور طول الوقت.. هو موقف رعب البطل من كل ما حوله فى انتظار الشخص القادم لأخذ ثأره من الصعيد وحيث بذل محمود ياسين كل ما بوسعه كممثل يجيد حرفته لكى يعبر عن مشاعر داخلية صعبة لم يترك له النص وسيلة لإخراجها سوى المونولوجات الطويلة التى يكلم فيها نفسه.. هو أسلوب مسرحى عاجز تكرر كثيرا حتى تحول الى الاضحاك فى مواقف تراجيدية.. خاصة ونحن أمام مجموعة مواقف فرعية ثابتة تتكرر عدة مرات بلا أدنى تغيير أو اضافة درامية.. موقف المرأة الفاتنة هيئات التى تغرى البطل كل مرة فيرفضها بلا سبب مفهوم ولا يتطور.. وموقف الصعيدي الآخر أحمد بدير المرعوب هو الآخر من الثأر والذي يصرخ طول الوقت «الصعايدة وصلوا».. ثم موقف الأم المعترضة على حب ابنتها لهذا الشاب المجنون - ولها حق - والبنيت مصممة وأبوها يتفرج.. وكلها مواقف ثابتة تتكرر عدة مرات حتى الملل بلا أى تصعيد فى نسيج درامى أجوف ملئ بالثرثرة.

والمشكلة الثالثة فى «أيام العرب» هى فى المضمون .. فالقيلم باسم الرمز يعزل

شخصياته تماما عن العالم الحقيقى فى جو شرقى دينى لا يمارس الناس فيه اى عمل ويبدو الجميع فيه متفرغين تماما لنشاط واحد هو الدروشة والانكار التى لا تنتهى.. حتى لنندش ماذا يفعل هؤلاء الناس لكى ياكلوا باستثناء الخبز.. والشخصيات كلها فى حالة «دهولة» مقصودة حتى الأب صلاح ذو الفقار بلحيته الغريبة المخططة بالأبيض والأسود وعباته الدينية.. وحتى لحظة الصدام النهائى مع الموت القادم من الصعيد حيث يقتل محمود ياسين رمز الخوف ويرقد الى جانبه فى زحام الجو الدينى أيضا فلا نعرف الى أى شىء يرمز هذا أو ذاك.. فاذا كان الفيلم يشير الى غريزة الخوف المتأصلة فى التاريخ المصرى منذ أيام الفراعنة والمماليك.. فان الثأر ليس هو أفضل تعبير عن هذا الخوف لأنه مشكلة «صعيدية» خاصة جدا.. وجنور الخوف والأعماق والاعرض هى جنور سياسية واجتماعية أكبر من الثأر ولم يقترب منها الفيلم ..

وصحيح أن هناك تجسيدا مركزا لجو «الدروشة» الذى يفرق فيه الجميع كما قال سعيد مرزوق نفسه فى نوبة فيلمه فى الاسكندرية.. ولكن ربط الفيلم بفيلمه السابق «انقاذ ما يمكن انقاذه» الذى يدعو بوضوح الى الحل الدينى يفرض سؤالاً عن موقفه هو من هذا الجو.. فهل هو معه أم ضده بالضبط ؟

● وحول موضوع الدين أيضا يدور فيلم «الملائكة لا تسكن الأرض» للمخرج سعد عرفة.. ولكن من موقف أكثر وضوحا وجرأة.. حين يقتحم المنطقة الشائكة التى تحوم حولها بعض أقلامنا برعب أو ميوعة أشرف منها عدم الاقتراب أصلا.. فيفضح التيارات المتطرفة التى تفرض نفسها بالارهاب على الشباب لتقدم لهم صورة شائنة عن الدين والدنيا معا وتكفر وتجرم وتحل دم كل من يخرج عليها.. ومن خلال حيرة الشاب البرئ المثالى ممنوح عبد العليم الذى ينشئه أبوه الذى يستغل ادعاءاته الدينية فى جو أقرب الى الجحيم يضلل أفكاره ويحطم عواطفه ويكاد يحطم حياته كلها.. بينما الأب الكاذب يتستر بهذا الادعاء على تجارته فى المخدرات وحياته المليئة بالملاذات.. ويدين الفيلم بقسوة وجرأة جريمة هذه التيارات الكاذبة على الشباب بما يستحق التحية حقا على هذه الكلمة الشجاعة التى تقال فى ظروف صعبة ومحفوفة بالمخاطر.. ولكن الأفكار وحدها لا تكفى فى السينما.. ولذلك تحيرنا إلى أقصى النوافع الحقيقية التى أقنعت لجنة التحكيم بمنح هذا الفيلم أى جائزة وهو الذى يطرح أفكاره الصحيحة هذه بشكل خاطئ وشديد الركاقة والمباشرة والتخبط على



«النبا جري فيها إيه» - إخراج أحمد السبعوى - ١٩٨٨

المستوى السينمائي وبما يمكن أن يكون ضد الفكرة الصحيحة والجريئة نفسها حين ينفر منها.. فأجمل أفكار العالم تقتلها السينما الرديئة.. ويظل البحث جاريا عن السبب الحقيقي لنح هذا الفيلم أى جائزة.. ولكنه سبب لا علاقة له بالسينما بأى حال !

● وهذا هو نفس ما يقال عن فيلم «النبا جري فيها إيه» لأحمد السبعوى الذى يطرح أفكارا صحيحة عن تغير المعايير والقيم فى مجتمع الانفتاح.. وحيث يعود الدكتور الشاب فاروق الفيشاوى من أمريكا بثقافته الرائعة وحقائبه المليئة بالكتب.. ليجد أن كل ما تركه قبل أن يرحل قد انقلب الى الأسوأ وسادت قيم التجار والأفاقين و«العجلانية» واشترت حتى قيم الحب والعلاقات العائلية.. ولكن الكوميديا فى هذا التناول الفج والمباشر تتحول الى استنراف كاريكاتيرى سمج.. ويكفى أن مشهد الحب الختامى فى الفيلم بين فاروق الفيشاوى وميرفت أمين يدور وسط مياه المجارى حتى نشم نوع الرائحة التى تفوح من الأفكار الجيدة حين تتناولها «سينما المجارى»!



«الدنيا على جناح يمامة» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٨

● ويدعشنا إلى حد الصدمة فيلم «الدنيا على جناح يمامة» حين نقرأ عليه اسم عاطف الطيب مخرجاً ووحيد حامد كاتباً للسيناريو.. وليس صحيحاً أن أحداً ينتظر منهما أن يقدم «البريء» أو «ملف في الآداب» في كل مرة كما عقب وحيد حامد عقب ندوة فيلمه مع جمهور للمهرجان.. فإن في وسعهما أيضاً أن يقدم الكوميديا الخفيفة بشرط أن تكون كوميدياً فعلاً وأن تكون جديرة بأسماء صانعيها.. وإلا فما الذي «يحشر» مخرجاً جيداً حقاً مثل عاطف الطيب في نوع من السينما لا يجيده ولا يضيف إليه شيئاً بل ويسحب من رصيده؟.. وما الذي يقوله وحيد حامد بالضبط بعد أن وصل إلى مرحلة النضج والوعي و«الاستقرار» وقدم أعمالاً قوية وعميقة فرضت احترامها على الجميع.. فهل هي مشكلة الفتاة الشريفة التي تعود بملابئها إلى بنك مصر في الوقت الذي يهرب الجميع أموالهم إلى خارج مصر ومع ذلك نرى ذات مرة لافتة «بنك القاهرة» في غلطة لا أدرى كيف وقع فيها الجميع... أم مشكلة سائق التاكسي الشريف الذي يتخانق طول الوقت مع زوجته على الطبخ الغامق والفتاح ويكرر فيها محمود عبد العزيز نفس التمثيل «الظريف» ونفس الضحكة ليحلف لنا على المصحف أنه نجم كوميدي أيضاً مع أننا تأكدنا من ذلك من زمان ..

أم أنها مشكلة البنت التي تبحث عن حبيبها القديم الذي وضعوه في مستشفى المجانين فإذا بنا نعود الى اسماعيل ياسين في مشهد تهريب يوسف شعبان من المستشفى والممثل الذي يلعب نورين ومع بعض الممارك والمطاردات العبيطة؟.. فالاعتراض إذن ليس على أن يقدم عاطف الطيب فيلما خفيفا ولكن أن يجيد حتى تقديمه بمنطق جدير به وبنا.. ثم أن يعيد وحيد حامد النظر في مسألة تحويل المسلسلات الاذاعية إلى أفلام أو العكس.. فالدنيا ليست على جناح يمامة فقط ولكنها مليئة بالأجنحة!

● أما كاتب السيناريو مصطفى محرم فكانت له ثلاثة أفلام فهمت عندما شاهدها سر المقال العنيف الذي كتبه في عدد «الهلال» الأخير ومسح فيه بالأرض كل نقاد السينما الذين لم يعترف بواحد منهم على الإطلاق.. ورغم أنني اتفق شخصيا مع معظم ما جاء في المقال إلا أنني كنت أفضل أن يبذل مصطفى محرم نصف هذا الجهد الذي بذله في تحليل النقاد والاستعانة بأقوال «الخبراء الأجانب» في قواعد النقد السينمائي.. في تحليل ومراجعة أفلامه هو شخصيا ومحاولة الاستفادة بنفس الخبراء الأجانب في فن كتابة السيناريو السينمائي.. ولو أنني واثق أنه لن يفعل.. لأن هذه «الدراسة» يمكن أن تعطله عن كتابة فيلم جديد..

فالأفلام الثلاثة فقط التي رأيناها له بالصدفة في مهرجان واحد تؤكد أن الكاتب الشاب الموهوب الذي بدأ مع بدايات السينما الجديدة في مصر منذ نحو خمسة عشر عاما وقدم عددا من الأفلام الجيدة مع معظم المخرجين الشباب.. هو كاتب حرفي ممتاز يجيد صنعه حقا.. ولكن موهبته بدأت تذبل شيئا فشيئا لتحل محلها الصنعة الاستهلاكية السهلة فأصبح أكثر كتاب السيناريو غزارة واستعدادا لكتابة أي عمل من أي نوع وفي أي اتجاه وبدون إيمان بشخصي بأي فكرة أو أي موقف ولكن حسب مواصفات «الزبون» والجمهور.. والكارثة أنه يصنع هذا كله بشطارة متمكنة وبإقل قدر من السينما.. فالأفلام الثلاثة قائمة على الحوار والانتقالات التقليدية المملة والمكررة ومع عدم ترك أي مساحة للصورة أو الحركة.. فإذا ما «نام» الفيلم وافتعل الحركة.. فهي حركة بلهاء يمكن أن تتكرر عشر مرات بحذافيرها وحول موقف واحد في الفيلم الواحد..

في فيلم «يعازري كلنا لصوم» مثلا لا نجد من علامات الحركة سوى مشهد واحد لسعيد صالح يسرق شيئا من هذه الشقة أو تلك وينفس التكنيك.. ثم رحلة الى



«ياعزيزي كلنا لصوص» - إخراج أحمد بهيس - ١٩٨٨

روما لبيع قلادة كأن يمكن أن يتم في القاهرة.. أما الباقي كله فمشاهد حوار تبدأ من شتم ثورة يوليو التي فرضت الحراسة على «أولاد الناس» فحولتهم - يايعني - الى شحاتين ثم الى حرامية في لعبة نكاء سمجة بين حرامى وحرامى وفي ظروف الانفتاح التي استهلكت في السينما وبنون أن نعرف ما هو ارتباطها الزمنى بفرض الحراسات وبنون أن نعرف - وهو الأهم - أين يقف فيلم أحمد يحيى بالضبط مع من ضد من وما هي ضرورة حشر الثورة والانفتاح إذا كانت المسألة كلها تتحول بعد ربع ساعة فقط الى مجرد صراع نكاء حول قلادة مسروقة من عائلة أرستقراطية بين مجموعة حرامية.. ولمجرد تأكيد فلسفة احسان عبد القنوس الشخصية التي ترى أننا كلنا حرامية.. فما هو معنى أو حجم عبقرية هذه الأفكار أصلاً ؟

● وفي فيلم ايناس الدغيدى «التحدى» تتقدم تكنولوجيا كمخرجة ولكن مع قدر كبير من الثرثرة حول المرأة الشهيدة كمادتها في أفلامها الثلاثة وسط مجتمع كامل من الرجال المتوحشين الفاسدين الطغاة والخونة يحاولون حرمانها من طفلها بنذالة وجبروت حتى أن الطاغية فريد شوقي يحشد كل قواته وبنادقه وكلابه البوليسية

لحاصرة امرأة غلبانة هي نبيلة عبيد التى لعبت دورا جيدا هى وفاروق الفيشاوى
حول قضية كان يمكن أن تكون انسانية لولا أساسها الواهى من البداية !
● أما فيلم عبد اللطيف زكى «الوحوش الصغيرة» فهو نموذج للادعاء والافتعال
وركوب موجة النقد الاجتماعى من خلال قضايا وهمية تتصور أنها جادة وجريئة
وعميقة وهى ليست سوى «قصاقيص» سطحية ساذجة عن شبان منحرفين وكبار
فاسدين حول قصة حب من العالم الآخر بين المرأة الجميلة الشريفة والشاب المثالى
الذى يخطب باستمرار بمانشيتات الصحف عن الانحراف والتى لا يمكن أن تقنع
أحدا وفى سينما ركيكة ومباشرة تدفع الى الزهق والملل حيث تحس أن الجميع
كذابون ويضيعون وقتك حتى تكره حياتك.. وهذا هو نوع السينما التى يكتبها
مصطفى محرم فى ثلاثة أفلام لا بد أن له عشرة غيرها فى السوق.. فإذا كان النقاد
كلهم سيئين.. أليس لأنهم نتاج هذه السينما البشعة ؟.. وألسنا يا عزيزى كلنا
«حلنجية»؟!

«التحدى» .. !

كيف تنجو سينما المرأة من كراهية الرجل ؟

منذ أن بدأ يصبح هناك ما يسمى «سينما المرأة». فى مصر أيضا .. حيث هناك المرأة المخرجة والمرأة التى تكتب السيناريو سواء للسينما أو للتلفزيون .. فضلا عن المرأة التى تمثل طبيعا .. والأنظار مركزة على المخرجة الشابة إيناس الدغيدى بالذات .. ليس لأنها السيدة الوحيدة التى تخرج الأفلام فى مصر الآن .. فهناك أيضا نادية حمزة ونادية سالم التى أخرجت فيلما روائيا واحدا هو «صاحب الادارة بواب العمارة» ثم توقفت لسبب مجهول .. وليس إيناس الدغيدى هى أكثرهن إخراجا .. فإنها لم تخرج حتى الآن إلا ثلاثة أفلام بينما أخرجت نادية حمزة ضعف هذا العدد .. وإنما لأن أفلام إيناس الدغيدى الثلاثة استطاعت أن تثير الاهتمام النقدي أكثر .. ربما لأنها أكثر تمهلا وعناية فى اختيار موضوعاتها وربما أكثر تقدما من ناحية المستوى الفنى نفسه .. وربما أيضا لأنك تحس فى أفلامها بالحس النسائى فى تناول موضوعاتها وشخصياتها بحيث تقول على الفور : «هذه فعلا وجهة نظر امرأة .. فى الرجل!».

والغريب ان إيناس الدغيدى - المخرجة الهيفاء ممشوقة القوام شديدة الجاذبية - تحاول أن تتفى عن نفسها هذه «التهمة» بكل شكل وفى كل مناسبة .. وفى ندوة لمناقشة آخر أفلامها «التحدى» بعد عرضه فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الذى أقيم من عدة أسابيع. قالت بثقة إنها لا تؤمن بأن هناك ما يسمى «سينما المرأة» و«سينما الرجل» أو «أدب المرأة وأدب الرجل» وإنما هى مجرد تقسيمات نوعية من اختراع الرجل نفسه «ليناوش» بها المرأة ويخلق معها معركة بين الوقت والآخر ..

ووجدت نفسى ارد عليها فى نفس الذنوة مندهشا من نفى «تهمة» ليست تهمة بل هى واقع معروف فى السينما العالمية كلها حيث تخرج النساء أفلاما متميزة تماما عن أفلام المخرجين الرجال ومنذ ايدا لوبيتو فى امريكا إلى مرجريت فون تروتا ونايرين ترانتينيان فى فرنسا وليليانا كاكاني فى ايطاليا وعشرات غيرهن.. وكلهن سيدات لم يمارسن الإخراج من باب النزوة أو المغامرة .. وانما لأن لدى كل منهن رؤية لمشاكل المرأة تريد أن تعبر عنها بحسها الأنثوى.. لأن هناك مشاعر داخلية عميقة وقد تكون بسيطة جدا رغم ذلك - تدركها المرأة بالتأكيد أكثر من الرجل.. رغم كل الأفلام التى أخرجها الرجال عن مشاكل النساء.. ورغم اعترافنا بأن مشاكل المرأة هى جزء من مشاكل الإنسان عموما فى أى مجتمع : المرأة والرجل معا.. وفى المجتمع المصرى بالتحديد فإن المرأة تعاني من مشاكل فى البيت والعمل وتربية الأطفال وعلاقتها بمجتمع الرجال وكيف ينظرون لها.. فإذا لم يتوفر هذا «الحس النسائي» فى الأفلام التى تخرجها النساء.. فإن هذه تكون هى الكارثة.. والا فما الفرق اذن بين تناول المرأة لمشاكلها وأحاسيسها.. وتناول الرجل ؟

وسواء اعترفت إيناس الدغيدى بهذا الحس الأنثوى أو لم تعترف.. فإنه موجود فى أفلامها بوضوح حتى لو لم تتركه.. فهى تقدم علاقة الرجل بالمرأة من موقف اتهام واضح وصريح ويعتبار المرأة مظلومة ومخووعة ومجنيا عليها دائما..

فى فيلمها الأول «**علوا أيها القانون**» تفاجأ نجلاء فتحى الأستاذة الجامعية بأن زوجها العايب يخونها مع هياتم.. فتري أن من حقا أن تقتله بالرصاص بعد أن ضابطته بالجرم المشهود.. مادام القانون يسمح للرجل بنفس الانتقام من زوجته لو ضابطها فى نفس الموقف.. فيخرج بريئا بحجة الدفاع عن الشرف.. والفيلم يطالب للمرأة بنفس الحق.. وقد يكون المطلب منطقيا من وجهة النظر القانونية.. ولكن هناك ما هو أكثر أهمية حين نطالب بالمساواة بين المرأة والرجل.. من مجرد حق اطلاق الرصاص على الأزواج فى حالة الخيانة .. اليس كذلك ؟

وفى فيلمها الثانى «**زمن المنعوق**» تتعرض الطالبة الجامعية ليلى علوى لخطر ادمان المخدرات الذى يدمر حياتها والذى قادها اليه بعض أصدقاءها من الشباب المنحرف.. لتكتشف أن أباهم الجعيه الامثل إيهاب نافع هو تاجر المخدرات شخصيا.. فالمرأة هنا أيضا..هى ضحية عالم الرجال الظلمة الفاسدين .



«التحدى» - إخراج إيناس الدغيدى - ١٩٨٨

أما الفيلم الثالث الجديد لایناس الدغيدى بعنوان «التحدى» فيلخص موضوعه من أول مشهد وحتى قبل بداية العناوين.. فالزوجة الأم تضبط زوجها فى حالة خيانة أيضا - لاحظ أن كل الرجال خونة وقليلو الأدب ولا بد أن تبدأ كل مشاكل المرأة من هذه النقطة ! - وبعد معركة غير متكافئة تطعن نبيلة عبيد الزوجة المظلومة زوجها الفاسد بسكين فتقتله.. وتذهب الى السجن تاركة طفلها الصغير فى حضنة جده الاقطاعى القوى «المفتري» فريد شوقى الذى يشحن الطفل بكراهية أمه.. ويتصدى المحامى الشاب التعيس فاروق الفيشاوى للدفاع عن المرأة المظلومة ويتمكن من تبرئتها لتخرج من السجن وتحاول بدء الحياة من جديد.. وفى معركة شرسة وغير متكافئة أيضا مع الجد الشرس الشرير فريد شوقى تحاول استرداد طفلها.. فى الوقت الذى تكون عواطفها قد مالت للمحامى الشاب الذى يهجر خطيبته وابنة عمه من أجلها.. فيتحد العم مع الجد ضد هذه العلاقة الجديدة.. وضد أن تسترد الأم طفلها.

والقضية عادلة وإنسانية فعلا وتثير التعاطف مع أم مظلومة تحاول استرداد طفلها.. ولكن السيناريو الذى كتبه مصطفى محرم يحاول صنع فيلم بكل المغريات

المنيرة تجاريا.. فيتحول الفيلم فى نصفه الثانى الى فيلم بوليسى.. تتصارع فيه الأم ومحاميها الشاب الذى أحبها من ناحية.. والجد الاقطاعى الشرس مع عم المحامى الذى يثار لإبنته من ناحية أخرى.. فهى معركة الكبار الاقوياء اذن الذين يملكون كل القوى ضد الصغار الضعفاء المظلومين.. وهذا هو «التحدى» النبيل الذى تقبله أم من أجل استرداد طفلها. .
ولكن الفيلم جريا وراء الاثارة .

بعد ١٧ سنة على عرضه

«ثرثرة فوق النيل»

.. ثرثرة تحت الابتذال

يمكن اعتبار الأفلام المأخوذة عن أعمال نجيب محفوظ تاريخاً لمراحل وتحولات اجتماعية هامة في المجتمع المصري منذ العشرينيات والثلاثينيات.. وأياً كان قرب هذه الأفلام أو بعدها عما أراد نجيب محفوظ نفسه قوله .

ولكن أخطر هذه المراحل في التاريخ المصري القريب هي بلا شك مرحلة ما بعد هزيمة ٦٧..

ولكن لأن أدب نجيب محفوظ نفسه ليس موضوعنا هنا بالطبع.. فأننا نلاحظ هذا الموقف من مراجعة وتأمل ما حدث بعد هزيمة ٦٧ ويتجلى في أربعة أفلام على الأقل مأخوذة عن رواياته : «الكرنك» : إخراج على بدرخان وتمثيل سعاد حسنى ونور الشريف وتحية كاريوكا ومحمد صبحى عام ٧٦. «ميرامار» : إخراج كمال الشيوخ وتمثيل شادية وعماد حمدي ويوسف وهبي ونادية الجندى عام ٦٩. «ثرثرة فوق النيل» : إخراج حسين كمال وتمثيل أحمد رمزي وعماد حمدي وعماد حمدي وعادل أدهم وميرفت أمين وسهير رمزي عام ٧١ .. «الحب تحت المطر» : إخراج حسين كمال وتمثيل أحمد رمزي وعادل أدهم وميرفت أمين وماجة الخطيب عام ٧٥ ..

ومن الطبيعي أن يتفاوت موقف كل فيلم من هذه الأفلام من ثورة يوليو وهزيمة ٦٧ من ناحية.. ثم علاقة الفيلم برواية نجيب محفوظ نفسها المأخوذ عنها، ومدى أمانته وموضوعيته في التعبير عن فكر صاحبها، حسب رؤية صانعي الفيلم من منتج الى مخرج الى كاتب سيناريو ..

فالبعض كانوا ينقدون تلك المرحلة بإيجابياتها وسلبياتها من داخل هذه المرحلة نفسها وباعتبارهم من أبنائها الذين يحاولون بإخلاص وتجرد أن يغفوا تأمل التجربة. بينما البعض الآخر لم يكن يعينهم من نجيب محفوظ سوى مجرد الخيط القصصى الذى يمنحهم الفرصة الهائلة لصنع مادة مثيرة صاخبة ينتقدون فيها المرحلة والثورة وعبد الناصر جميعا، ويلا أى قدر من الجدية أو الموضوعية إن لم يكن بدافع من السخرية والحقد وتصفية الحسابات.. وطالما أن موقف نجيب محفوظ نفسه سلبي تماما ، ليس فقط تجاه مرحلة تاريخية عاصرها وفهمها جيدا ويؤمن بها بلا شك بل حتى تجاه رواياته التى تنقطع علاقاتها بها بمجرد بيعها للسينما ؟

وفيلم «ثائرة فوق النيل» الذى أخرجه حسين كمال عن سيناريو ممدوح الليثى وعرض عام ١٩٧١ ينتمى بالتأكيد الى النوع الثانى من هذه الأفلام التى تتعرض لمرحلة ما بعد هزيمة ٦٧.. وترجع بأسبابها بالطبع - حتى لو لم تقل ذلك مباشرة - الى ثورة يوليو لكى تنتقدها بشدة باعتبارها المسؤولة عن كل ما حدث من كوارث . وعماد حمدي هو الشخصية المحورية فى هذا الفيلم الذى نتابع كل شىء من وجهة نظره.. رغم أن الفيلم يقدمه رجلا غائبا عن الوعي غارقا فى المخدر طوال الوقت.. ومن أول لحظة.. وهذه الملاحظة تحدد فى ذاتها موقف الفيلم من موضوعه من البداية..

ونحن نرى هذا الرجل يهيم على وجهه فى شوارع القاهرة وهو يحدث نفسه معلقا على كل ما يرى أحيانا بصوت مسموع.. وأحيانا بلا صوت، فيما يعرف «بالمونولوج الداخلى»..

والشخصية حقيقية لرجل نعرفه جميعا فى الستينيات والسبعينيات.. كان يجوب شوارع «وسط البلد» ويطوف بالمقاهى.. يلبس ملابس مهلهلة وإن كانت تنم عن أنه كان موظفا محترما أو مثقفا يوما ما، وقبل أن يفقد عقله ويهذى بصوت عال منتقدا كل شىء فى غضب وبعبارات غير مفهومة غالبا.. وأصبح شخصية معروفة فى القاهرة كلها حتى كان أقرب الى «الرمز» للمثقف الغاضب الذى فقده عقله، تحت وطأة حدث هائل لا يعرفه أحد على وجه التحقيق.. ولكنه حدث يمكن التعاطف معه ومع شخصيته على أى حال.. لأنه يحمل جزءا من المثقفين جميعا.. الذين يريدون أن يعلنوا غضبهم بصوت عال فى الشوارع أيضا.. ولكنه الوحيد الذى تجرأ على ذلك بالنيابة عنهم.

: ولقد رأيت شخصياً هذا الرجل كثيراً، كما رآه غيرى «من صعاليك وسط البلد»
محققين في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات.. وأعتقد أنه كان جزءاً أساسياً من
لامح تلك الفترة التي كانت تغلّي في داخلنا جميعاً أبخرة الغضب والبحث عن شيء
منعنا من الجنون الذي اقترب منه الكثيرون بدرجة أو بأخرى.. وكان الرجل في
عاجة إلى عبقرى مثل نجيب محفوظ ليلتقطه ويحوّله إلى هذا الرمز الفنى الذى يقول
من خلاله الكثير ..

.. والرجل الذى يضيع فى بحر الشارع المكتظ بالرجال والنساء والدكاكين والحركة
يلقى متسائلاً «هم عاملين فى نفسهم كده ليه؟» ده عرض أزياء؟.. تشكيلة؟.. ليه
الستات بتتنوّق كده برة البيت؟»

ثم يرى فتاة جميلة تتأبط ذراع رجل فيعلق ساخراً : يبقى عنده الثروة ده كلها
ويتمتع بها لوحده؟ يبقى أنانى.. لازم يتمتع بها الناس معاه.. راجل شههم؟!
ويصل إلى «عوامة» راسية على شط النيل ليجلس لتدخين الحشيش عند رجل
يحترف ذلك.. ونفهم أنه «زبون» دائم عنده.. فهو يشكو له من أن «تعميرة أمبارح
ما كنتش ولابد..» فيدافع بائع المخدرات عن نفسه قائلاً : «بول بيغشوا كل حاجة..
يعنى جيب على ده .. ؟»

وفى المشهد التالى يعبر عماد حمدي ميداناً صاخباً أخرج فيه العمال باطن
الأرض فى حفرة كبيرة عرقلت المرور.. فيعلق بصوت «منولوجه» الداخلى الذى لا
يكف عن انتقاد مظاهر الحياة اليومية : «لازم فحت جديد كل يوم.. مرة علشان
الكهرباء.. مرة علشان المياه.. ومرة علشان التلفون.. ليه ماييقاش فيه لجنة تخطيط
تفحص مرة واحدة؟ يمكن الواحد غلطان ولجنة التخطيط هى اللى صح..؟»

ونتابع عماد حمدي بعد ذلك إلى مقر عمله لنكتشف أنه «أنيس زكى» الموظف
بوزارة الصحة الذى يمارس عمله فيما يشبه الغيبوبة.. فرتئيسه يوبخه على اهماله
بينما هو يرى رئيسه هذا، وكما تخيله، التوقيعات المكتيبة تغطى وجهه فى تعبير
سينمائى ذكى فعلاً...

وعندما يكلفونه بكتابة تقرير تنفى فيه الوزارة اختفاء الأتوية من الأسواق.. ويؤكد
أنها تسير «بمقتضى الميثاق» - وهنا يسخر الفيلم من مواثيق عبد الناصر - فإن
عماد حمدي أو الموظف أنيس زكى، يكتب التقرير المطلوب بقلم ليس به حبر.. ويسلم
الورقة بيضاء إلى رؤسائه، بينما يعلق أنيس زكى نفسه ساخراً : «هى الحكومة

ماورهاش غير البغارية؟.. كل واحد يخاف من المسئولية يكتب تقرير؟

وبينما نلمح فى «مانشيت» إحدى الصحف: «قتال عنيف بالمذقعة اسبع ساعات» اشارة الى حرب الاستنزاف فيما بين هزيمة ٦٧ وحرب أكتوبر، يلتقى أنيس زكى بالصفدة بأحمد رمزى الذى يلعب دور «رجب القاضى» جاره فى الحى القديم والذى أصبح نجما سينمائيا، والذى يدعو الى «الملكة» وحيث «الدنيا غير الدنيا».. والملكة هى «عوامة» على النيل يلتقى فيها رجب القاضى هذا بمجموعة من الأصدقاء حيث يمارسون كل مبادل الغياب عن الوعي والانتقام من الذات ومن المجتمع كله.. ليس بالمواجهة وانما بالهرب الى الحشيش والنساء.. والمجموعة هى، الصحفي على السيد (عادل أدهم) وكاتب القصة المعروف خالد عزوز (صلاح نظمي) ثم المحامى مصطفى راشد (أحمد توفيق) ..

وترحب هذه المجموعة بالوفاد الجديد أنيس زكى لاجادته فنون اعداد جلسات المخدرات. ثم إنه مريح جدا لأنه لا يتكلم أبداً.. وانما يسمع ويراقب صامتاً مكتفيا بأن ينقل لنا وجهة نظر الفيلم فى كل ما يحدث..

وجهة نظر الفيلم هى أن كل ما كان يحدث فى فترة ما بعد هزيمة ٦٧، هو الضياع والهروب الى المخدرات والنزوات الجنسية واهالة التراب على كل شىء.. فليست هناك سوى المفاسد والانحرافات والنزوات.. وكل ما حدث قبل الهزيمة كان فاسداً بحيث كان لابد أن يؤدى اليها.. وكل ما حدث بعدها كان فاسداً أيضاً بحيث لابد أن ينتج عنها .. ولا بارقة أمل على الاطلاق..

ولم يكن هذا صحيحا بالطبع.. فقد تكون هذه هى الصورة الخارجية للأشياء فى تلك الفترة حقا ولكن الفيلم لم يكلف نفسه عناء مناقشة أى شىء أو محاولة تحليله أو فهمه.. وانما اكتفى فقط باقتناص كل ما هو مثير من جلسات الحشيش ومبازل التحلل وانتقاد كل شىء.. وبغذوة حواس المتفرج السطحى الساذج بوضعه فى قلب هذا الجو من أبخرة البخان الأزرق هو نفسه.. فاذا كانت هذه الصور الفاضحة التى قدمها «ثرثرة فوق النيل» هى من نتائج الثورة والهزيمة فيما يزعم ، فلابد أن الفيلم فى حد ذاته هو أبلى صور هذه الهزيمة.

وطبيعى أن كل ما يحدث فى الفيلم يعد ذلك هو مجرد تنويعات على نفس المعنى.. فهؤلاء المخدرون (بالفتح) يفلسفون ضياعهم الشخصى بأن كل شىء فاسد من حولهم الكل باطل وقبض الريح.. والمبرر الوحيد لغيابهم عن الوعي وأغراقهم فى

المبرر السهل الذي خلقه البعض لأنفسهم يعد هزيمة ٦٧ بالفعل، هو أنهم خدعوا في ثورة يوليو وقى عبد الناصر وأن حلمهم الكبير قد انهار.. وأيست صدقة بالطبع أن يختار الفيلم مجموعته من ممثل وصحفي وقصاص ومحام.. هؤلاء «الانتلجنسيا» المصرية.. أو نماذج العقل المبدع المفكر.. فإذا كان هو نفسه قد أصيب بهذا الخل والتفكك.. فما بالك بفئات «القاع» الأخرى؟

وينقل الفيلم بعد ذلك من نموذج فاسد الى نموذج أشد فساداً.. فالممثل الوسيم المشهور رجب القاضى (أحمد رمزى) يستغل جاذبيته فى استدراج النساء من كل نوع إلى «العوامة» تاركاً كلًا منهن بعد ذلك الى من يشاء من أصدقائه.. نعمت مختار أنثى فى الثلاثين أو تجاوزتها، تغرق فى الجنس والمخدر هى الأخرى لمجرد أنها ضببطت زوجها مع الخادمة.. وهى باتت تخرج وتدخل الى بيت الزوجية بلا ضابط أو رابط، فيكتفى زوجها كل مرة بشيء من الغضب ثم يسكت.. وكان مغامراته مع الخادمة مبرر كاف للتنازل عن زوجته للغير وعدم فتح فمه..

وسهير رمزى تقوم بنور الفتاة الجميلة التى تمارس الدعارة لتنفق على أسررتها الفقيرة ولتحقق طموحها فى فستان من «الشواريى» ثم فى شقة فى الزمالك، وفى سيارة بعد ذلك ..

«وميزفت» أمين هى طالبة بكلية الآداب التى تعجب بالنجم رجب القاضى وتريد أن تصبح ممثلة هى نفسها، فتترك كليتها وأسررتها (التي لا نعلم شيئاً عنها) لتقيم فى العوامة إقامة شبه دائمة فى أجواء الجنس والحشيش هذه، بلا أدنى مشكلة، ويقصى صور الابتذال والتهتك التى لا يمكن أن يعرفها البيت المصرى أيا كانت أزماته المؤقتة الاجتماعية أو السياسية أو حتى الاقتصادية..

والنجم رجب القاضى نفسه يشترك فى أفلام الهلس حيث يلبس ملابس امرأة.. وبلا سبب واضح يرقص وسط الراقصات فى المشهد الوحيد بالألوان فى الفيلم الذى صور كله بالأبيض والأسود والذى تغنى فيه المطربة عابدة الشاغر أغنية «الطشت قال لى.. يا حلو باللى.. قومتى استحمى».. وهو مشهد يسخر فيه الفيلم من السينما التافهة، ومن موجة الأغانى الهابطة من هذا النوع والتى انتشرت فعلاً بعد ٦٧..

وأنيس زكى (عماد حمدي) الذى يظنه الجميع غائباً عن الوعي، هو الوحيد الذى يراقب متيقظاً على العكس، ولكن دون أن يتكلم..

إنه قابع على الأرض دائماً كالكلب يعد «الجوزة» ومعدات الحشيش ويتذكر فى

«فلاش باك» حينما كان تاترا فى شبابه، يشترك فى المظاهرات ويتعرض لقمع البوليس..

فالفيلم يريد أن يجعل منه نموذجا لجيل وطنى كافح كثيرا ولكن أحبطت أحلامه..
ويمعنى آخر، دعوة «للتعقل» وعدم الاشتراك فى أى مظاهرات بعد ذلك، لأن الكل باطل وقبض الريح.

وحتى الآن يظل العنصر الوحيد النظيف والمشمئز من كل ذلك هو خادم العوامه، الرجل الفقير العادى الذى يخدم «البهوات» فى تحقيق ملذاتهم، ويرقب كل شىء، مكتفيا كل مرة برفع رأسه الى السماء قائلا «سامحنى يارب».. أحمد الجزيرى الذى لم نعرف لماذا لم يمنعه شرفه وقدينه هذا عن الاستمرار فى هذا العمل اذن ليبحث عن عمل أشرف حتى ولو جاع ؟

ويختار الفيلم مناسبة دينية هى «عيد الهجرة» لتمارس هذه المجموعة ذروة فسادها حين تخرج مضرة ومخدورة رجالا ونساء الى الخلاء.. وعند تماثيل الفراعنة التى يشير بها الفيلم الى تاريخ مصر المجيد الذى تم اهداره، يصيغ مشهداً يتصور أنه فذ، ليدين من خلاله الأحفاد لتفريطهم فى تراث أجدادهم العظام..

فمجموعة السكارى والمخدريين تتسلق تماثالا ضخماً لرسميس الراقد على الأرض، حيث تحتضن النساء الثلاث أجزاء الضخمة فيما يشبه ممارسة الجنس.. ثم فى طريق عودتهم من تلك المنطقة الريفية تدهم السيارة فلاحه شابة فتقتلها.. وتمضى السيارة بركابها لا تلوى على شىء. وان كانت ضمايرهم قد استيقظت مؤقتا على الجريمة، فاليقظة كانت لدقائق، إذ سرعان ما يعثرون لأنفسهم على مبرر لقتل الفلاحه ليغرقوا فى ملذاتهم من جديد..

ثم يظهر قرب النهاية النموذج الإيجابى المثقف الوحيد : ماجدة الخطيب.. الصحفية التى تقترب من هذه المجموعة بحكم عملها ولكنها تتجو بنفسها من الفرق رغم محاولات النجم رجب القاضى لاجتذابها.. وبينما هى تلقى عليهم درساً ساذجاً فى الوطنية، يرد أحدهم بلا مبالاة وكأن الفيلم يبرر له ولجموعته، هذا الذى يفعلونه وتحت ستار مقولة : «كنا شبان متحمسين وثوريين.. ولما قامت الثورة حسبنا أن مهمتنا انتهت.. ومأحدث دعانا ولا قال لنا تعالوا ساهموا معنا»..

فالثورة هى المخطئة اذن هنا أيضا !!!
ولكن أكثرهم غيابا عن الوعي، كما تصوروا، أنيس زكى الذى لا يتكلم أبداً، هو

الذى يواجههم بحقيقتهم فى لحظة وعى نادرة بالنسبة لهم وله، ومن خلال ما كتيبتة الصحفية فى مفكرتها عن كل منهم.. وعندما تدعوهم للذهاب معها فى رحلة نظمتهما هى لمنطقة القناة لمشاهدة آثار التخريب بعد حرب ٦٧ فى كل مدن القناة.. لا يذهب أحد سوى هذا الغائب عن الوعي أنيس زكى.. ووسط مظاهر الدمار والتخريب، تتجسد مأساة الرجل.. فيهنئ وسط الخرائب كائنه ينادى المجتمع كله صارخا فى ألم : «ايه اللي حصل؟.. فين الناس؟.. راحوا فيه؟.. ده شيء فظيع».

ثم يتذكر الفلاحة الشابة التى قتلت دهسا بالسيارة، والتي لابد أن الفيلم يشير إليها الى حصر وكالعادة، فيصيح: «الفلاحة ماتت.. احنا اللي موتناها.. احنا المساطيل اللي مانفوقش»!

ولكنه عندما يعود الى العوامة من رحلة القنال يجد نفس الصنخب اللاهى، فيقرر التمرد هو نفسه ويحطم «الجوزة» وكل معدات المخدر صائحا فى الآخرين: «الفلاحة ماتت.. ولازم نسلم أنفسنا..».

وتنتهز الصحفية «ماجدة الخطيب» (التي لا ندري لماذا تركت عملها لتتفرغ لهم الى هذا الحد)، تنتهز الفرصة لتلقى فيهم خطبة عصماء، هى الأخرى المفروض أنها رسالة الفيلم الى المجتمع كله : «ازاي جالك نم؟.. ازاي مستمرين كده؟.. فوقوا..؟»

وبينما أنيس زكى يهنئ كالمحموم: «الفلاحة ماتت ولازم نسلم أنفسنا».. يكون الخادم أحمد الجزيري قد بلغ لحظة التنوير والقدرة على الفعل هو الآخر.. فيفك سلاسل العوامة التى تربطها الى الشاطئ.. وكأنها أصبحت البؤرة التى تتجمع فيها كل المفاسد.. فتحملها المياه الى وسط النهر، بينما صوت أنيس زكى مازال يهتز : «ياناس لازم نفوق.. الحشيش اللي احنا فيه مانشر بوش».. وهى صيحة ايقاظ ساذجة لم يسمعها أحد بالتاكيد ولم يستيقظ، لأنها صيحة مخدرة لم يصدقها أحد، صدرت عن فيلم مفتعل لم يصدق أحد.. لأنه وهو يتظاهر بانتقاد المبالايل كان يفرق كل مشاهديه من خلال متاجرة سطحية ومدعية.. وهو نفسه فى النتيجة أصبح أحد أبرز هذه المبالايل .

«صراع فى النيل» لعاطف سالم

سمفونية النهر الخالد

«صراع فى النيل» والذى يعرض على شاشة التليفزيون فى مصر حالياً يعود نتاجه الى عام ١٩٥٩، وهو فيلم بالأبيض والأسود، وعلى الرغم من ذلك يبدو هذا الفيلم حياً متدفقاً بالشباب والتجدد أكثر من الأفلام الجديدة ذات الألوان الفاقعة. وهذا الفيلم بقى وسيبقى على مستوى فنى رفيع وذلك بفضل الجهد الذى بذله الفنان عاطف سالم، وهذا ما يؤكد أن السينما فى مصر مرت بعصر ذهبي ومخرجين لا يقلون أهمية عن المخرجين العالميين... وعاطف سالم واحد من هؤلاء.

ثم أن بعض أفلامه التى جاءت بعد هذا الفيلم، تؤكد أنه لو كان هناك خمسة بين مخرجي السينما يمكن أن نسميهم «الماسترز» حسب التعبير الشائع فى السينما العالمية بمعنى «السادة».. فلا بد من أن يكون بينهم عاطف سالم..

وان كنا لا ندرى فى الوقت نفسه ما هى الظروف الخاصة التى حالت بين هذا المخرج الكبير وبين أن يأخذ مكانه الذى يستحقه وإن ينتج أكثر بدلاً من أن يتوقف، وهو صاحب بعض العلامات الحقيقية فى تاريخنا السينمائى مثل «الحرمان» و«أحنا التلامذة» و«المالك» و«صراع فى النيل» و«أم العروسة» وهى أفلام لم تكن متقدمة فى تكتيكها السينمائى فقط، وإنما كانت جريئة وجديدة فى موضوعاتها فى حينها.. وكانت تبهر عالية المستوى بالقياس الى الأفلام السائدة من حولها..

ومنذ «الحرمان» عرف عاطف سالم بجراته على الخروج بالكاميرا من نواثرها المكررة التى حبستها فى البيوت والديكورات والصالات لتتزل الى الشارع وتقترب من حياة واقعية وحقيقية. وهى مسألة صعبة جداً لمن يعرفون طبيعة المشاكل التى تواجه التصوير الخارجى فى مصر ..

ولم يكن عاطف سالم جريئاً بخروجه على تقاليد السينما آنذاك بل خاطر ومنذ فيلمه الأول «الجزمان» يساند البطولة الى الطلفة فيروز التي اكتشفها أنور وجدي.. ومنذ هذا الفيلم، استطاع هذا المخرج الجديد أن يلفت الأنظار الى اسمه ليضعه جنباً الى جنب مع أسماء صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وبركات..

وفى «أحنا التلامذة» اقتحم عاطف سالم مشاكل الشباب بجرأة لم تكن معروفة حينذاك، وهو يربط بين ما نسميه «انحرافاتهم» والخلل السائد فى البيت والمجتمع كله.. وما زال هذا الفيلم حتى الآن من أفضل الأفلام المصرية التي تناولت هذا الموضوع تناولاً أكثر نضجاً وجدياً من أى طرح للسينما المصرية حول مشاكل الشباب فى ذلك الوقت .

وقد لا يعرف الكثيرون أن فيلم عاطف سالم «أم العروسة» حقق انجازاً نادراً بالنسبة لأفلامنا، حين وصل إلى ترشيحات جوائز الأوسكار الأمريكية الشهيرة كواحد من خمسة أفلام من نول مختلفة كانت مرشحة لجائزة أحسن فيلم أجنبى.. والمعروف أن مجرد الترشيح للأوسكار هو حدث سينمائى فى حد ذاته.. ولست أنكر الفيلم الذى فاز بالفعل حينذاك.. ولكن يقال أن أحد شهود مسابقة الأوسكار فى ذلك العام أعلن على الملأ أن «أم العروسة» كان أفضل الأفلام الخمسة، ولكن أسباباً خارجة عن السينما هى التى ذهبت بالجائزة الى فيلم آخر..

ولكن، يبقى «أم العروسة» حتى الآن تحفة حقيقية عالجت مشاكل البيت المصرى البسيط اليومية، وهو النوع الذى برع عاطف سالم فى تقديمه بواقعية شديدة، وبلا أية ادعاءات أو حذقة.. وأظهر فيه أيضاً حبه للتعامل مع الممثلين الأطفال على الرغم من صعوبة ذلك حتى أصبح أكثر مخرجينا قدرة على ادارة الأطفال أمام الكاميرا، وإستخلاص أفضل ما فيهم. حتى أن كثيرين من شباب الممثلين والممثلات الذين لمعوا بعد ذلك كانوا أطفالاً اكتشفهم عاطف سالم..

أما على المستوى الحرفى البحت فان إخراج «أم العروسة» بهذا التدفق والحيوية والرونة والتصرف بحركة الكاميرا، وحركة الممثلين ومعظمهم أطفال، فى ديكور البشقة المحدود وبين غرفها التى تنور بين جدرانها معظم أحداث الفيلم، كل هذا يؤكد سيطرة عاطف سالم الجرفية الكاملة على أبوابه فى التصوير الداخلى، بالبراعة نفسها فى الخروج الى الشارع، فضلاً عن حسه الترامى الجيد الذى يمزج بين التفاصيل الصغيرة المرحية ومناطق الازمة والتوتر، حتى يتصاعد بكل هذه

الخيوط الى ذروتها بحنكة حرفية كاملة..

وفى «صراع فى النيل» يحقق عاطف سالم فى تقديرى أعلى مستوى جرفى له مع صعوبة الموضوع وأماكن تصويره والسيطرة على الأحداث المتطورة باستمرار من موقف الى موقف ومن موقع تصوير صعب الى موقع أصعب.. ومع التعامل مع ثلاث شخصيات رئيسة تدور حولها شخصيات ثانوية عديدة طوال الوقت.. ولكن يظل التوازن محسوبا بالضبط فى علاقات هذه الشخصيات دراميا وحركيا.. ومن أهم شخصية الى أصغر شخصية، بحيث لا يبدو أبدا أن هناك أية ثرثرة أو زيادة أو أى تفاصيل صغيرة ليست لها وظيفة درامية أو جمالية.. كل هذا من خلال قصة بسيطة تقليدية. ولكن ساخنة مملوءة بالعواطف والرغبات والتحولات، شديدة الرقى والاكتمال الفنى، لكنها شديدة السهولة فى الوقت نفسه، حتى تصل الى أبسط مشاهد فى الصالة لتقدم له كل عناصر الجذب والتشويق والاثارة..

فإذا كان البعض يدعى الآن أنه يصنع أفلاما سطحية ركيكة بحجة أنها تجارية يريدها الجمهور.. فلقد نجح عاطف سالم فى نموذج «صراع فى النيل» الذى يعود تاريخه الى ثلاثين سنة، فى أن يقدم مثالا لحل المعادلة التى قيل كثيرا أنها صعبة.. حين قدم هذا الفيلم الجماهيرى الناجح تجاريا.. ولكن بمستوى رفيع شديد الاعتبار والاحترام.. ومبذول فيه قبل ذلك جهد فنى وحرفى شديد التقدم والاخلاص..

ان «صراع فى النيل» هو أحد الأفلام المصرية القليلة جدا - بل النادرة فى الواقع - التى لا تتعامل مع النيل فقط.. بل وتجعله بطلا أساسيا لها وليس مجرد مكان تصوير..

فالمذهل أن سينما تملك نهرا عظيما كهذا، غنيا بإمكانات الصورة وامكانات الدراما فى أن.. هذا النهر أهملته السينما تماما إلا من المشاهد العبيطة التى نراها كثيرا للفتى والفتاة الجالسين فى كازينو على النيل، وفى مشهد لا علاقة له اطلاقا بدراما الفيلم.. فكل العشاق فى السينما المصرية لا يلتقون إلا على النيل.. ولكن المخرج العبقري يخلق «الكادر» غالبا على «التراييزة» والولد والبنت، وبينهما غالبا الحاجة «الاصفرة» التى تكون مسئولة عادة عن كل الكوارث التى تحدث للبنت بعد ذلك.. والواقع بهذه المناسبة ان «المكان» أو موقع التصوير، هو مشكلة فنية درامية مزمنة من مشاكل الفيلم المصرى.. فباستثناء مخرجين قلة جدا، من صلاح أبو سيف الى محمد خان.. لا يلعب «المكان» أى دور، لا على المستوى الدرامى ولا

الجمالى فى بناء الفيلم.. فهو مجرد موقع تصوير فيه الأحداث.. وبالمصادفة أحيانا ، بحيث يمكن أن يخل أى مكان محل أى مكان آخر..

. ولكن الأشياء لا تقع فى «صراع فى النيل» بالمصادفة.. وانما هى جزء أساسى من طبيعة النيل وشخصيته وتركيبه الاجتماعى والاقتصادى وحتى الخلقى.. وحيث نحس أن هذه الأحداث والشخصيات لا يمكن أن نتخيلها إلا على النيل، بالدور الحيوى الذى يلعبه فى المجتمع المصرى. فهى نتاج للنهر نفسه.. والنهر هنا هو النيل فيقبط وبالتحديد، لا يمكن أن يكون «المازون أو المسيسيبي».. وهذه الأخلاق والمصراعات والرقبات لهذه الشخصيات لا يمكن أن تعيش إلا على النيل وفيه على ضفافه.. ومن الصعيد فى الجنوب الى القاهرة فى الشمال عبر رحلة «مراكب شرابية» تلعب دورا تاريخيا فى الانتقال بالناس والبضائع، وارتبطت بحياة الناس وعملهم وتجاريتهم.. وبالتالي ارتبطت بعواطفهم وعلاقاتهم..

وكل «الأشياء المصرية» موجودة فى هذا الفيلم وساخنة وحقيقية، فالشباب الطائش قليل الخبرة عمر الشريف يحب فتاة قريته الريفية فى الصعيد (تهانى راشد) التى نكتشف أنها بدأت العمل فى السينما فى وقت مبكر ثم توقفت بعد ذلك عن أن تصبح نجمة - اكتفت الآن بالتيلفزيون - وهو يعمل على مركب مع أخيه الأكبر والأكثر نضجا رشدى أباطة..

. وفى رحلة عادية لهذا المركب من الصعيد الى القاهرة بجمولة «بلاليس» يتوقف فى نجع قريب يقضى ليلته.. ولكنها «ليلة المولد» التقليدية فى معظم المدن والقرى المصرية. وفى هذا الجزء المتعلق بالمولد، يقدم عاطف سالم تحديا على مستوى الإخراج والتصوير وعرض الزخام الكبير والسيطرة عليه وعدم اغفال تفاصيله الصغيرة.. وليبدأ الصراع فى هذا «المولد» بمجرد ظهور «الغازية» الفاتنة هند رستم.. فهى ترقص فى «الشادر» لتتهال عليها أموال الرجال المجهورين بامرأة ساخنة فى بيئة صعبة ومحرومة.. وطبيعى أن يقع فى حبها على الفور هذا الشاب الأغر الساذج عمر الشريف، لتلتقطه هى وتلقى عليه شباكهها..

ويابعاز من اللصوص الذين يحركونها واضعين نصب عيونهم على المال الذى يحمله هذا المركب المخبأ فى إحدى الجرار، ينفذ المولد وينطلق المركب ولكن بعد أن تتسلل اليه الغازية الفاتنة وقد أقنعت الشاب أنها وقعت فى حبه حتى يتزوجها بالفعل..

ثم يتطور سيناريو على الزرقانى أستاذ السيناريو الكبير صاحب المدرسة، خطوط هذا الصراع بين الأخوين الطائش والعاقل حول المرأة.. وفى مكان ضيق حبست فيه عواطف الجميع ورغباتهم.. مجرد مركب يصعد من الصعيد الى القاهرة بحمولته من «البلايص» أضيف اليها كم هائل من الصراعات والرغبات الساخنة..

وهنا أيضا يواجه عاطف سالم تحديا تكتيكيا صعبا تتألق فيه قدراته الحرفية فى الانتقال بالكاميرا والاضاءة فى هذا المكان المحدود، يتنقل ما بين قمرة المركب السفلية وفى قاعها، والتي تسمى «الخن» بضم الخاء - حيث يتبع الزوج الشاب عمر الشريف بعروسة اللعوب هند رستم وهو يتصور أنه اقتنصها بينما اقتنصته هى .. وسطح المركب حيث ينام بقية الرجال : أخوه رشدى اباطة الراض لهذه القصة كلها والمرتاب فى الراقصة من اللحظة الأولى.. ومحمد قنديل الذى يقوم بمهمة الغناء - وهو غناء عمل منطقي هذه المرة - وأحمد الصداد الذى يقوم بمهمة الكوميديا السخيفة ولكن عاطف سالم كان مقتنعا به فى معظم أفلامه..

وتتجسج المرأة فى سرقة النقود المخبأة فى «الخن» التى تسعى وراءها أساسا لحساب عصابة اللصوص.. ولكن رشدى اباطة العاقل «الصاحي» يلحق بها قبل الهرب كالعادة، ويعيدها الى المركب.. لترمى بشباكها عليه هو نفسه هذه المرة ، باعتباره الأكثر فتوة وسيطرة.

وكالعادة أيضا يدب الصراع بين الأخوين.. ثم بين الأخوين من جهة واللصوص من جهة ثانية.. وتصور معارك الضرب التقليدية التى لابد أن ينتصر فيها رشدى اباطة على عشرة لصوص معا.. لأنه رشدى اباطة فقط وليس لأى سبب آخر ..

ويواصل المركب إبحاره الى الشمال وعليه الراقصة التى كشفت أوراقها.. وعندما يصل المركب الى مرسى «روض الفرج» بالقاهرة، يكون قد تبين الخير من الشر ولم يعد هناك أى لبس .. ومن خلال مشهد الختام المثير الذى لابد منه فى كل فيلم لاشباع المشاهد بهزيمة الاشرار ونجاة الأبطال والمال موضوع الصراع، يقفز اللصوص الى المركب لتصور «معركة البلايص» الظرفية التى يبرع عاطف سالم فى تقديمها بما يمزج بين الكوميديا والاثارة.. ولا يقض الخناقة إلا وصول الشرطة النهرية فى الوقت المناسب - الذى يكون متأخرا عادة - لينهب باللصوص الى السجن، والأبطال الى جنة النعيم.

ولكن تبقى فى ذاكرتنا وفى أعيننا هذه الصورة الجميلة لسينما كانت بارعة حقا

ففيها شيء - بل أشياء - تجذبك وتقنعك ، فتصدقها ولا تمل رؤيتها ولو شاهدتها
ف مرة.. لنتذكر مرحلة كان من الممكن خلالها أن تحشد رشدى أباطة وعمر
لشريف وهند رستم في فيلم واحد، وبالسحر الطاغى لكل منهم على حدة.. ثم نتذكر
يضا عندما كان الإخراج وإخراجا والكتابة كتابة.. والتمثيل تمثيلا ..
وياختصار ، عندما كانت «السينما» سينما.. ولكن من ثلاثين سنة.

أسطورتان من زمن مضى

بعد نصف قرن على عرضه :

«يحيا الحب» .. عالم بلا مشاكل.

«يحيا الحب» وأحد من كلاسيكات السينما المصرية الذى يعود عرضه الى نصف قرن مضى، أى عندما كانت السينما بالأبيض والأسود. قبل ٥٠ عاما ومع صورة جميلة للفتى محمد عبد الوهاب الساحر حينذاك نقرأ «فلم عبد الوهاب» والفيلم من نون ياء وذلك بدافع اصرار الأستاذ الكبير الراحل أحمد كامل مرسى.. ونلاحظ أيضا كلمة يعرض داخل كادر بدلا من يقدم، ثم بطلى الفيلم محمد عبد الوهاب وليلى مراد مع صواريخ تنطلق على الشاشة... ونتابع قراءة «الافيش» الاعلانى فى الرواية المصرية الغنائية «يحيا الحب» إخراج محمد كريم مع صورة كبيرة للمخرج وكأنه أحد نجوم العمل.. والرواية من تأليف عباس علام، وكتب السيناريو محمد كريم نفسه، الذى أخرج أفلام عبد الوهاب الستة وكتب الأغاني أحمد رامى ولحنها عبد الوهاب بالطبع، ورئيس الفرقة الموسيقية عزيز صايق وتم التصوير فى استديو مصر.. ومن الملفت للنظر أن التقنيين فى الاستديوهات كانوا غالبا من الأجانب وخاصة فى الفروع الفنية المعقدة مثل التصوير وتسجيل الصوت، هذه التنقيات التى كانت تحتكرها شركات أجنبية .

قصة « يحيا الحب »

أول لقطة فى فيلم «يحيا الحب» لا علاقة لها بموضوع الفيلم فرقة موسيقية صغيرة تعزف ألحانها، ثم لا نراها بعد ذلك. ولعل ذلك إحياء بان الرواية غنائية. لىلى مراد نغسها هي «نادية» التى لابد أن تكون بنت طاهر باشا.. وهى نفس

الفتاة الرقيقة الحاملة تتلقى درس في العزف على البيانو - كعادة كل بنات النوات في تلك الأيام «الراقية» وتتلقى تليفونا يستدعيها فوراً الى قصر أبيها الفخم. وتطوف بنا سيارتها في عدة لقطات متتابعة في شوارع القاهرة منذ نصف قرن.. فتبدو هذه «الأطيان» القديمة من عالم آخر.. لا نعرفه.. شوارع واسعة نظيفة خالية تقريباً من الناس وحتى السيارات.. فمحمد كريم لم يكن يسمح للقبح أن يتسلل الى أفلامه حتى وهو يتحدث عن الريف، حتى شاع عنه أنه كان يغسل الأشجار والأبقار قبل أن يسمح لها بشرف المثل أمام الكاميرا ..

ومن قصر فخم من النوع الذي كانت الأحياء الراقية في القاهرة حافلة به.. الى قصر فخم آخر، تصل ليلى مراد الى بيت أبيها الثرى ما هي المشكلة العاجلة التي من أجلها قطعت درس البيانو؟ ونفهم على الفور عندما تجد معه خطيبها سيادة «مجاهد بك»... الذى يشكو لأبيها الباشا من أنه فشل فى تطويق ابنته حسب ميوله ومزاجه الخاص بحيث تصبح «صورة أخرى منه» على حد قوله.. فإذا علمنا أن «مجاهد بك» هذا هو أستاذ علم الحشرات فى الجامعة.. أدركنا مدى التناقض بينه وبين هذه الفتاة الأرستقراطية الرقيقة.. ولا تكاد تلمح هذه الغيوم الملبدة فى الجو حين تنقطع خاتم الخطوبة من أصبعها قائلة : «الدهش مش فسخ خطوبتنا.. الدهش خطوبتنا نفسها» وكأنها كانت على أحر من الجمر تنتظر هذه الفرصة للخلاص.

وهذا المشهد الافتتاحى البسيط هو مشهد كوميدى عبقري فى تقديرى، على الرغم من سذاجته، ولا أكاد أراه كل مرة حتى اضحك بلا حدود.. والسر هو «مجاهد بك» نفسه.. أن الممثل أمين وهبة الذى يلعب هذه الشخصية، هو ممثل نادر حقاً شكلاً وموضوعاً حتى لا أدري لماذا لم يستمر فى السينما بعد ذلك.. وهو أحسن اختيار للممثل المناسب للشخصية فى الفيلم كله.. ربما أكثر حتى من عبد الوهاب نفسه الذى أعتقد - مع اعتذارى للجميع طبعاً - أنه ممثل ردىء جداً لولا سحره الطاغى كمطرب.. أمين وهبة يتمتع جسمانياً بشخصية الرجل الجامد المترمت المعزول. ولكنه يمثل ثقل الدم بمنتهى التلقائية.

« مجاهد بك » أستاذ الحشرات يشكى للباشا من تناقضه التام مع ابنته التى هى خطيبته.. وهو يعترف :

- «أنا صحيح وبنى ما بترتاحش للمزيكة.. ولكن الحشرات الللى بدرسها كثيراً ما نحتمل على ترويضها بانغام الموسيقى.. والسينما.. مين يقدر يعايب على السينما ..

أنا اغلب محاضراتي بشرحها بالسينما .. حياة الحشرة .. ازاي الحشرة يتكون ..
ويكون هذا هو منطقته العلمى فى الرد على خطيبته المدللة التى تقضى نهارها فى
تعلم الموسيقى .. وتقضى مساءها فى السينما .. وهو منطق يتعامل فيه مع الفنون من
خلال علم الحشرات ..

والموقف فى منتهى خفة الدم .. والممثل أمين وهبة يقف بقامته المغرورة والبدلة
والطربوش ليلقى محاضرتة هذه بطريقة مسرحية .. وعندما تبسم ليلى مراد ساخرة
يقول لها فى دهشة :

- حضرتك بتبسمى ؟ فيه فى كلامى شىء يضحك ؟ .. يا أنسة أنا بالقى
محاضراتى على تلتيمت ربيعيت طالب وطالبة ..

ثم نفهم أن أستاذ علم الحشرات مستاء جدا من خطيبته لأنها غير متفقة معه .
على حقائق علمية .. من نوع أن الشاى يحمل مادة «التاين» السامة .. مثل مادة
«الكافيين» فى القهوة .. ولكنها تكفى بوضع قطعة سكر واحدة فى فنجان الشاى ..
فضلا عن أنه يحب اللون الأحمر الذى يثير التيران بينما تفضل عليه هى البمبى
المسخسوخ .

ومشاكل خطيرة كهذه تغضب مجاهد بيه من خطيبته التى عندما تلقى له خاتم
الخطوبة فى وجهه .. ينحنى بأدب شديد قائلا لها : حسنا .. احتراماتى .. ثم يلتفت
إلى أبيها الباشا منحيا أيضا : احتراماتى .. ثم ينصرف بأرستقراطية متكبرة لآبد
أن يثير الضحك .

وطبيعى أن الفيلم، بتحرير بطلته من ارتباطها الأول هذا يمهّد لارتباطها الثانى
الذى يراه منطقيا أكثر .. فليس معقولا أن تتزوج ليلى مراد من أستاذ حشرات اسمه
أمين وهبة .. فى فيلم يلعب بطولته محمد عبد الوهاب .. أو محمد أفندى فتحى، الذى
نراه موظفا بسيطا ولكن أنيقا شديد العناية بهندامه .. كما كانوا يقولون فى تلك
الأيام .. يلبس الطربوش .. ويضع «نظارة نظر» أنيقة .. وهو يصرف الشيكات فى بنك
يعمل محمد عبد القدوس والد الكاتب احسان عبد القدوس سكرتيرا له .. بالمصادفة
نكتشف أن عبد القدوس هذا هو خال الفتاة المدللة نادية الذى يحبها جدا والذى
يرعاها منذ وفاة أمها ولذلك فهى تسميه «ماما» طول الفيلم .. والرجل سعيد جدا
بهذا اللقب .. بل «ويبرم شاربيه» بفخر شديد عندما يسمع كلمة «ماما» ..
ولأن الصنف .. لا نهاية لها فى بناء أى فيلم مصرى .. فإن عبد الوهاب موظف

البنك البسيط - مرتبه ١٥ جنيها فقط - ولكنها كانت تكفى أى «بك» محترم فى الثلاثينيات. يترك شقيقه القديمة لأن ايجارها خمسة جنيهات.. وهذا مبلغ رهيب جدا.. ويعزل» الى شقة جديدة بثلاثة جنيهات ونصف فقط .. والأرقام حقيقية.. بل ولافتة «للإيجار» التى رأيناها معلقة على الشقة الجديدة الفخمة كانت حقيقية أيضا فى تلك الأيام.. ولكن هذا المسكن الجديد - بالمصادفة - يقع فى ظهر القصر الفخم الذى تسكنه لىلى مراد بنت الياشا..

ولكى يلتقى الحبيبان من خلال المبدأ الشهير «ما محبة إلا بعد عداوة» يفتعل السيفنلريو - إذا كان هناك سيناريو فعلا - موقف سوء فهم غريب جدا.. ففى شرفة لىلى مراد الخلفية، خادمة مجنونة تلقى «الطوب» على الساكن الجديد عبد الوهاب من نون أى مناسبة.. ثم تختفى هذه الخادمة تماما من الفيلم بعد ذلك.. ولكن عبد الوهاب يعتقد طبعاً أن لىلى مراد هى التى تقذف بالطوب.. وعندما يراها فى البنك الذى يعمل فيه وقد جاءت تزور خالها عبد القدوس.. يظن أنها جاءت تعتذر له.. وعندما لا تفعل يشتمها.. ثم يتبعها الى القصر ليعرف عنوانها.. وتشكوه هى لخالها الذى يعاقبه بنقله الى بنى سويف.. وهكذا تتوالى المواقف الغريبة والساذجة لمجرد أن يضل الفيلم بالبطلين الى لحظة اللقاء من خلال سوء الفهم.. ثم الفهم.. ثم الحب.. فى الواقع أنه إذا كان المنطق الدرامى ليس مطلوبا تماما فى أفلام عبد الوهاب عموماً.. لأنه يكفى أن يكون هناك هذا المطرب لكى ينجح أى فيلم، وهو ماتوارشته كل الأفلام الغنائية بعد ذلك فى الواقع، حتى أفلام عبد الحليم حافظ. إلا أن فيلم «يحيا الحب» وهو أكثر أفلام عبد الوهاب سذاجة من زاوية أى منطق أو دراما.. ولكن الجمهور يتقبله حتى اليوم - بل وحتى النقاد - بفضل سحره الجميل الخارق على حساب أى منطق..

إن لىلى مراد مثلاً تقرر السفر الى الاسكندرية بلا أى سبب مفهوم سوى أن الفيلم يريد أن يقدم مشهداً غرامياً غنائياً جميلاً على بحر الاسكندرية فى الشتاء، بينها وبين عبد الوهاب.. ولذلك فهو يتبعها فى «تاكسى» الى محطة مصر.. ثم الى القطار، ويجلس أمامها وحدها فى ديوان خال.. ويبدأ فى مغازلتها من نون أن تستجيب له.. وفى الاسكندرية يتبعها فى تاكسى آخر الى قصر أفخم يملكه والدها هناك، ثم يتبعها الى شاطئ البحر الخريفى الخالى.. ومن نون مناسبة تقف الفتاة لتغنى وحدها على الشاطئ أغنيتهما الخالدة.. وتأمل هذه الكلمات الراقية :

«ياما ارق النسيم.. لما يداعب خيالي...
خلانى وحدى أهيم.. واسبح فى وادى آمالى»
والواقع أن المسألة تكون محسوبة جيدا حتى غنائيا.. لأن عبد الوهاب يكون قد
غنى أغنيته قبل ذلك.. فيحين الوقت اذا لتغنى ليلي مراد أغنية لارضاء عشاقها هي
الأخرى وتكون أغنية عبد الوهاب هي :

«احب عيشة الحرية.. زى الطيور فوق الأغصان..
مادام حبايبي حواليا.. كل البلاد عندى أوطان..».

والحرية التى يقصدها عبد الوهاب هنا والتى عبر عنها شاعر غنائى عظيم مثل
أحمد رامى.. هي حريته فى شقته الجديدة التى يتحرر فيها من تبعيته لوالده عبد
الوارث عسر، أحد كبار أثرياء الريف والباشا هو الآخر.. والذى زعم ابته فى
القاهرة ويلج فى اعطائه أى مبلغ.. ولكن الشاب يصصر على الإعتماده على مرتبة
المتواضع من البنك ليؤكد على معنى الاستقلال و«الرجولية» على حد تعبير والده..
والفيلم يضيف بذلك الى شخصية عبد الوهاب مزيدا من الفروسية والنبل كمعبود
للجماهير.. ولكنه لا يحرمه بالطبع من صفة ابن النوات.. فهي الطبقة التى لم تكن
تخرج عنها عادة بطولات الأفلام ولكنه يتيح الفرصة لليلي مراد فى الوقت نفسه أن
تقع - وهى ابنة النوات الارستقراطية - هى أيضا فى حب شاب تتصور أنه فقير..
لأن هذه هي «التيمة» المفضلة فى أفلام ذلك العصر، وربما حتى اليوم.

ونعود الى المشهد الغرامى الجميل على شاطئ البحر والذي لا يختلف كثيرا عن
مشاهد الحب عند كلود ليلوش الفرنسى.. ولكن مع فارق الألوان.. وخمسين سنة !
ان عبد الوهاب ينتظر بالطبع حتى تنتهى ليلي مراد من أغنياتها.. ثم يتقدم
لمغازلتها فلا تستجيب .. ولكن يكون واضحا أنها بدأت تعجب به .. ولكنه يلج عليها
من خلال عبارات حوار رصينة وجزلة مثل «اروح وراكى لحد القطب الجنوبي».. ثم
عندما يطير منديلها من يدها يخطفه ويرفض اعادته إلا اذا صفت عنه بعد ما
اكتشف أنها ليست هي التى كانت تقذفه بالطوب..

فالى هذا الحد كان الناس «فاضية».. شاب يركب القطار وراء فتاة حتى
الاسكندرية لى يعتذر لها .. ثم يعود معها فى القطار نفسه الخالى تماما من أى
بشر لا يريدهم المخرج محمد كريم.. ولكى يغنى غيد الوهاب واحدة من أكثر أغنياته
خلودا وجمالا :



«يعيا الحب» - إخراج محمد كريم - ١٩٢٨

«ياو ابور قولى رايح على فين ..
ياو ابور قولى وسافرت منين»
وفى القاهرة يعود الاثنان لاستئناف حياتهما العادية ولكن بعد ما تاكدت قصة
الحب.. فتغنى ليلي مراد وحدها فى حجرتها :
«ياقلبنى مالك كده حيران.. حيرت أفكارى وياك..
فضلت خالى من الاشجان.. تميل وتهجر رى هواك»..
أما عبد الوهاب من ناحية، فيذهب الى أبيه الباشا الاقطاعى فى «العزبة» - لابد
أن تكون هناك عزبة طبعاً - ليستأذنه فى الزواج من نادية بنت طاهر باشا..
ويوافق الأب عبد الوارث عسر طبعاً ما دام أبوها باشا مثله . ويأمر بذبح ثلاثة
خرفان وثلاثة عجول «لكى يفرح أهل البلد» الفلاحين الذين لا نراهم أبداً .. إلا حينما
يتقدم أحدهم فجأة ببعض البرتقال تحية «للك» عبد الوهاب.. ولجرد أن تكون هناك
فرصة لكى يقدم محمد كريم فلاحات جميلات نظيفات يجمعن البرتقال ويغنين :
«ياللى زرعوا البرتقال.. يالله اجمعوه.. أن الاوان»
وفى القاهرة يستأنف عبد الوهاب حبه ليلي مراد.. وتحت سفح الهرم يغنى

الاثنان أول «نويتو» لهما حيث يقول هو :

« طال انتظاري لوحدي.. والبعد عنك اليم..

وفصلت من كثر وجدى.. اسأل عليكى النسيم.. »

فتجيبه هي :

«موش عارفة أقولك ايه بعد اللي شفته فى غرامى..

كان العذاب ده ليه.. ما بين شكوكى وأوهامى..»

ولكن فى الفيلم المصرى لا يمكن أن تمضى قصص الحب ببساطة دون افتعال مأسى ومشاكل لكى يتعذب الجميع، وليطول زمن الفيلم، ولتصبح هناك فرصة للشكوى ومزيد من الأغاني الباكية .

فنحن نكتشف فجأة أن عبد الوهاب له شقيقة هي زوزو ماضى، التى جاءت تزوره. فتراها ليلي مراد وتظنها عشيقته. فتبكي.. ثم فى حفل فخم فى أحد قصور جاردن سیتی تتعمد تجاهله والاقبال على خطيبها السابق «مجاهد بك» أستاذ الحشرات لكى يغنى عبد الوهاب حزينا :

«عندما يأتى المساء.. ونجوم الليل تنتثر..

اسألوا الليل عن نجمى.. متى نجمى يظهر؟»

ولكن أغنية واحدة فى موقف كهذا لا تكفى بالطبع.. ولذلك فهو وتحت ضغط الصناعات يغنى مرة أخرى :

«يادنيا يا غرامى.. يا دمعى يا ابتسامى..

مهما كانت آلامى .. قلبى يحبك يا دنيا..»

ويغنى فى مناسبة تالية :

«الظلم ده كان ليه .. هو انت نُبِكَ ايه ؟»

وهو تساؤل منطقي جدا لم يكن له أى داع لو أن أى طرف من أطراف «الحنوتة» صارح الآخر بحقيقة المشكلة.. فلو ان ليلي مراد سألت عبد الوهاب ببساطة عن زوزو ماضى.. لقال لها أنها شقيقته وانتهى الأمر فى ثوان.. ولكن ازاي؟ وكيف يستمر الفيلم إذن ؟

وهنا ندخل أيضا فى قصة «غادة الكاميليا»..

فمحمد عبد القدوس خال العاشقة المذبذبة ليلي مراد يذهب الى زوزو ماضى فى شقة أخيها ويعرض عليها الف جنيه مقابل التنازل عن عشيقها، والمذهل أنها توافق

نون أن تخبره بأنه شقيقها.. والى أن يذهب عبد الوهاب نفسه الى الخال فى البنك ويخبره بالسـر.. فتنتهى كل المشاكل.. ويفرح الجميع جدا.. وينتهى الفيلم بالنهاية الوحيدة الممكنة فى مثل هذه الأفلام.. يعنى الزواج .. ويقف العاشقان تحت ظلال الزيزفون لكى تكتمل أغانى الفيلم العشر.. حيث يقول عبد الوهاب :

«يادى النعيم اللى انت فيه يا قلبى من بعد العذاب..

كان لك حبيب تشتاق اليه.. وارتد لك بعد الغياب..»

فتدري ليلى مراد:

«كملت سحابة راق الكون.. من بعد ما حجبك عنى..

وكان خيالى كله ظنون .. فى اللى بدا لعينك منى..»

ونرتاح نحن أيضا بالتأكيد على خيالات أطياف من «أيام النعيم» القديمة.. حيث كان عبد الوهاب فتى العصر الوسيم لابس الطربوش .. ولىلى مراد بنت النوات الرقيقة التى يحلم بها الشبان.. والاثنان أبناء باشوات .. والقصور والعزب فى كل مكان.. والشوارع نظيفة وقاضية.. والشقق متوافرة للإيجار .. والناس «رايقة» جدا، تركب القطار من القاهرة الى الاسكندرية وراء الحبيبة !

كشاف بأسماء الأفلام المصرية والعربية الواردة في هذا الجزء واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

أبناء وقسيلة / عاطف الطيب/ ١٩٨٧	٢٩٢	البيه البيوب/ حسن إبراهيم/ ١٩٨٧	٢٩٢
الاحتياط واجب/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٣	١٢٠	التحدى/ ليناس الدغدي/ ١٩٨٨	٥٠٨ ، ٥٠٦
أحلام مدينة/ محمد ملص/ سوريا/ ١٩٨٣	١٤٥	التخشيبة/ عاطف الطيب/ ١٩٨٤	١٥٠
أحلام هند وكاميليا/ محمد خان/ ١٩٨٨	٤٥٤	التعميضة/ محمد شبل/ ١٩٨٧	٤١٢
آخر الرجال المحترمين/ سمير سيف/ ١٩٨٤	١٨٩	التقرير/ نريد لحام/ سوريا/ ١٩٨٦	٣٤٨
أرزاق يا بني/ نادر جلال/ ١٩٨٢		ثرثرة فوق النيل/ حسين كمال/ ١٩٧١	٥١٢
الأرض/ يوسف شاهين/ ١٩٧٠	٢٧	جري الوحوش/ علي عبد الخالق/ ١٩٨٧	٤٢١
أسود سيناء/ فريد فتح الله/ ١٩٨٤	١٠٤	الجوع / علي بنرخان/ ١٩٨٦	٢٩٨
الاقزام قادمون/ شريف عرفه/ ١٩٨٧	٣٦٢	حادث النصف متر/ أشرف فهمي/ ١٩٨٣	٣٨
انثلاثان ورجل/ عبد اللطيف زكي/ ١٩٨٧	٣٦٦	حارة الجوهري/ محنت السباعي/ ١٩٩٢	٣٦٧
امرأة متعمدة/ يوسف أبو سيف/ ١٩٨٦	٣٦٢	الحب فوق هضبة الهرم/ عاطف الطيب/ ١٩٨٦	٢٢٩
انحراف/ تيسير عبود/ ١٩٨٥	٢٤٧	حب في الزنزانة/ محمد فاضل/ ١٩٨٣	٢٠
الإنس والجن/ محمد راضي/ ١٩٨٥	٢٥٨	حتى لا يطير النخار/ أحمد يحيى/ ١٩٨٤	١٣٦
أنياب/ محمد شبل/ ١٩٨١	٤١١	الحق يفهم/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٦	٣٧٠
أه يا بلد أه / حسين كمال / ١٩٨٦	٢٤٠	الصدود/ نريد لحام/ سوريا/ ١٩٨٤	٢٠٤
الأوباش/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٦	٢٦٩	الحرافيش/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٨٦	٢٣٦
أيام الرعب/ سميد مرزوق/ ١٩٨٨	٥٠٠	الصريف/ محمد خان/ ١٩٨٤	١٧٨
أيوب/ هانسي لاشين/ ١٩٨٤	١١٤	خرج ولم يعد/ محمد خان/ ١٩٨٥	٢١٧
باب الحديد/ يوسف شاهين/ ١٩٥٨	٤٨٧	خللي بالك من عقلك/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٥	٢١١
الباطنية / حسام الدين مصطفى / ٨٠	٩ ١٩	درب الهوى/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٨٣	٧١
البداية / صلاح أبو سيف/ ١٩٨٦	٢٨٨	الدرجة الثالثة/ شريف عرفه/ ١٩٨٨	٤٢٥
البدويون / عاطف الطيب/ ١٩٨٧	٣٨٧	بسة متاديل / عباس كامل / ١٩٥٤	٤٧
برج المدايح / أحمد السبعاري/ ١٩٨٣	١١٠	الدنيا جرى فيها ايه/ أحمد السبعاري/ ١٩٨٨	٥٠٣
البريء/ عاطف الطيب/ ١٩٨٦	٣٢٦	الدنيا على جناح يمامه/ عاطف الطيب/ ١٩٨٩	٥٠٤
بطل من ورق/ ناهر جلال/ ١٩٨٨	٤٨٢	الزجل الصعيدي/ فريد فتح الله منجهرى/ ١٩٨٧	٣٠٦
بيت القاصرات/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٤	١٦٩	رجل ضد القانون / حاتم راضي / ١٩٨٨	٤٣٥
بيت القاضي/ أحمد السبعاري/ ١٩٨٤	١٨٤	رحلة الشتاء والحب/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢	٨٤

- ٢٥٩ قاهر الزمن / كمال الشيخ / ١٩٨٧
 ٢٦٤ القطار / أحمد قزاد / ١٩٨٦
 ٢٨٢ قصص الحريم / حسين كمال / ١٩٨٦
 ٣٧٤ كراكون في الشارع / أحمد يحيى / ١٩٨٦
 الكيف / على عبد الخالق / ١٩٨٥ ، ٢٤٠ ، ٤٢١
 ليسانال / حسين الإمام / ١٩٨٢ / ١٤
 ليلة القبحض على قاطمة / بركات / ١٩٨٤ / ١٢٩
 المتشردان / السعيد صادق / ١٩٨٢ / ١٠٤
 المجهول / أشرف فهمي / ١٩٨٤ / ١٠٧
 المطارد / سمير سيف / ١٩٨٥ / ٢٢٤
 المفتواتي / سيد عيسى / ١٩٨٢ / ٥٣
 الملائكة لا تسكن الأرض / سعد عرفه / ١٩٩٥ / ٥٠٧
 نجوم النهار / أسامة محمد / سوريا / ١٩٨٨ / ٤٥٠
 النمر الأسود / عاطف سالم / ١٩٨٤ / ١٧٣
 النمر والأثني / سمير سيف / ١٩٨٧ / ٢٨٠
 الهلفوت / سمير سيف / ١٩٨٥ / ٢٥٣
 واحدته بواحدة / ناصر جلال / ١٩٨٤ / ١٢٥
 الوحوش الصغيرة / عبد اللطيف زكي / ١٩٨٩ / ٥٠٧
 الوداع يابونا بريت / يوسف شاهين / ١٩٨٥ / ٢٢٢
 وكالة البلح / حمسام الدين مصطفى / ١٩٨٢ / ٨
 ولا من شاف ولا من برى / ناصر جلال / ١٩٨٢ / ٩٥
 ياسمين / أنور وجدي / ١٩٥٠ / ٤٦٦
 يا عزيزي كلنا لمصر / أحمد يحيى / ١٩٨٩ / ٥٠٥
 يحيى الحب / محمد كريم / ١٩٢٨ / ٥٢٥
 اليوم السادس / يوسف شاهين / ١٩٨٦ / ٢٢١
 ٤٥٩ ربا وسكينة / صلاح أبو سيف / ١٩٥٢
 الزفت / الطيب الصديقي / المغرب / ١٩٨٤ / ١٩٣
 زمن حاتم زهران / محمد النجار / ١٩٨٨ / ٤٢٧
 زوجة رجل مهم / محمد خان / ١٩٨٨ / ٤٠٤
 السادة الرجال / رافت الميهي / ١٩٨٧
 السادة المرتشون / على عبد الخالق / ١٩٨٢ ، ٨٧ ، ٣٦٠
 سرقات صيفية / يسرى نصر الله / ١٩٨٨ / ٤٩٩
 سعد اليتيم / أشرف فهمي / ١٩٨٥ / ٢٧٥
 سواق الأتوبيس / عاطف الطيب / ١٩٨٢ / ٦٦
 شانر السمك / على عبد الخالق / ١٩٨٦ / ٣٦٧
 شارع السد / محمد حسيب / ١٩٨٦ / ٣١٤
 شاهد إثبات / علاء مجيب / ١٩٨٧ / ٥١٤
 شقة الاستاذ حسن / حسين الوكيل / ١٩٨٤ / ١٦٠
 صديقي الوفي / فاضل صالح / ١٩٨٤ ، ١٥٨ ، ١٦٠
 صراع في النيل / عاطف سالم / ١٩٥٩ ، ٧٧ ، ٥١٩
 ضربة منعلم / عاطف الطيب / ١٩٨٧ / ٣٧٧
 الطائفة المفقودة / أحمد النحاس / ١٩٨٤ / ٢٩٩
 الطاحونة / أحمد راشدي / الجزائر / ١٩٨٥ / ١٥٨
 العار / على عبد الخالق / ١٩٨٢ ، ٢٤٠ ، ٤٢٠
 العذراء والشعر الأبيض / حسين كمال / ١٩٨٢ / ٤١
 عشماوى / علاء مجيب / ١٩٨٧ / ٤١٥
 عصر الذئاب / سمير سيف / ١٩٨٦ / ٣٠٨
 عتتر شايل سيف / أحمد السبعوى / ١٩٨٢ / ٩٩
 عودة مواطن / محمد خان / ١٩٨٦ / ٣٢٩
 غزل البنات / أنور وجدي / ١٩٤٩ / ٤٤١
 الغول / سمير سيف / ١٩٨٢ / ٥٩
 الغيرة القاتلة / عاطف الطيب / ١٩٨٢ / ٣٢
 فتوة الناس الغلاة / نيازى مصطفى / ١٩٨٤ / ١٤١
 فيروز هائم / عباس كامل / ١٩٥١ / ٤٦٨

إعداد: يعقوب وهبي

آفاق السينما

• صدر في هذه السلسلة •

- ١- قاموس السينمائيين المصريين..... منى البنداري - يعقوب وهبي
- ٢- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبي
- ٣- السينما الفلسطينية في الأراضي المحتلة..... سمير فريد
- ٤- قراءة في السينما العربية..... قصي صالح درويش
- ٥- أفلامى مع عاطف الطيب..... سعيد شيمى
- ٦- نجوم وشهب في السينما المصرية..... أحمد يوسف
- ٧- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمرى
- ٨- الواقعية في السينما المصرية..... سعيد مراد
- ٩- مخرجون واتجاهات في السينما المصرية..... سمير فريد
- ١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
- ١١- أطياف وظلال..... عبد الحميد حواس
- ١٢- مدارس الأداء التمثيلي في تاريخ السينما المصرية..... عبد الغنى داود
- ١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥..... إعداد : يعقوب وهبي
- ١٤- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما د. وليد سيف
- ١٥- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢..... إعداد : يعقوب وهبي
- ١٦- المهنة كاتب سيناريو..... سمير الجمل
- ١٧- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الثانى ١٩٨٣ - ١٩٨٨..... إعداد : يعقوب وهبي

• الكتاب القادم :

- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائى كمال عطية)

رقم الإيداع: ٢٠٠١/١٥٧٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موراليتس سابقاً)



سامي السلاّموني

النادق سامي السلاّموني

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا في السيناريو والإخراج من المعهد العالي للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادي السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية في جريدة المساء ومجلات الطليعة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادي السينما .
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هي «كاميرا ٧٨» و «كاميرا ٧٩» و «كاميرا ٨٠» .
- أعد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتلفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هي :
 - ١٩٧١ - «مدينة» المعهد العالي للسينما .
 - ١٩٧٢ - «مسائل» جمعية الفيلم .
 - ١٩٧٣ - «كاوبوي» شركة نضرتاري .
 - ١٩٨٢ - «الصباح» المركز القومي للسينما .
 - ١٩٨٩ - «القطار» المركز القومي للسينما .
 - ١٩٩١ - «اللحظة» التلفزيون المصري .
- شارك في إعداد بعض البرامج التلفزيونية عن السينما مثل :
 - «نجوم وأفلام» و «سينما الأمس واليوم» .
- حصل على عدد من الجوائز منها :
 - جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم «مدينة» .
 - جائزتي النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلمي «امرأة عاشقة» و «الرصاصة لا تزال» .
 - جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكي المصري للسينما .
 - جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم «الصباح» .
 - وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .
 - جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم «الصباح» .
 - الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم «السب» .
 - توفي يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

Walid Alexandria



0354084



الطبعة الخامسة والثلاثون

العدد : ثلاثة جديهان

آفاق السيف

الجمعية العامة للصورة المتحركة

١٩

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاموني



اعداد: يعقوب وهبي

الطبعة الرابع ١٩٨٩ - ١٩٩١

إهداء 2005

الكتب الإعلامي / فلوق خورشيد
القاهرة

آفاق السينما

١٩

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاّموني

الجزء الرابع ١٩٨٩-١٩٩١

إعداد : يعقوب وهبي



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

أنس الفقي

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

الإشراف العام

فكري النقاش

ألفوا الصيغة

رئيس التحرير

أحمد العشري

مدير التحرير

محمد عبد الفتاح

آفاق السينما

١٩

• الأصيل الكاملة لفرانكو سينمائي

سامي البيلابوني

الجزء الرابع ١٩٨٨ - ١٩٩١

• إصدار: ليهوب وهبي

للرسائل: باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لتصوير الثقافة
١٦ أش أمين سامي - قصر الصين
رقم بريدي: ١١٥٦١

الفهرس

٧	مقالات عام ١٩٨٩
٩٥	مقالات عام ١٩٩٠
٤٦٣	مقالات عام ١٩٩١
٦٠٦	كشاف أسماء الأفلام

صورة الغلاف : عادل إمام ويسرا وحاتم نو الفقار في لقطة من فيلم «جزيرة الشيطان»
إخراج نادر جلال.

مقالات عام: ۱۹۸۹

« بداية ونهاية » مأساة كبيرة .. بكلمات قليلة

على الرغم من غزارة ما قدمته السينما من أعمال نجيب محفوظ ، تظل الأفلام التي أخرجها صلاح أبو سيف أفضل هذه الأعمال جميعا ، سواء على مستوى فهم روح العمل الروائي واحترامه وتوصيل مضمونه بأمانة غير منقوصة ولا مشوهة أو مبتذلة.. ان لم تكن على العكس، أضافت إليها أيضا لغة السينما الأكثر تعبيراً وتجسيدا للفهم الشعبي البسيط ..

ومن بين أفلام صلاح أبو سيف التي أخرجها عن أعمال نجيب محفوظ .. بل من بين كل ما حولته السينما الى أفلام من رواياته على الاطلاق، يبقى أفضلها في تقديرى وأكثرها اكتمالا فيلم «بداية ونهاية» الذى أصبح أحد كلاسيكيات السينما المصرية الخالدة.. وربما أحد الأفلام المصرية القليلة التى يمكن مقارنتها بالمستويات العالمية بلا تردد..

والغريب أن صلاح أبو سيف استعان فى «بداية ونهاية» بكتاب سيناريو لم يتعامل معه أبدا الا فى هذا الفيلم.. وهو صلاح عز الدين الذى كان أحد كبار الاذاعيين والمثقفين عموما قبل أن يترك مصر إلى لندن لأسباب لا يعرفها أحد...

ولأسباب غير معروفة.. لم يكتب أى تجربة سينمائية أخرى فى حدود علمى - غير سيناريو هذا الفيلم الذى كان تحفة سينمائية كاملة بكل المقاييس.

ومن المدهش أن يكتب حوار الفيلم كاتبان لم يتردد اسمهما كثيرا إلا فى بعض البرامج الاذاعية القيمة : أحمد شكرى.. ومحمد كامل عبد السلام..

وكان أحد عوامل الاكتمال الفنى الرائع لبداية ونهاية» غير هذا النص السينمائى الرائع، مجموعة الممثلين النادرة التى أحسن صلاح أبو سيف اختيار كل

واحد منها بدقة شديدة ليضعه فى مكانه الصحيح.

القصة فى «بداية ونهاية» معروفة.. الأم التى تحاول أن تحتفظ ببيتها قائما على أبنائها الأربعة بعد موت زوجها فجأة.. وفى انتظار صرف المعاش الضئيل.. وكل أنواع المشاكل والمصاعب الوحشية الناجمة عن الفقر فى مجتمع لا يرحم الفقراء ولا يترك لهم أى فرصة فى حياة انسانية.. ثم اختلاف مصائر هؤلاء الأبناء الثلاثة بين الطيب والشرير والقيح. والابنة الوحيدة المحرومة من الجمال.. والتى تدفعها ظروفها المنسوية لاحتراف السقوط رغم ذلك.. الى أن تنتهى مصائر الأسرة كلها بالسقوط المادى والروحى والجسدى معا.

والغريب أن تعود السينما المصرية بعد كل هذه السنوات لتعالج الموضوع نفسه تقريبا فى آخر أفلام فانت حمادة «يوم مو.. يوم طو» الذى أخرجه المخرج الشاب خيرى بشارة.. وحيث تمثل فانت أيضا دور الأم الأرملة التى تواجه الظروف نفسها ولكن مع اربع فتيات وصبى واحد، ولكى نكتشف أن «بداية ونهاية» الذى كان بالابيض والاسود.. أعمق بكثير .

وفى «بداية ونهاية» تكون الأم هى أمينة رزق بالطبع، هذا «الصوت» الخالد الذى لم يشخ أبدا.. وتتفوق إلى جوارها سناء جميل، هذه الممثلة العظيمة النادرة التى لم يعرف أحد كيف يستفيد من طاقتها الهائلة إن فى السينما أو فى المسرح.. وهى هنا فى أفضل أنوارها على الإطلاق .. نفيسة الأخت المحبة المخلصة التى تساعد أمها وأشقائها بالحياكة بالأجر، على ماكينة الخياطة وتحصل على قروش قليلة تنسها فى يد أخيها الأصغر الذى تحبه، حسنين، الشاب اللاهى.. شديد الطموح والمتمرد على حياة الفقر..

وحسنين هذا هو عمر الشريف.. الذى كان حينذاك فى قمة شبابه وتألقه.. لكنه ومنذ أن اكتشفه يوسف شاهين فى «صراع فى الوادى» لم يكن قد أكد نفسه بعد كممثل أكثر منه شابا وسيما... أما فى «بداية ونهاية» فهو يمثل أعمق أنواره فعلا ويؤكد تماما أنه ممثل بكل معنى الكلمة.. وأنه كان قد أصبح فعلا فى السينما المصرية.. وحتى قبل أن يلتقطه بفيدي لين فى «لورانس العرب» ليصبح عالميا بعد ذلك..

وهو هنا هذا الشاب الفقير، ولكت المتمرد إلى أقصى حد على ظروف فقره .. الطامح إلى الطبقات العليا والحياة الجميلة.. وهو يصير على أن يصبح ضابطا فى

الجيش مجرد الابهة التى تمنحها له «البذلة الرسمية».. حتى لو جاءت هذه المكانة من فلوس أخيه الأكبر فريد شوقى، البلطجى.. والقواد وتاجر المخدرات.. أو من أخته نفيسة التى تسرب له النقود من بيع جسدها.

وهكذا تكتمل خيوط المنسأة المركبة عند نجيب محفوظ فى هذا الصراع الوحشى لتجاوز الفقر والمهانة.. ومحنة الصعود مجسدا فى عمر الشريف، ولو على جسدى القواد والعاشر.. وفى مشهد خالد يبدى هذا الشاب المغرور تأففه من هذا «العالم التحتى» المشوه الذى يعيشه أخواه ويرتزقون هم منه.. فيقول له فريد شوقى أن هذا العالم هو الذى علمه وأنفق عليه حتى ارتدى هذه الحلة الرسمية التى يزهو بها وهذه النجوم التى تتألق على كتفيه.. فإذا كان قد اكتشف فجأة أن هذه النقود ملوثة فعليه أن يخلع هذه الحلة ليبدأ من جديد مع أخيه القواد حياة أخرى «نظيفة».

وبينما يواصل الأخ الثالث الطيب كمال حسين حياته البسيطة المتواضعة المستقيمة، كاتبا صغيرا فى مدرسة طنطا، يسعى وكيلها لتزويجه ابنته، تكون مأسى الأطراف الأخرى قد اكتملت تماما..

الأم أمينة رزق التى باعت أثاث بيتها قطعة قطعة لتتفق على أولادها فى انتظار معاش زوجها الميت الذى يعطل وصوله إلى الأسرة الفقيرة، الاحتلال الإنجليزي، الذى عقد حياة الناس ليكرهوا أنفسهم ويكرهوا بلادهم أيضا.. ولا تكاد هذه الأم تلتقط أنفاسها قليلا بتحسّن أوضاع أبنائها الذين أصبحوا قاندين على الكسب، حتى تكتشف أنها كانت تخسر تدريجا ومن دون أن تدري، شرف ابنتها العانس المحرومة من الجمال، والتى أغواها صلاح منصور ابن البقال، ثم هجرها بعد ما نال مأزبه منها، فهامت فى الشوارع يلتقطها أى عابر فى سيارة مقابل نصف ريال.

أما الابن المغرور المتطلع الى القوة والثراء فهو يواجه مأساة عمره عندما يكتشف أن أخته التى أحبته كثيرا ومنحته مالا كثيرا، قد قبض عليها بتهمة الدغارة ومطلوب منه تسلمها من قسم البوليس.

وفى مشهد خالد آخر، يدخل عمر الشريف على أخته نفيسة - سناء جميل - المحجوزة مع العاهرات.. ليواجه ليس سقوط أخته فحسب - فقد لا يعنيه هذا كثيرا فى الواقع - وإنما سقوط عالمه المصنوع والمزيف كله، بكل الابهة والقوة التى سعى إليها كثيرا.

ويقليل من الكلام.. يصبحها معه من قسم البوليس.. إلى سيارة.. إلى شاطئ

النيل وهناك لا يوجد إلا حلا واحدا لا يقترحه أحد على أحد .
فوسط دموعها الذليلة المنكسرة بعد حياة كاملة من البؤس، تنتظر نفيسة إلى
أخيها حسنين الضابط الجميل الأنيق الذي أحبته كثيرا.. وتتقدم خطوات إلى حاجز
النهر. وفي ثوان لا يحسها أحد، تغيب في الأعماق تكفيرا عن إساءتها إلى بذلة
الضابط الرسمية.

ويتردد حسنين نفسه قليلا بين حزنه على أخته التي أحبها وصنع لها مؤسساتها
رغم ذلك، وبين أنانيته وحب حياته الشخصية والاستمتاع بالمجد الذي سعى كثيرا
من أجله.. ولكن هل أصبح لأي مجد معنى بعد هذه الفضيحة ؟
وبما تبقى فيه من أصل طيب ريته عليه أم مكافحة وعظيمة لن يقوى على
مواجهتها بعد ذلك، يحسم أمره، ويتقدم خطوات نحو النهر.. ويلحق بنفيسة..
منتحرا، ليصبح بعض المارة الذين شهدوا المساة بعد قليل : « لا حول ولا قوة إلا
بالله »!!

وتكون هذه الكلمات هي كل ما خرج به من هذا العالم، ضحيتان لبؤس إنساني
عظيم.. لا يقدر على تجسيده إلا فيلم عظيم.. جاء أصلا من كاتب عظيم حتى قبل أن
تجيئه «نوبل»..

بعد ٢٧ سنة على عرضه «ظلمت روجي»: أشرار الماضي بمقياس الحاضر

فيلم «ظلمت روجي» الذى أخرجه ابراهيم عمارة ومثلته شادية مع محسن سرحان وفريد شوقى وسليمان نجيب... من خلاله يمكن أن نعرث على كثير من ملامح السينما القديمة التى تردت كثيرا بعد ذلك فى أفلام أخرى حتى أصبحت «لونا» أو «مدرسة»!

فسليمان نجيب فى هذا الفيلم، هو «الباشا» أو «البك» التقليدى فى الفيلم المصرى.. رجل أرستقراطى أنيق جدا ولطيف، تتجسد فيه كل معالم «الشياكة» مظهرا وسلوكا، بحيث يتمنى كل مشاهد أن يصبح مثله. أو أن يكون أبوه على الأقل، أو عمه «باشا» لطيفا من هذا النوع، ليحل كل مشاكله.. فهو غنى جدا بالطبع، وإن كان الفيلم لا يهتم بأن يقول لنا كيف ومن أين.. ولكنه «غنى وخلص» ولجرد أنه باشا أو بك.. ففى الفيلم المصرى القديم لا يمكن أن تعرف إلا نادرا ماذا يعمل الناس أو نوعية مهنتهم.. وبالأدوات هؤلاء «الناس الأكابر».. فالباشا هو باشا لأن الله خلقه هكذا.. والمهنة المتواضعة فقط هى التى يمكن أن تتحدد بوضوح.. ولكن سليمان نجيب فى «ظلمت روجي» هو مجرد ثرى مجهول الهوية وكأمر واقع.. ولذلك فهو يعيش فى بذخ، وفى هذا القصر الكبير نرى «الهول» الذى تصعد منه السلام على اليمين وعلى اليسار إلى الدور العلوى.. وفى هذا «الهول» حدث ٧٠٪ على الأقل من أحداث السينما المصرية.. ففيه تلتقى البطلة والبطل وأصدقائهما.. وفيه تحدث مشاهد الحب والخلاف والمؤامرات.. ثم فيه يحدث «الفرح» الذى لا بد من أن ينتهى به كل فيلم، حيث يتناثر الضيوف فى الأركان ليفسحوا المكان للراقصة التى تزف العروسين ..

ولكننا نفهم على الأقل أن سليمان نجيب هذا عنده «دائرة».. وهو تعبير كان شائعا أيام الانقطاع عن أرض زراعية كبيرة يملكها الباشا، وموظفو الدائرة هم الذين يديرون أعمالها.. ووكيل الدائرة هذه المرة هو الشاب الأنيق محسن سرحان الذى يدير مكتباً به عدد من الموظفين.. وفى ظروف ما يتعرف الباشا سليمان نجيب صاحب الدائرة على أخت وكيل دائرته فيقع من حبها، على الرغم من أنها فى عمر ابنته شادية.. الفتاة المثالية الحاملة التى تمتلك كل براعة الدنيا والتى تعيش على ذكرى أمها المتوفاة.. ومع ذلك فهى توافق على أن يتزوج أبوها الباشا من جديد.. غير عالة بالمأسى التى سوف يسببها لها هذا الزواج.. ولكننا قبل أن نتابعها، لابد من أن نلاحظ بالطبع أن شادية هذه، وقعت هى الأخرى وفى التوقيت نفسه فى حب محسن سرحان وكيل دائرة أبيها.. وشقيق الزوجة الجديدة لوالدها، والتي هى فى مثل سنها.

ولسبب غامض، نكتشف أنه بينما محسن سرحان شاب طيب وشريف ومثالى جداً، بحيث يكون جديراً بحب شادية الصغيرة المثل الأعلى لكل الفتيات فى ذلك الوقت.. فإن أخته شريفة بشكل خرافى.. إلى حد أنها على علاقة بفريد شوقى نموذج «الشهير التاريخى» فى السينما المصرية والذى يعمل هو نفسه موظفاً فى دائرة الباشا.

وهكذا تتشابك قصص غرامية سداسية.. فالباشا يحب أخت موظفه ويتزوجها.. فيرد عليه أخوها الموظف بأن يحب ابنته شخصياً.. بينما تحب الأخت موظفاً آخر عند الباشا زوجها.. وتظل على علاقة خائنة به حتى بعد زواجها، ليس لمجرد أنها ترفض التوبة.. وإنما لأن مشروع زواجها نفسه من هذا العجوز الثرى كان من تخطيط عشيقها الشريف فريد شوقى الذى أغراها بهذا الزواج لكى تبتز ثروة زوجها.. ثم لكى يبتزها هو شخصياً أولاً بأول وبالطريقة التقليدية فى أفلامنا.

فالشهير مقيم عادة فى الكاباريه ليل نهار.. وهو لكى يسكر وينفق على الراقصات محتاج بالطبع إلى مال لا يمكن أن توفره له وظيفته المتواضعة، ككاتب صغير فى «دائرة» الباشا.. ثم لابد من أن نراه بالطبع فى سهرات القمار حيث يخسر باستمرار.. ففريد شوقى، هذا النمط التاريخى للشهير من أفلامنا، لابد من أن يجمع بين كل هذه المميزات.. ومع ذلك فنحن نرى دائماً امرأة تحبه.. على أية؟ لا يدري أحد.. ولكن هناك دائماً هذه الخطابات أيضاً التى لابد من أن تكون

أرسلتها إليه، لكي تجيء الفرصة، عندما تناسب كاتب السيناريو، لكي يهديها بتسليمها لزوجها.. وهي مسألة تعرضت لها فانت حمامة وشادية وكل بطة أخرى فى أفلامنا..

واللطيف فى هذه الأفلام هو خفة الدم.. حتى فى الشر.. وهو لفظ مهذب استخدمته هنا بدلا من السذاجة.. فحتى الأشرار بهم خفيف.. ونحن لا نستطيع أبدا أن نكره فريد شوقى فى هذه الأفلام على الرغم من كل ما يصنعه بالبطة التى نحبها.. ربما لأن الشر نفسه فى ذلك العصر كان بريئا وأقل دموية من «الشر المعاصر» لو صح هذا التعبير.. والخلافات كلها بسيطة.. مجرد مجموعة من الخطابات الغرامية يبرز بها الشرير سيدة ما، لكي تمدد بقلوب المقامرة، وإلا سلمها لزوجها.. والمبالغ نفسها التى نسمعها فى هذه الأفلام هى مبالغ مثيرة للإشفاق.. وأحيانا للضحك.. فلنصف يدعشنا أن الشرير فريد شوقى يرفع «حاجب الشر الأيسر» مهددا متوعدا عشيقته من أجل أن تعطيه مائة جنيه.. أو «بالكتير خالص» خمسمائة جنيه.. وهو مبلغ لم يعد يكفى لسهرة فى هذه الأيام فى أحد الفنادق.. ومع ذلك فإن «عقدة» الفيلم كله، ويكل معاركه ومآسيه تدور حول مبلغ كهذا.. فأى عصر جميل.. بل أى «شر جميل» وعبيط كان هذا..!

والواقع أن الخير نفسه كان بريئا أيضا.. فكل شيء سهل ويحدث بسرعة وبالصنف.. فشادية مثلا تقع فى حب محسن سرحان، الذى يعمل موظفا عند أبيها بلا سبب واضح، ومن مجرد مشهدين أو ثلاثة، يكلمها خلالها كلاما ناعما رومانطيكيا جدا.. وبينما يرتدى «البدة والكرافتة» وهما الزي الرسمى لكل بطل ولا يمكن أن يخلعه أبدا.. فيكفى أن يقوم «بتسبيل» عينيه ويحدثها عن الحب والإخلاص والوفاء والسعادة المتناهية.. حتى تقع البطة فى حبه.. ولأن البطة هنا هى شادية، إحدى ألمع مطربات السينما العربية.. فهى لا بد أن تغنى طبعاً.. مرة وهى فرحة وتكاد تلير من الحب.. ومرة وهى مقهورة جدا وتشكو للسماء من حظها الأسود.. والتنوع موجودان دائما فى كل الأفلام ومع كل المطربين الممثلين.. ونحن نرى شادية فى «ظلمت روحي» تصحب محسن سرحان فى السيارة عاتنين من الاسكندرية إلى القاهرة.. حيث تستغرق الطريق الصحراوى والمسافة أكثر من ٢٠٠ كلمات أغنية حب تقول كلماتها الجميلة جدا :

«أنا وانت وصحرا وعريية..

والدنيا لمحسن وجورية (وهذا اسم كل منهما فى الفيلم)
النسمة معاك حلوة جميلة..
من غير أزهار ولا خميلة..
والسكة لمصر طويلة..
وإن طالت .. ماتطولش عليا..»

والكلمات نفسها نموذج لجمال كلمات أغنيات أفلامنا القديمة وبقة صياغتها
حسب الظروف الدرامية لتوظيف الأغنية.. وحيث كان شعراء الأغنية، المبدعون حقاً،
يشترون فى التصور الكلى للأحداث.. فنحن نلاحظ هنا مثلاً أن كاتب الأغنية
يوظف كلماتها فى خدمة موقف عاطفى فى سيارة فى الطريق من الاسكندرية إلى
القاهرة بحيث يقدم لنا ما يشبه «المصورة».. وهذا هو الشكل الأمثل للأغنية
السينمائية التى أصبحنا نفتقدها فى سينما اليوم ..

ولكن الحياة ليست كلها أغاني حب وسعادة بالطبع.. فالأسرة كلها تعود الى
القاهرة لتتصاعد عناصر الصراع بين كل الأطراف.. فالزوجة الخائنة مصممة على
السيطرة على كل حياة زوجها العجوز الثرى، بتخطيط من عشيقها الشرير الذى
يبتز فلوسها التى هى فلوس زوجها.. بينما الأبنة البرينة شاذية تحاول مقاومة الشر
بالتعاون مع حبيبها محسن سرحان الذى يتصدى لفساد وانحراف أخته. ومع ذلك
يعجز عن وقف مؤامراتها التى تتواصل بجرأة شديدة، تصل إلى حد «العبث» فى
بناء السيناريو.. فالأشرار فى هذه الأفلام أشرار مطلقون الى أقصى حد.. والطيبون
أطهار وأنقياء إلى حد البلاء.. والألوان مقسمة بين الأسود والأبيض بلا أى احتمال
لذرة رمادية بين الاثنين .. والمصانعات المستمرة بلا هوادة وبلا أى تحول بين
الأطراف مناسبة للصراع الدرامى والطبيعة البشرية نفسها التى لا يمكن أن تمضى
بهذه الاستقامة، سواء فى طريق الخير أو الشر بلا لحظة ضعف أو مراجعة..

ومحسن سرحان الذى يمثل عنصر الخير يتصدى لفريد شوقي عشيق أخته
المتزوجة، ولكنه عاجز تماماً عن ردع دهانه الذى يبدو غير قابل للهزيمة.. وتحدث بين
الاثنين مساجلات كلامية مغلظة بالفموض حتى لا يفهم الزوج المخنوع.. وهو مشهد
تقليدى آخر يتكرر كثيراً فى الأفلام بين فريد شوقي و«الفتى الطيب» فى الفيلم،
سواء كان محسن سرحان أو عماد حمدي.. حيث يتحدث الإثنان بالرموز التى لا
تفهمها الأطراف الأخرى فى المشهد، ولكن يفهمها المتفرج الذى يستمتع جداً بمثل

هذه المبارزات الكلامية :

محسن سرحان : أنا واثق من نفسى قوى.

فريد شوقى : تراهن ؟

محسن سرحان : بحياتى.

فريد : لا يا محسن بيه .. أصل حيائك غالية علينا قوى !

وعلى مستوى آخر تحدث مبارزات كلامية بين شادية وزوجة أبيها القانية اللعوب بعد ما اكتشفت ألعيبها .. حيث تصر الزوجة على إخفاء صورة أم شادية الراحلة من البيت .. فلا تملك شادية إلا البكاء بضعف وسلبية البطلة فى معظم أفلامنا .. فى الوقت الذى يمتد هذا الصراع إلى الخادمات أيضا .. أما وداد حمدي «الخاتمة التاريخية» فى الفيلم المصرى فتتحيز لسيدتها، زوجة الأب الشريرة .. ولذلك فهى شريرة مثلها .. فتشتبك فى عراك كلامى ثم جسدى مع خادمة شادية التى لا بد من أن تكون بريئة مثلها هى الأخرى !

وخلال هذا كله لا نحس بأى تصاعد درامى فى الموضوع الأساسى للصراع الذى يكون قد استهلك لكثرة ما أُلح عليه السيناريو بمثل هذه التفاصيل .. فلا يحدث جديد سوى أن فريد شوقى يزيد من حدة اغرائه لعشيقته بسرقة نقود زوجها وإرسالها له .. فمن أجل هذا خطط بنفسه لهذه الزيجة .. وهنا نسمع عبارات من الحوار المألوف لفريد شوقى والذى أصبح من «المثورات» المميزة لهذا النوع من الأفلام :

- الطبخة استوتت ياست هانم وانتى عايزة تلطفيها لوحدك؟.

ويهددها بهجرها وفضح سرها بتسليم الخطابات الغرامية لزوجها .. فترجوه باكية:

- أنا مش حسيبك أبدا .. أنا بحبك.

فيتراجع بهاء محولا اقناعها بكأس يقدمها لها :

- المسألة عايزة شوية تكتيك .. إحنا لسه بنرسم فى الأساس .. اشرب يا جميل!

ثم يقتنعها بأن تعطيه قطعة من مصاغها مادامت عاجزة عن الحصول على الفلوس السائلة .. ومنطقه هنا هو :

- الصيغة تيجي وتروح .. أنا حرجعها لك تانى .. انتى بتشكى فى نعمتى؟ .. آه .. أنا راجل لى كرامة .. محبش أخذ فلوس من ستات أبدا .. اشرب يا جميل !.

ولا بد من أن جمهور الصالة كان يطير فرحا لمثل هذه العبارات عندما يسمعونها من فريد شوقي بالذات بجانبه الشديدة في تقديم الشر.. لأن هذا الجمهور يعرف جيدا أن هذا الرجل لا يعيش في كل الأفلام إلا على «فلوس الستات».. والمفارقة هنا تؤدي إلى الأعجاب فضلا عن الضحك .. وهنا تكمن الخطورة !.

وفي الوقت نفسه تكون العلاقة قد تنامت بين شادية ومحسن سرحان.. ولكن الاثنين عاجزان عن مواجهة الشر والخيانة حفاظا على بيت الزوجية وعلى حساب عذابتهما شخصيا.. وهنا قمة النبيل والملائكية في مقابل قمة الخسة والنذالة. فالأطراف منقسمة جدا كما قلت ولا تهاون في «فصل الألوان».. ولا تملك شادية إلا أن ترفع وجهها الى السماء شاكية : «مسير الحق يظهر».. ثم بلهجة درامية هائلة كانت من الملامح الأساسية في أفلام إبراهيم عمارة التي تستعين كثيرا بالآيات القرآنية والحكم والمواعظ :

«رينا يمهل .. ولا يمهل» فيهدف لها محسن سرحان في انبهار : انتي ملاك!.

وفي «بريتية» قمار أخرى يخسر فريد شوقي مزيدا من النقود.. ولكن مشهد القمار هذا كان أساسيا في كثير من الأفلام.. حيث يبدو أن الجمهور كان يستعذب كثيرا أن يرى المائدة الخضراء وقد تحلق حولها اللاعبون ومع لقطات مكبرة «كلوزات» لأوراق اللعب وكلمات كهذه:

- صوالد.. اكسب.. كاريه روا.. كاريه أس.. يخسر.

وينهض فريد شوقي عن المائدة قائلا : ربع ساعة وحبيب فلوس حالا.. ربع ساعة وحطى التراييزة نار.. ثم ويجرأة شديدة يذهب الى قصر عشيقته التي تعتذر مرعوبة من أنها لا تملك الآن أية نقود.. فيخلع من اصبعها خاتم الزوجية (!!) وهو يهددها «بالجوابات» التي يحتفظ بها.. «تحبي أسلم لجوزك جوابات العشق والغرام يا ست هانم علشان تنتردى في الشارع؟».

وفي المشهد التالي تتسلل العشيقه الى شقته، والسبب لا يدريه أحد، إلا المخرج وكاتب السيناريو بالطبع.. وهنا يكون الفيلم قد قرر أن ينتهي.. فهي تضبط معه عشيقه أخرى بالطبع.. والمدهش أنه لا يخفى هذه العلاقة. وإنما على العكس يعترف ببساطة لعشيقته المخدوعة :

- أنا كنت بحبك علشان خزنة الفلوس.. وأنا باموت في الفلوس!.

فتصوب مسدسا اليه ببساطة أشد .. وتقتله ليرتاح الفيلم والبشر جميعا من شروره !

وفى مشهد تقف فيه كل الشخصيات «بالروب دى شامبر» - وهو ملمح آخر ثابت من ملامح هذه الأفلام - تحدث المواجهة النهائية.. تعترف الزوجة الخائنة أمام أخيها وزوجها الباشا بأنها كانت خائنة.. ويأنها قتلت عشيقها.. ثم تابت.. ولكنها تظف هذا بموعظة لأبد منها.. يوجهها المخرج أصلا للمتفرج لأن النهاية لأبد من أن تكون أخلاقية :

- النفس أمارة بالسوء.. رينا إدانى.. أنكرت نعمته.. واللى يخون النعمة.. يزول عنه الحلال !.

وهنا أتخيل أن جماهير «الترسو» لأبد كانت تضج .

وبينما يحتضن محسن سرحان حبيبته الملاك الطاهر شادية.. ينطلق صوت المعلق الذى كان يتردد دائما فى أفلام إبراهيم عمارة قائلا بعبارات فخمة والقاء أخلاقى مهيب : «وأسدل الليل ستائره على القاهرة.. وعلى مجرمة عاشت فى الأرض فسادا.. وكما قال الله تعالى : «أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم».. لكى يخرج المشاهد الطيب وقد تطهر وتنفس الصعداء لانتقام السماء من كل الأشرار والظالمين على الشاشة على الأقل.. إن لم يكن هذا ممكنا فى الواقع..

ولم يكن فيلم «ظلمت روحى» إلا نمونجا لنوع من السينما .. ولحظة من عصر، كان بيتسم بكثير من البراعة وحسن النية، ولم يكن ناضجا تماما ولا منطقيا.. ولكننا مازلنا نحبه فنتابعه بشغف، لأنه يذكرنا بأفضل ما كان فينا.. ولم تكن هذه حكاية لفيلم.. وإنما مجرد محاولة لتذكر عصر.. أو أرجو أن تكون كذلك !.

فاتن حمامة .. وذكاء الاستمرار الذى جعلها تقبل « عيوشة » !

كما كانت الممثلة الكبيرة فاتن حمامة دائما نموذجا ومثلا أعلى للأخريات - سواء الممثلات أو الفتيات العاديات - فانها تعود الآن أيضا ويعد عمر سينمائي حافل، لتعطي درساً في «ذكاء الاستمرار».. أى كيف تستطيع الممثلة أن تستمر على القمة وهي تغير الإطار الذى تظهر من خلاله على الشاشة بما يتناسب تماما مع كل مرحلة من مراحل أدائها شكلا وموضوعا.. وهي موهبة خطيرة قد تجيد الممثلات العالميات مثل جين فوندا وفانيسيا ريجريف توظيفها من أجل ضمان التآلق الدائم.. بمجرد القدرة على اختيار الدور والشخصية المناسبة لكل سن، ومن الفتاة الصغيرة العاشقة والمعشوقة التى تصلح لأنوار «سندريللا» إلى الفتاة الناضجة التى يتحول حتى العشق عندها إلى تجربة أعمق، الى نور الزوجة التى تواجه مشاكل البيت والأبناء.. إلى الأم أو حتى الجدة الأكثر خبرة وحنكة.. والتى قد تكون أكثر توهجا اذا وضعت نفسها فى الدور المناسب وفى الإطار المناسب من أى سندريللا .

وفاتن حمامة التى بدأت فى السينما مجرد طفلة فى السابعة أو الثامنة أمام محمد عبد الوهاب فى فيلم «يوم سعيد» عام ١٩٣٩ .. ظلت ملكة متوجة على الشاشة بالنسبة للمجتمع العربى كله طوال هذه السنوات .. وظلت نموذجا وأسطورة عند المرأة العربية بالذات .. بمجرد استخدامها الذكى لموهبة «الاستمرار» هذه. ولأنها كانت تلتقط بسرعة الظروف المحيطة بها شخصيا.. ثم الظروف المتغيرة بسرعة فى المجتمع والنوق والمزاج العام كله من حولها.. لتغير نفسها بسرعة هى أيضا بحيث تكون دائما فى المكان ليس المناسب لها فقط .. بل والذى تستطيع فيه أيضا أن تكون الأفضل .

ولا مجال هنا بالطبع لاستعراض مراحل تطور فانتن حمامة كنجمة أولى للسينما العربية.. ولكن علينا فقط أن نتأمل آخر أفلامها «يوم مر .. يوم حلوه» الذى عرض عرضه الأول فى مهرجان قرطاج فى تونس أواخر العام الماضى فقابلتها الجماهير والصحافة وكل أجهزة «الالتقاط» هناك استقبالا حافلا.. أكد بلا شك أنها مازالت هى هى فانتن حمامة مهما تقدم أو تغير الزمن..

والدرس الذى تعطيه هذه النجمة الكبيرة للأخريات فى هذا الفيلم.. هو أنها توقفت عن العمل لعدة سنوات منذ فيلمها السابق «ليلة القبض على فاطمة».. والحجة منطقية جدا : أنها طالما لم تجد العمل المناسب لما تريده الآن وما يصح أن تظهر به.. فلماذا العمل أصلا ؟ وهى عادت فى هذا الفيلم عندما وجدت نفسها فيه.. ولكى تعطى الدرس الذكى الآخر.. فهى تدرك أن السينما المصرية تجدد نفسها الآن مع عدد من المخرجين وكتاب السيناريو الشباب.. محمد خان وعاطف الطيب وخيرى بشارة ورأفت الميهي وبشير الديك.. وقالت لى فانتن حمامة أنها تتابع باهتمام شديد أفلام هؤلاء الشباب على شرائط الفيديو.. وأنها معجبة بمحاولاتهم - كل فى اتجاهه وأسلوبه - ليقدموا شيئا جديدا ومختلفا عما قدمه أساتذتهم.. وهى أدركت بالتأكيد وبذكاء شديد أن مقاليد الأمور فى السينما المصرية لابد أن تنتهى الى أيدي هؤلاء الشباب.. وهى التى عملت مع كبار مخرجى مصر كلهم تقريبا.. تترك أيضا أنها لا يمكن أن تغلق دائرة عملها على «الكبار» وحدهم.. فلماذا لا تجدد أسلوبها وأفكار أفلامها مع هؤلاء الشباب الذين يملكون «نفسا» جديدا فى موضوعاتهم وأساليبهم السينمائية نفسها.. فهى لابد ستكون إضافة هامة عندما تجتمع خبرة النجمة الكبيرة مع شباب - وربما جنون - المخرجين الجدد.. وأعتقد أن هذا كان هو ما فكرت فيه عندما عقدت عدة لقاءات مع المخرج محمد خان للبحث عن موضوع فيلم يخرجها لها ويبدو انهما لم يتوصلا اليه تماما.. فكانت مغامرته الجريئة بالعمل مع مخرج جديد هو خيرى بشارة - ثلاثة أفلام سابقة فقط - ومع كاتب سيناريو جديد أيضا هو فايز غالى..

الدرس الأهم فى قيام «السيدة الكبيرة» ببطولة فيلم «يوم مر .. يوم حلوه» هو أنها تلعب دور الأم لأربع بنات وولد واحد.. وهى مسألة قد تكون فعلتها مرات كثيرة من قبل آخرها فى فيلم «امبراطورية ميم».. ولكنهن هذه المرة بنات كبيرات «على وش جواز» كما يقول التعبير العامى المصرى.. بل أن واحدة منهن فانتن بالفعل سن

الزواج.. وكانت هذه هي مشكلتها في الفيلم.. والتالية لها تزوجت وأنجبت فعلا.. فأصبحت فانتن حمامة جدة.. وهي مسألة ترفضها ممثلات «كبيرات» أخريات.. قد تكون الواحدة منهن جدة بالفعل في الحياة .. ولكنها في السينما ترفض الخروج من مرحلة الطالبة في الجامعة التي مازالت تطلق صفاتها.

الأهم من ذلك أن فانتن حمامة تلعب دور «عيوشة» الأم المصرية الفقيرة والتي تعيش في حي «العسال» أحد أفقر أحياء منطقة شبرا الشعبية الضخمة في القاهرة.. وفي بيت بالنور الأرضي في حارة ضيقة مختنقة وفي آنس ظروف حياة من أجل أن تربي أولادها.. وتلبس السواد طوال الفيلم فلا تكاد تغير ثوبها أبدا ولا تتزين بأي زينة.. فهي إذن تتخلى مقابل نور جيد يرضى طموحها كممثلة.. عن كل مواصفات النجمة بالمفهوم التقليدي الشكلي «المزوق» عند الأخريات.

فما هي قصة «عيوشة» مع أبنائها الخمسة في «يوم مر.. يوم حلو»؟ أنها أرملة مات زوجها الذي كان عازفا في إحدى فرق الجيش الموسيقية.. ومازالت تجاهد لاستخلاص معاشه من برائن الروتين ليساعدها في الانفاق على أربع بنات وولد تركهم لها بلا أي مورد.. وهي هنا تذكرنا إلى حد كبير بأمنية رزق في فيلم صلاح أبو سيف الشهير «بداية ونهاية».. فهي نفس الأم التي تقاها برحيل الأب تاركا لها وحدها مواجهة حماية البيت والأسرة والأبناء في ظروف شديدة القسوة وبلا أي معين .

فالابنة الكبرى سناء التي تلعب دورها الممثلة المسرحية الجديدة حنان يوسف هي فتاة عاملة في أحد المصانع لتساعد أمها في الانفاق وتخطت سن الزواج.. تقدم للزواج منها بالفعل عرابي النجار الشاب - يلعب دوره المطرب محمد منير - الذي ترفضه العائلة رغم ذلك لفساد أخلاقه.. ولأنه يفرض نفسه على الأسرة الفقيرة فيما يشبه الابتزاز.. فهو يساوم على زواج الفتاة مقابل شروط شبه مستحيلة منها السكن معهم في نفس البيت وضرورة شراء ثلاثة لأنه لا يستغنى في الصيف عن الماء البارد والبطيخ الملجج.. بعد أن ذاق حلوة هذه المتع الصغيرة حين سافر للعمل في بلد عربي وعاد ببيع النقود.. ومحاولة الأسرة كلها طوال الفيلم.. هي لتدبير هذه الطموحات المستحيلة رغم ظروفها الصعبة.. ولمجرد انقاذ الابنة الكبرى من محتتها التي اعلنتها بوضوح حين قالت لأمها أنها.. خلاص.. لم تعد قادرة على احتمال الحرمان من الرجل.

أما الإبنة الثانية فهي سعاد التي تلعب دورها باقتدار كبير عبلة كامل.. وهى الزراع اليمنى العاقلة لأمها.. والتي تمارس مغامرات صغيرة مع بائع اللبن الشاب تنتهى بفضيحة يمكن تداركها.. قبل أن تفر من هذا الجحيم لتتزوج سرا من عامل أخرس - محمود الجندي - يحبها وينجب منها طفلة تصبح هى الأمل الوحيد .

أما الإبنة الثالثة فهي لمياء التي تلعب دورها المغنية الشابة سيمون فتدهشنا بان أدائها كممثلة أفضل منها كمغنية.. وهى فى الفيلم نموذج للجيل الجديد الحائر وسط ضغوط صعبة لابد أن تنتهى به الى الضياع.. فهى جميلة لعوب تطمع فى الحياة السهلة.. تساعد أمها بالعمل كمساعدة ممرضة تحقق المرضي بالأجر ولكنها تتحول الى حقن الممنين بالمخدرات لتحقيق مزيد من المال.. وسرعان ما تقع فريسة لاغراعات زوج أختها النجار النذل الذى يبدو مصمما على تحطيم هذه الأسرة بالكامل.

وهكذا تنهار كل حصون «عيوشة» الأم البطلة التى حاولت بها حماية بيتها وما تبقى لها.. فحتى الصبي الوحيد الذى علفت عليه أمالها كرجل البيت الصغير.. تحيط به كل أشكال الإهانة والشقاء هو الآخر فى كل عمل التحق به بعد أن ترك المدرسة ليحمل الهم مبكرا.. فلا يملك الا أن يهرب تمردا على كل شئ.. وفى مشاهد بديعة نراه هائما على وجهه فى الشوارع وحيدا بائسا باحثا عن أى قشة أمل .

وفى مشهد الختام الأكثر روعة.. يجيء صباح العيد.. والكلى فى فرحة انتزعها بالقوة من بين خيوط التعاسة.. وتجلس الأم «عيوشة» فى نافذة بيتها الذى خلا عليها من الجميع.. ومن بين شعاع الضوء القادم من الشارع كأنه خيوط الأمل.. يقبل شبح صغير كأنه ضائع وجد مكانه أخيرا.. أنه ابنها الرجل الصغير عائدا إليها بهدية العيد : كيلو لحمة لا يدرى أحد كيف حصل عليه بالضبط ليضعه فى يد أمه.. ويتألق وجه الممثلة الكبيرة بالفرح.. فأنخيرا هذا هو الأمل !

«سباق مع الزمن»

منذ شهور قليلة كان قد تم فى مصر وسط ضجة دعائية كبيرة تصوير الجزء الأكبر من فيلم «سباق مع الزمن» الذى أخرجه مخرج سورى شاب مقيم فى لندن هو أنور قوادرى وأنتجته شركة مصرية بالإشتراك مع انجلترا.. ويومها قامت ضجة هائلة حول أن عددا من الممثلين المصريين نالوا شرف الظهور فى فيلم «عالمى».. وفى الاسبوع الماضى شاهدنا أول عرض «عالمى» للفيلم المصرى «العالمى» فى السوق التجارى على هامش مهرجان كان.. وخرجت شخصا من قاعة «أمباساد خمسة» وأنا أدير ظهري للمخرج القوادرى الذى وقف لينتظر التهاني ولمجموعة المصريين الذين اشتركوا فى صنع هذا الفيلم وجاءوا إلى كان ليبيعه للعالم.. لأن أحدا لو كان قد سألنى عن رأيى فلست أنرى أى كارثة كان يمكن أن تحدث فى بلاد الخواجات !

ولذلك فأتنا مهتم جدا بأن أكتب عن هذا الفيلم على هامش المهرجان قبل أفلام المهرجان نفسه لأننى ظلت أسير فى شوارع كان أكلم نفسى وأنا لا أصدق أن المصريين اشتركوا فى هذه المهزلة ليس بجهودهم فقط كممثلين وفتيين وإنما صرفوا الفلوس بالمالين أيضا على تمويله بعد أن باع لهم شخص ما الترام وأفهمهم أنه فيلم عالمى.. لا لنشكر هذه المرة من أن الأجانب عندما يصورون أفلامهم فى مصر فإنهم يسيئون دائما إليها ولا يقدمون إلا أسوأ ما فيها .. ولكن لنوجه أصابع الاتهام بل والمحكمة مباشرة لكل من شارك فيه من المصريين بدءا من المنتج الذى وافق على السيناريو.. إلى الرقابة التى لم تتابع التصوير لتعرف ما الذى يحدث بالضبط .. إلى السادة الممثلين الذين فرحوا ببعض اللقطات التى يظهرون فيها فى الفيلم

ككومبارس متكلم - وصامت أحيانا مثل حسين الشربيني الذى ظهر فى ثلاث لقطات بالعدد لا يفتح فمه بكلمة ولا يفعل أى شىء - إلى السادة صلاح مرعى وانسى أبو سيف اللذين صمما الديكورات الفرعونية ليمسح بها المخرج البلاط.. والسيد محمد أحمد مصور الوحدة الثانية.. والسيد شريف عرفة مخرجها.. وسادة مصريين كثيرين جدا فرحوا بهذه «السبوبة» ولابد أن تحاكمهم نقاباتهم..

ولا يمكن تخيل حجم الإساءة إلى مصر بمجرد حكاية هذا الفيلم .. فلا بد من مشاهدته.. لكى نترك حجم السفه واللامسئولية وانعدام الضمير الذى يمكن أن يقع فيه بعضنا جريا وراء المكسب الرخيص لكى يسىء إلينا جميعا.. ومع ذلك فسوف أحاول أن اشارككم معى فى بعض ما رأيته من عبث يدخل تحت بند الفعل الاجرامى المتعمد !

دعنا أولا من السيناريو العبيط الرديء الذى لا يزيد على مغامرات سخيفة مكررة عن عصابات تطارد بعضها بحثا عن كنز الأسكندر الأكبر الذى قيل أنه دفنه فى مصر فى مكان ما ويحاول الفيلم إضفاء الطابع العلمى عليه دون أن يقنع أحدا أو يخرج عن قصص الأطفال.. فالهم هو كيف تم تنفيذه فى مصر وعلى مرأى ومسمع منا جميعا.. بل وياشتركتا السعيد أيضا فيه !

معهد أمريكى للأثار فى اليونان يبحث فيه عالم أمريكى شاب هو الممثل المجهول جيف فاهى - هل سمع أحدكم عنه أبدا؟ - عن أسرار وكنوز الأسكندر الأكبر حتى يعثر تحت الماء على تعويذة لشعبانين انتظرتة لآلفى سنة منذ قتل الأسكندر الأكبر لكى يعثر عليهما شخصا.. وهما اللتان تقودان إلى كنز الأسكندر بشكل ما لم أفهمه شخصا.. ولكن بينما يعتقد الأمريكان كالعادة - ومعهم المخرج السوري - أن أى كنوز فى العالم هى من حقهم.. يعتقد مليونير يونانى مثل أونانيس - ولكنه مجرم خطير له عصابة بولية - أن الاسكندر كان يونانيا مثله وبالتالي فالكنز من حقه.. لا سيما أنه كان له إبن مجنون بهذه الأسطورة ومات من أجلها.. ومازال له إبن مجنون آخر ولكن بلا سبب سوى مجرد حقه الشخصى على البطل الأمريكى.. ويعد جرائم ومذابح ومغامرات عبيطة فى اليونان لاتعنيا فى شىء لأن الفيلم كله لا يعنيا فى شىء.. يكتشف البطل الأمريكى أنه لابد من استكمال البحث فى مصر حيث تلحق به حبيبته الأمريكية وهى ممثلة لم نسمع بها أيضا اسمها كاميليا مور غطت رداعتها فى التمثيل بالكشف عن جسدها تماما مرتين ثلاثة بدون مناسبة..

كما وقعت فى حب البطل بدون مناسبة ولكن لسر يحتفظ به الفيلم الى النهاية.
وعندما يصل البطلان الأمريكان إلى مصر تبدأ المهزلة.. فقول مكان ينهبان إليه
هو كباريه ترقص فيه «بلدى» سماح أنور وهالة صدقى الشقيقتان - تصورا -
ونعرف إنهما صديقتان للبطلة الأمريكية منذ أن كانت زميلتهما فى المدرسة.. فى
مصر أم فى أمريكا لا نعرف بالضبط .. بينما يعزف الممثل الشاب بسام رجب على
الجيتار ويصبح صديقا للبطل الأمريكى أيضا.. والأسرة كلها ترحب به وتساعده بعد
ذلك فى كل مغامراته ضد الحرامية والأشرار لأن الجميع يتطوعون دائما لمساعدة
البطل الأمريكى ضد اليونانى !

ويقرر البطل الذهاب الى أسوان للبحث فى معابدها عن تعويذة الثعبان
المسروقة.. ولا يظهر من أسوان إلا مركب فى النيل ومراكبى نوبي.. ويتسلل الشاب
الأمريكى ببساطة مذهلة الى بعض المعابد الفرعونية ويتسلقها بالحبال بمساعدة
سماح أنور .. لكى يهدم أحجاره «بشاكوش» حتى يعثر على التعويذة ويأخذها..
ويظهر البوليس المصرى فى الوقت المناسب ولكن ليوصل الشاب الأمريكى بنفسه
إلى القطار ويودعه قائلا بالحرف الواحد : أما تيجى الصوت والضوء فى أسوان مرة
ثانية.. ماتعملش كده تانى.. أحسن حنزل منك!.. وليست هناك أية مبالغة فى هذا
الصوار سوى ترجمته من الانجليزية الركيكة على لسان الضابط المصرى.. إلى
العامية.. بينما تكون سماح أنور المصرية قد أخفت قطعة من آثار بلادها لحساب
الأمريكى المغامر حبيب صديقتها الأمريكية!

وفى محطة باب الحديد يصل القطار من أسوان لتكون العصابة الشريرة وعلى
رأسها جميل راتب مهرب الآثار المزورة المصرى عمر.. ومذيع البرنامج الأوروبى
المصرى أيضا محمد اسلام فى دور حرامى فى خدمة رئيس العصابة اليونانى..
وناس تضرب ناس وتجرى فى محطة مصر وراء البطل وحبيبته.. ومطاردات فى
مترو الانفاق.. ورجال يتنكرون فى ثياب نساء : خيمة سوداء تغطى الجسم كله..
فهذه هى المرأة المصرية.. ثم يهرب البطل فى سيارة تكتسح الشوارع وتقفز فوق
السيارات والناس على الطريقة الأمريكية وفى قلب ميدان رمسيس ولا وجود للبوليس
المصرى ولا لآى مواطن مصرى شكله نضيف ..!

ولقطات القاهرة الوحيدة هى حوار قنطرة ضيقة.. ومشهد فى قهوة الفيشاوى
يجلس فيه جميل راتب مهرب الآثار مع مجرم خطير جدا يسمح أم كلثوم.. ثم مفارقة

حرامية حقيرة يقبع فيها مهرب الأثار العجوز محمد توفيق بالجلابية.. ثم مكان ما في المقابر أو في «الزابل» الصحراوية القريبة حيث كمية هائلة من «القلل» يحطمها البطل.. ويتابع المليونير اليوناني المجرم زعيم العصابة وابنه المجنون الشرير بأفراد عصابتهما وطاقرات الهليكوبتر البطل إلى مصر.. وعلى أرضها تدور المغامرات والمطاردات سداح مداح وعلى البحرى ودون أن يتدخل أى مصرى لا سمح الله إلا الحرامية وأصدقاء البطل .. طيب الحكومة نفسها فين ماتعرفش؟!

وفى سيوة نرى البيوت الحقيرة والصحراء والمقاهى «المعقنة».. ونساء بنويات قبيحات.. والسيدة رجاء حسين «ساحرة» كئتنا فى أحراش أفريقيا.. والساحرة عليها عفريت لابد من إخراجه بالزارة.. والسيدة ليلي شعير رسامة مودرن اختارت أن ترسم فى سيوة بسبب الهدوء.. وهى أحييت الأمريكان وساعدتهم من تلقاء نفسها و«عزمت» البنت الأمريكية على «زار» رجاء حسين حيث أحاطت بها النسوة المصريات المتخلفات ونبحن اليك ولطخن وجهها بدمائه فصرخت فى الجبال فى فزع هيسيتيرى حيث فاجأته عصابة جميل راتب.. بينما كان حبيبها الأمريكى قد هبط بثقة شديدة إلى معبد أمون بمفرده فى قلب الليل وفتح وحطم فى جدرانها بالفأس دون أن يتعرض له أحد.. والتقى بحبيبتة المذعورة فى الجبل.. وهرب بها فى سيارة فى قلب الصحراء وكئته يعرف كل دروب مصر.. بينما هناك طفل مصرى صغير بالجلابية ويعرف الانجليزية فى واحة سيوة.. وكلما سأل أحد عن سر وأعطاه فلوس.. باح له بالسر.. ولذلك فالعصابة دائما فى أعقاب الأمريكى الذى وجد الحرامى المصرى جميل راتب مذبوحا بعد أن خاتنه زميله اليونانى.. وفى قلب الصحراء يعثر على العصابة.. وتهدهد بالقتل ويأغتصاب حبيبتة فى مشهد جنسى فاضح.. ولكن لأنه أمريكانى وحليوة وجدع يتقذه ربنا فجأة بانفجار لغم ينسف الحرامى.. ويمشى الأمريكى وحبيبتة من سيوة إلى شاطئ البحر الأبيض المتوسط.. تصوروا الجبروت..!! ثم يخرجان من الماء الى «فيلا» للمليونير اليونانى الشرير فى قلب الصحراء المصرية حيث يتضح أنها قصر فخم به حرس عسكرى وهليكوبتر.. وفى القصر يخبره اليونانى أنه هزمه تماما وأخذ منه كل شىء.. فحتى حبيبتة الأمريكية كانت تعمل مع العصابة من البداية وكانت عشيقته.. وكان رجاله قد سرقوا موميا ما أو شيئا من هذا القبيل من سيوة وخرجوا به فى السيارة من نقطة تفتيش مصرية سمح لهم العسكرى المصرى بالمرور منها قائلًا ببساطة : «ناو يو كان جو!»

يعنى «دلوقتى تقدر تمشى» فخرجوا بالآثار المصرية المسروقة ببساطة.. وكانت سماح أنور تجلس بجانبى فهمست ضاحكة : «مادام مش جايين فيديو.. يعنوا..!». وينتهى الفيلم فى المنتزه فى الأسكندرية.. حيث تحمل العصابة جثمان الأسكندر الأكبر شخصيا فى طائرة هليكوبتر إلى اليونان.. بينما نسمع صفارات البوليس المصرى وفى السيارة الضابط المصرى حسين الشربينى دون أن يفعل شيئا على الإطلاق.. بينما يقذف ابن المليونير اليونانى المجنون بجثمان الأسكندر من الطائرة إلى البحر ثم يضرب نفسه بالرصاص ويلقى بنفسه أيضا.. ويعود البطل الأمريكى إلى اليونان.. حيث تلحق به حبيبته التى خانتها مع العصابة ثم تابت وعالت اليه .. وتنتهى أسوأ كارثة يمكن أن تسمى إلى مصر بأكثر مما يستطيع أى كاره أو جاهل.. ولكن بفلسنا هذه المرة.. واتحدى أن يكذبنى أحد فى كلمة واحدة .. ولا أعلق بشئ سوى أن لا يمر هذا «الشئ» دون محاسبة قاسية للجميع !

وعفوا على هذا الأنفعال وتضييع وقتكم وقلوس مجلة الاذاعة التى أرسلتلى الى كان.. وأرجو أن يكفى ما تبقى من مكان لأحلتكم عن شئ من السينما الحقيقية التى يصنعها الآخرون :

مولد عادل إمام فعلا لكن صاحبه غايب للأسف!

لا أنرى ماذا كان يمكن أن يكون مصير فيلم «المولد» بدون عادل إمام.. مثل أفلام ومسرحيات كثيرة لم تكن لتقوم لها قائمة ولا يشاهدا مشاهد واحد لولا هذا النجم الموهوب الذى أنعم عليه الله بهذه النعمة الخرافية التى قد يدفع أى فنان كل حياته من أجلها ثم لا يظفر بها.. وهى حب الناس له واقبالهم على كل ما يقدمه لهم وتصنيقه.. فهم يذهبون أولا من أجل عادل إمام وليأت الباقي بعد ذلك.. من معه.. ما هى القصة .. من هو المخرج لا يهم .. فلا فرق .

وهذا بالضبط ما ينطبق على فيلم «المولد».. فلو أننا أحضرنا بيتر اوتول وداستين هوفمان وجاك نيكولسون فى طائرة ليلعبوا بطولته معا.. فسوف يفشل حتما لأن الناس لن يجدوا شيئا لكى يروه.. لا قصة ولا سيناريو ولا إخراج.. ولكنه يمكن أن ينجح فقط بعادل امام .. واعتقد أنه وهو معروض الآن قد يحقق أعلى الإيرادات لإسبوعين أو ثلاثة قبل أن ينكشف الأمر.. وهى ظاهرة سينمائية مصرية بحتة لا تحدث إلا فى مصر وبعادل إمام..

وهى ظاهرة بدأت من عشر سنوات أو أكثر وأحدثت إنقلابات فى السينما المصرية على كل مستوى .. إنقلاب فى مفهوم النجم وشكله ومواصفاته.. فتراجع فى حسابات الشباك والتوزيع نجوم مثل محمود ياسين وحسين فهمي وحتى نور الشريف.. ليتقدم نجوم مثل أحمد زكى ويحيى الفخرانى.. وإنقلاب فى أجور النجوم جعل ثلاثة أرباع ميزانية الفيلم تذهب إليهم والربع فقط لكل الفروع الفنية الأخرى مما هبط بمستوى السينما إلى أدنى مستوى.. وانقلاب فى حسابات التوزيع الخارجى والداخلى والفيديو جعل تجار السينما يخشون الصناعة كلها من قبرص

والسعودية والخليج لأن أحدا لم يعد يريد إلا عادل إمام لكي يكسب مئات الألوف مقدما وقبل تصوير لقطة واحدة.. فماتت كل الصفوف الثانية والثالثة من الممثلين وتجمدت الصناعة تماما - بالإضافة إلى عوامل أخرى طبعاً - فلم تعد الفرصة ممكنة إلا أمام أفلام المقاولات.. ثم الانقلاب الأخطر في نوق الجمهور نفسه الذي لم يعد يريد إلا هذا النوع فقط الذي يقدمه له عادل إمام.. فتراجعت ألوان ومدارس عديدة كان يقدمها نجوم ومخرجون وكتاب سيناريو آخرون لم يعد ممكناً أبداً أن تنافس عادل إمام.. وصحيح أن بوادر التغيير بدأت تظهر أخيراً جداً مع نجاح فيلم «المفتصيون» ببللى علوى وإخراج سعيد مرزوق وحدهما وهجيم تحت الماء» بسمير صبرى وإخراج نادر جلال وتصوير سعيد شيمى وحدهم.. ولكن بعد عشر سنوات على الأقل من كساد السينما المصرية تماماً.

وليس عادل إمام مسئولاً بالطبع عن نجاحه وإقبال الناس عليه.. فهو ممثل موهوب إلى أقصى حد وبأكثر مما يختار هو نفسه أن يقدمه في أفلامه فضلاً عن الجاذبية الخارقة التي يملكها تجاه جمهوره وهي مسألة الهبة بحتة ليس مديناً فيها لأحد.. ولكن هناك بالطبع متغيرات خطيرة وعديدة في المجتمع المصرى نفسه والمزاج النفسى والإقتصادى وتركيب السينما المصرية من داخلها وراء امتداد هذه الظاهرة لعشر سنوات على الأقل ..

ولكن مسئولية عادل إمام الوحيدة والأكيدة هي أنه كان يمكن أن يستخدم ظاهرة الإقبال الخرافى على أفلامه ليصنع انقلاباً من نوع آخر أكثر فائدة للسينما المصرية وللجمهور معاً.. فيستغل قوته الكبيرة ليقلب مقاييس السوق ونوق الجمهور في اتجاه إيجابى أكثر كان قادراً عليه بكل تأكيد.. فيختار أفضل القصص وكتاب السيناريو والمخرجين ليقدّم أعظم الأفلام.. ولكنه لم يفعل .. فالذهل أن النجم الأول الذى تنهب إليه أولاً وقبل غيره كل السيناريوهات التى يكتبها كل كتاب السيناريو فى مصر. لا يقبل منها إلا أردأها غالباً وما يتفق فقط مع مزاجه هو الشخصى.. وما يريد هو نفسه أن يفعله على الشاشة .. والغريب أنه، وهو يقول دائماً أنه مرتبط أولاً بال جماهير العريضة ولا يريد أن يقدم شيئاً متعالياً أو معقداً أو «معربياً» وهو صادق تماماً فى ذلك لأن عادل إمام لا يكذب فعلاً فى عمله ولا يقدم إلا ما يحس ويؤمن به فعلاً.. إلا أن ما يقدمه فى النهاية بعد كل هذه الاختيارات العديدة.. لا يمكن أن يكون هو ما تحتاجه «ال جماهير العريضة» من قناتها الأول الذى أقبلت عليه بلا

حدود.. فهو فى أفلامه الأخيرة كلها لا يفعل سوى أن يضرب كل الناس وتحبه كل النساء.. ولكن حول أى فكرة.. ومن أجل أى هدف.. لا شيء إطلاقا.. الخيط الوحيد الذى يمكن أن يربط بين هذه الأفلام و«الجماهير العريضة» هو أن بعض كتاب السيناريو الشطار يفتعلون له موقفا بطوليا عابرا أو جملة حوار ساذجة يسخر فيها من بعض المفسدين أو الأثرياء أو اللصوص الكبار لكى يضربهم عادل امام اما بالساطور أو بالذراع الرشاش أو حتى بيده المجردة – ولكن الفولانية – فينتقم للناس المطحونين فى الصالة وينفس عن سخطهم العاجز المكتوم من اللصوص الكبار.. ولكن من خلال «اللس الصغير» الذى يتحول إلى بطل شعبى والذى يجد فيه كل متفرج تعيس أو غلبان نفسه.. فيتصور أنه هو أيضا قادر على الانتقام.. أو أنه لم يعد هناك أى داع للانتقام أصلا ما دام عادل إمام قد قام بالمهمة بدلا منه.

وليس هكذا بالطبع تعالج المشاكل الاجتماعية.. فليست المسألة مجرد حقد وانتقام أو انتهازية سياسية وتعلق مشاعر الجماهير من كتاب سيناريو «ترزية» قادرين على تفصيل ثوب سياسى أو اجتماعى لكل فيلم عسكر وحرامية عبيط .. ففي فيلم «الموايد» مثلا ينظر عادل إمام إلى إحدى العمارات الفخمة ويشتم ساكنيها فيرتاح الجمهور جدا وينبسط.. بينما عادل إمام نفسه فى الفيلم حرامى سرق خمسة ملايين دولار وبنى منها عمارات هشة سقطت على ساكنيها.. ولكنه «الحرامى بتاعنا» الذى نحبه فنغفر له كل شيء.. وهى مسألة خطيرة جدا أن نضع «اللس الصغير» فى مواجهة اللصوص الكبار.. ثم نصفق له باعجاب ما دام هو البطل الشعبى الذى انتصر عليهم !

والمشكلة الأساسية فى مرحلة عادل إمام الأخيرة التى تربع فيها على القمة بلا أى منازع هى الانفصال التام بين عادل إمام الانسان.. وعادل امام الممثل.. وكأنهما شخصان منفصلان تماما.. فهو كإنسان مثقف جدا.. واع جدا بكل مشاكل مجتمعه .. ملتزم جدا وشجاع إلى أقصى حد.. بل لعله أكثر فنانينا حركة وإيجابية فى القضايا العامة سواء التى ترتبط بمهنته نفسها أو بقضايا مجتمعه كلها حتى أكثر من الفنانين الذين يجيدون الثثرة ورفع الشعارات.. وموقفه من قضية النقابات الفنية يؤكد ذلك.. ورحلته الخطيرة إلى أسبوط وحده ويمبادرة فريدة منه لم يشاركه فيها أى فنان آخر خارج فرقته تؤكد ذلك.. ومحاولته لاقامة حفل لتأييد الانتفاضة الفلسطينية التى أحبطها الآخرون تؤكد ذلك أيضا.

ولكن الغريب - بل المذهل - أن هذا الانسان الرائع يتحول الى شخص آخر تماما في أفلامه ومسرحياته.. فهو يفعل فقط ما يتفق مع مزاجه الشخصى بدلا من أن يستخدم قوته الفنية والجماهيرية الفاتقة في رفع مستوى السينما والمسرح ولو بقدر ما يستطيع.. بل أنه حتى في السينما توقف عن موهبته الأولى وهى الإضحاك - وهو سلاح نبيل جدا ومحترم - وتحول إلى شاب حاقد وعنيف ومكثر باستمرار.. فى وقت أصبح فيه المشاهد المصرى محاصرا بالاكنتاب من كل جانب وفى أمس الحاجة لابتسامة واحدة ..

ولقد أصبحت المفارقة الغريبة فى نروة تألق عادل امام.. هى أن أفضل المفاخرات المسرحية الجميلة تجيء من خارج عادل امام.. «فالبهلوان» يقدمها يحيى الفخرانى.. و «أهلا يا بكوات» يقدمها حسين فهمى وعزت العلايلى.. و«إنقلاب» تقدمها نيللى وجلال الشرقاوى.. بينما مازال هو مبهورا جدا «بسيد الشغال» التى لا يمكن أن يذهب اليها أحد إلا من أجل أن يراه هو شخصيا ولا شىء آخر ..

وفى السينما أيضا تجيء أفضل الأفلام الآن من خارج عادل امام.. فالصفة وحدها هى التى جعلت بين العرض الخاص لفيلمه «المولده».. والعرض الخاص فى نفس القاعة لفيلم «كتيبة الاعداء» لنور الشريف وعاطف الطيب وأسامة أنور عكاشة.. ثلاثة أيام فقط .. ولم تكن المقارنة فى صالح عادل امام على الإطلاق.. وهو الذى يملك كل الفرص والإمكانات الإنتاجية الرهيبة لصنع فيلم جيد يستطيع أن يفرض شروطه فيه كما يريد.. وتسأل الناس على الفور : ما الذى فعله عادل امام فى «المولده».. وما الذى فعله نور الشريف فى «كتيبة الاعداء» وهو لا يملك نصف امكانياته؟ وما سر هذا التناقض بين عادل امام الموقف.. وعادل امام النجم ؟

إننى دون عقد أى مقارنات .. قد أكون معجبا بمواقف عادل امام من القضايا العامة التى قد لا أرى نور الشريف مشاركا فيها.. ولكننى فى نفس الوقت معجب أكثر بإختيارات نور الشريف لأفلامه وارتباطه بالاتجاهات الجادة والجديدة.. فصحيح أن الفنان هو موقف اجتماعى واضح وشجاع.. ولكنه عمل فنى أيضا وأولا والا أصبح زعيما سياسيا وهذا لا يكفي.. لأنه حتى دور الفنان السياسى أو الاجتماعى لا يكتمل إلا من خلال أعماله الفنية لأنها هى التى تصل وتقعن وتجذب وتؤثر فى «الجماهير العريضة» أكثر.. اذا كنا نريد أن نقول لها شيئا فعلا! ومع ذلك فان تفسير هذا التناقض فى تقديرى بسيط جدا.. وهو يتخلص فى نموذج «جيمس

بوند» الذى يقوم على شيئين فقط : أنه يضرب كل من يقابله بالصدقة فى أى فيلم.. وأن كل النساء وعلى الإطلاق ويلا أى مناسبة يقعن فى حبه.. ولأسباب لا أدعى أننى أعرفها يريد عادل إمام أن ينقل هذا النموذج إلى السينما المصرية - سواء كان يقصد ذلك أو لا يقصده - ونون أن يكون لا هو ولا السينما المصرية صالحين لذلك ولا هو مطلوب أصلا.. فجييس بوند مثلا عميل بريطاني أصلا يعمل غالبا فى خدمة المخابرات الأمريكية يتلقى أوامر بتكليفات معينة.. فالرجل اذن يؤدى واجبه.. و«رامبو» نفسه يقوم بمغامرات بطولية من وجهة نظره كأن يحطم فيتنام كلها مثلا ويمفرده بحثا عن أسير أمريكي مفقود فتكون الدوافع «وطنية» فى الأساس سواء اتفقنا معها أو اختلفنا.. ولكن ما الذى يحارب من أجله عادل إمام فى أفلامه ؟

أنه فى نهاية «المولد» يربط نور الدمرداش زعيم العصابة الخطيرة بالسلاسل فى حجر يلقيه فى النيل بمنتهى البساطة ونون أن نعرف كيف لا يقاومه هذا المجرم العاتى ولا عصابته الخرافية.. ثم بعد أن يلقي رجلا فى النيل مربوطا بحجر - حتى لو كان مجرما - يحتضن حبيبته يسرا ويبتسم فى سعادة نبيلة جدا ويقول أنه سيبنى بفلوسه بعد ذلك مدارس ومستشفيات .. وهكذا يقلت بكل جرائمه بلا عقاب ويفوز بالحب والملايين ويعيش فى تبات ونبات دون حتى العقاب الأخلاقى الذى توقعه السينما المصرية عادة على الأشرار من أول استئذان روستى إلى فريد شوقى.. ولكن خطورة جاذبية عادل إمام المخيفة هى أنها حولت القاتل إلى بطل شعبى من حقه أن يفعل ما يريد - مادام عادل إمام - ثم يقلت من العقاب..

فى أحد مشاهد الفيلم قبل ذلك يكون لصا مطاردا وجائعا ومفلسا لا يملك إلا جنيتها قديما ممزقا.. فيدخل به إلى دكان يقال ضخم عرضه ستة أمتار.. ويطلب منه رغيفا وقطعة جبن.. ويرفض البقال الجنيه الممزق وهذا من حقه تماما.. فيضربه عادل إمام على قفاه ويخرج من الدكان ببساطة شديدة دون أن يضربه البقال الضخم الذى عرضه ستة أمتار.. وهنا نحس على الفور أن هذا البقال هو مجرد كومبارس غلبان يعرف أن هذا عادل إمام شخصيا وأنه طبعلا لا يمكن أن يضربه.. فيفقد العمل كله مصداقيته.. وهى مسألة خطيرة جدا فى الفن.. أن تصبح الشخصية التى أمامك هى النجم فلان وليس الشخصية نفسها.. والا فمن الذى يمكن أن يصدق بالمقاييس الشكلية - والحجمية نفسها - أن يضرب عادل إمام مثلا مصطفى متولى ؟

ولست معترضا شخصياً على أن يضرب عادل إمام كل من يظهر بالصدفة في أفلامه بما فيهم المخرج وكاتب السيناريو .. فهذا من حقه مادام الآخرون يوافقون رغم أن مؤهلاته الجسدية لا تسمح بذلك.. ولكن بشرط أن يفعل هذا بمنطق معقول ومعقن.. وهو منطق الكوميديا والفارس بالذات الذي يسمح بأن يضرب «الرجل الصغير» العصاة الشريرة لكي نضحك نحن وكما كان يفعل شارلي شابلن.. أو كما يحدث في أفلام ميكى ماوس دون أن يعترض أحد.. ولكن المشكلة هي أن الجميع يفعلون هذه الأشياء في أفلام عادل إمام بمنطق جاد جداً ويتظنون أن نصنقه.. إن الوسيلة الوحيدة لكي يتغلب تكوين جسدى وشكلى مثل عادل إمام على كل خصومه.. هي استخدام العقل والنكأ الانسانى «للرجل الصغير» وهو نموذج موجود في السينما العالمية كلها.. ولكن المشكلة هي أنه مصمم على أن يضرب الجميع «بالبنية» و«الروسية» و«المقص».. وبالقفز والجري وتسلق الأسوار والمواسير والكبارى والأتوبيسات وعربات النصف النقل التى تنهب الشوارع نهبا دون أن يمسك به البوليس ولا الحرامية ولا الجن الأزرق.. وهو مشهد حدث بالفعل في هذا الفيلم الذى هو «مولد» فعلا لعادل إمام فعل فيه كل ما تشتهى الأنفس - ونفسه هو شخصيا أولا - ولكن صاحب المولد الذى هو المخرج سمير سيف كما هو مفروض كان غائبا تماما فترك أشياء غريبة تحدث على مستوى الإثارة والحركة أو «الاكشن» الذى يعتقد أنه السينما الوحيدة فى العالم والذى كنا نتصور أنه بارع فيه وعلى حساب أى قيمة أخرى للسينما .. فحتى فى هذا المجال فنحن لا نفتقد المنطق والمعنوية فقط .. وإنما نكتشف ولأول مرة مع سمير سيف أن التنفيذ نفسه ردىء وملئ بالأخطاء.. فالتناس تقع بمجرد أن يلمسها عادل إمام بشكل عيبى .. والمعارك مضحكة جدا بدون أى كوميدى.. وهو يسطو على بيت ما فيقفز على السقف ليقع به بالضبط فوق سرير بين شاب يضاجع فتاة.. وفضلا عن أن المشهد مسروق من فيلم أجنبي هو حتى لا يضحك.. فكل المقصود منه أن يرهب عادل إمام شابين وفتاة فى شقة يخافون منه ويضربهم ويذلهم ويخضعون له برعب بلا أى سبب.. ولجرد أن يرى من هذه الشقة «فيللا» خمة مواجهة تسكتها عصاة خطيرة تقودها امرأة حسناء هي ليزسركسيان.. فيقتحمها هي أيضا ليسرق الخزينة ويضرب كل العصاة التى تمسك المسدسات وهو لا يمسك شيئا أبدا إلا دعاء الوالدين بمجرد أن يضرب الجميع ويطفى النور مثل مشاهد ميكى ماوس فى أفلام «الكرتون» ويعد ذلك تقع

زعيمة العصاة الحساء فى حبه من بين كل البشر.. فترفع المسدس فى وجهه وتقول له «تعالى .. علوزاك» ثم يحدث شىء مضحك جداً.. وهو أن تعطيه المسدس لأنه أولاً سبع البرمبة اللى ماحصلش الذى تحتاجه العصاة فى عملياتها الخطيرة جداً والتى نكتشف رغم ذلك أنها لا تزيد على حمل شنطة بولارات إلى قبرص.. ثم لأن هذه الحساء الفاتنة المجرية أعجبت به من أول نظرة ويعد مشهدين فقط كانت تقول له «زوجتك نفسى».

وليس هذا نقدا للفيلم على أى حال لأنه مجرد قصة أطفال ركيكة فى فيلم هندى وزنه ٢٨ كيلو لأن الموضة الآن هى «الهندى» واميتاب باتشان. من العبث مناقشته بشكل جدى إلا من حيث خطورته على فنان موهوب كعادل إمام نفسه.. وتجىء الصدمة الحقيقية فيه من السيناريو الذى كتبه محمد جلال عبد القوى والمقروض أنه كاتب متمرس فى الدراما التلفزيونية وكتب أشياء كثيرة جيدة.. ولكن يبدو أنه تصور أنه يغزو السينما لأول مرة بكل توابلها العبيطة والمهللة التى يمكن أن «تكسر الدنيا» من ضرب وجرى وشغل عصابات وميلودراما تبكى فيها أمينة رزق.. وإلا فما هى علاقة حكاية المولد الذى يتوه فيه عادل إمام الطفل من أمه لكى يلتقطه عبد الله فرغلى ويحوله الى حرامى.. بكل ما رأيناه بعد ذلك قبل أن يعود الإبن إلى أمه بعد ثلاثين سنة.. وماذا لو أننا حذفنا هذه البداية والنهاية وتعرفنا على عادل إمام مباشرة وهو عضو فى عصاة ويريد أن يتوب لبدء حياة جديدة.. المشكلة أن جلال عبد القوى يريد أن يستفيد أيضا من حوايت يوسف وهبى وأمينة رزق والعيال التايهين لكى يبكى الناس أيضا على أم تبحث عن إبنها الذى نسيها تماما ثم تذكرها فجأة بعد ثلاثين سنة فبدأ يراها فى المنام وهو صاحى.. وباسلام بقى كمان على حكاية البنت يسرا التى تكتشف فجأة أنها كانت تحبه بس ماكانتش واخدة بالها.. وإذا كانت يسرا هى الشىء الجيد الجميل الوحيد فى هذا الفيلم هى وإيمان وتصوير سمير فرج.. فهناك مشكلة خطيرة جدا تحدث فى أفلام عادل إمام لأول مرة.. هى أننا حتى لم نعد نبقسم فى اللحظات الفائرة التى يحاول أن يتفكر فيها أنه كوميديان عظيم تجاهل موهبته الأولى .. لأن «الإيفيهات» من نوع «هو احنا ليلتنا بيضة بالصلاة ع النبى والا حاجة؟» تكون قديمة ومستهلكة فى فيلم بارد كالصقيع المقتعل الذى يهزأ بعقولنا.. وهى مسألة قد يقلبها الجمهور من نجمه الأول مرة ومرتين

وثلاثاً.. ولكنه لن يقبلها في المرة العاشرة.. وهو الخطر الذي لابد أن يبدأ عادل إمام في دراسته باهتمام.. قليلى علوى تنجح الآن بمفريدها.. وسمير صبرى يتجح بمفريده.. وسماح أنور تكسر الدنيا بمفريدها.. وأفلام مخرج اسمه اسماعيل حسن تكتسح.. فحتى مقاييس السوق نفسها يمكن أن تتغير.. وأعتقد أن حجم الحب في هذا المقال واضح جدا لعادل إمام.. فانت لا تغضب بهذا العنف إلا من أجل من تحبهم وتترك قيمتهم .. ويشترط أن يصدقوك هم أولا .. فاذا لم يصدقوا .. فكل واحد يحاسب على لغوئه !

الجحيم الذى نرحب به تحت الماء والغامرة الشجاعة للدخول فى المجهول !

تضعنا السينما المصرية الآن فى معادلات صعبة.. تؤدى إلى اختيارات أصعب..
فالفيلم الجيد من حيث الموضوع أو التناول الاجتماعى.. كثيرا ما يلجأ الى الخطابية
والمباشرة.. وقد يكون أسلوبه السينمائى أيضا تقليديا كسولا أو حتى متخلفا. وقد
يكون مستواه السينمائى متقدماً ولكن ملئ بالجهامة والاكتئاب، واحنا مش
ناقصين، أو تكون اللغة السينمائية راقية ولكن البناء الدرامى هش أو مفكك أو ملئ
بالثرثرة الجانية.. أو بالغرق فى المشاكل الذاتية الخاصة جدا بالسيد المخرج
شخصيا بحيث لا تعنى ولا تصل أصلا إلى غيره.. ولو عثرنا على الشكل المتقدم
نفتقد المضمون.. أو نرحب جدا بالمضمون الواعى والجرئ ولكن ونحن نعلم جيدا
أننا نجاهله على حساب الشكل أو حتى التنفيذ الركيك.. فى الوقت الذى نرحب فيه
بالجرأة فى تجديد الأسلوب على حساب المتعة شرط أى عمل فنى لكى يصل الى
الناس.. ويعد أن اختلط الحابل بالنابل فى عملية الإبداع فى السينما المصرية لم يعد
أمامنا إلا أن نتلقف أى عنصر جديد ومتقدم فى أى فيلم على حساب العناصر
الأخرى ونحن متأكدون تماما من أن هذا خطأ.. ولكن ماذا نفعل وقد أصبح هذا هو
أفضل الموجود؟

قواعد النقد الفنى التى تعلمناها فى الكتب والمعاهد - اذ كنا قد تعلمنا شيئا
أصلا - ومن الأعمال الفنية نفسها.. تقول أن الفن لا يقبل التجزئة.. وأنه لا يمكن
فصل الشكل عن المضمون.. ولا السيناريو عن الإخراج .. ولا «النية» عن التنفيذ..
فالعمل الفنى كله عضو متكامل لابد أن تتوحد عناصره فى نماذج لا يمكن تعيين
الحدود الفاصلة بين عنصر فيه وبقية العناصر.. وقواعد مرسية كلاسيكية عديدة

أخرى يعرفها أى طالب سنة أولى فى أى معهد فنى.. ولكنها قواعد مع احترامى الشديد لأساتذتنا العظام الذين وضعوها - وهم على حق طبعاً من أول أرسطو الى محمد مندور - لا علاقة لها بالواقع .. فهى مطلقة فقط فى الفراغ المثالى لما يجب أن يكون .. ومن واجبتنا فعلاً أن ندرسها ونستوعبها جيداً ولكن لكى نبقىها فقط فى مؤخرة رؤوسنا دون أن نقع فى خطأ تطبيقها على الأعمال الفنية - التى نراها فى بلادنا على الأقل - بشكل ميكانيكى حديدى جامد.. لأن هذا التطبيق الحسابى المدرسى قد يكون أكثر خطأ من عدم معرفة هذه القواعد أصلاً والنقد على الفاتورة.

والصحيح من تجربتى المتواضعة مع السينما المصرية.. هو إخضاع هذه القواعد المدرسية أولاً لواقع السينما التى خرج منها الفيلم.. بل وظروف البلد كلها التى تصنع هذه السينما .. وعلاقة فيلم كذا بالتحديد بالأفلام «المجاورة».. بل وعلاقته ليس فقط بكل تاريخ السينما المصرية السابق له.. بل وتاريخ مخرجه نفسه وتطوره وظروفه من أول فيلم إلى آخر فيلم.. فقد يكون مخرجاً بدأ جيداً فعلاً ولكن طحنته و«فرمت» ظروف انتاج وتوزيع رديئة تكفى لإغلاق هوليوود نفسها.

هذه كلها - وقد أكون مخطئاً - عناصر خارج العمل الفنى لابد أن تنعكس عليه وعلى صناعيه.. ويقتضى النقد الموضوعى النصف - بدون أى عنجهية أو استعلاء على أى فيلم مهما كان مستواه - أن نضع كل فيلم فى إطارها.. لا بهدف التغافل عن القيم الفنية والموضوعية الحقيقية التى لابد منها.. وإنما بهدف الإبقاء على هذه الصناعة نفسها حماية لها من أن تنتهى تماماً .. وحماية حتى لأى عنصر جيد يمكن أن يتصانف وجوده فى فيلم قد يفتقد كل العناصر الأخرى.. تشجيعاً لهذا العنصر لكى يستمر على الأقل إلى أن يتوافر له ظروف أفضل.. وإلا أدى تطبيق «النظرية الكلية» فى النقد إلى ذبح أفلامنا كلها.. لأن مسألة أن العمل الفنى هى كل عضوى واحد ومتكامل لا تنطبق فى الواقع على أى فيلم مصرى.. فكلها بصراحة وبكل أسف تمشى جنب الحيط إذا كانت قادرة على المشى أصلاً .. ولا يتوافر فى أى منها كل شروط العمل الفنى المكتمل كما جاءت فى الكتب .. فهل نذبح كل الأفلام وننقد على القهوة.. أم نكتفى بقراءة الكتب وتلاوة النظريات ؟

وأعلم أنها مقدمة طويلة ولكنها ليست متعلقة بفيلم واحد ولكن بقضية أصبحت عامة الآن ولابد من الإشارة إليها ونحن نبحث عن قواعد صحيحة - حتى إمام ضمانرنا إن لم يكن إمام القارىء - لتناول هذا الفيلم أو ذاك.. وما الذى يحكمنا

بالتحديد ونحن نقبل هذا الشيء ونرفض ذاك ؟

وربما كنت أكتب هذه المقدمة كتدور من محاكمة النفس فى الواقع.. بعد أن لاحظت شخصا أننى أصبحت أقبل الآن وأرحب ببعض الأفلام التى كنت أرفضها بلا مساومة منذ عشر سنوات مثلا.. عندما كنت ناقداً «شابا» متحمسا جدا وغاضبا و«مكشرا» باستمرار أطالب الجميع بأن يطبقوا النظريات والمثاليات وإلا علقتهم على أقرب شجرة.. فهل أصبحت «مساوما» أو «مهاننا» الآن أو أكثر «طراوة»؟ لا طبعاً.. ولكنى ببساطة أصبحت ملزما أكثر للتزبد الفظيع الذى أصاب السينما المصرية فى هذه السنوات العشر مما يجعل تحقيق أى عنصر جيد فى أى فيلم هو أقرب الى المعجزة.

وربما كنت أكتب بدافع من الإحساس بالنوب لأننى أنوى أن أرحب بفيلم أرفض فيه أشياء كثيرة جدا لو أنه جاء مثلا من السينما الأمريكية أو الفرنسية.. ولكنه فى ظروف السينما المصرية بالذات لابد أن يرحب به ويشجعه أى تقييم عادل ومنصف لا يكتفى بتطبيق النظريات متجاهلا تماما واقع هذه السينما. واقع السينما المصرية الآن يقول إنها مكررة جدا ومملة ومستهلكة فى موضوعات لم تخرج عنها طوال ستين سنة.. الحارة والقصر والكباريه.. فمجرد تغيير «المنظر» أصبح انجازا خطيرا.

واقع السينما المصرية يقول إنها لم تعد مستهلكة فقط فكريا أو موضوعيا.. وانما مستهلكة ميكانيكيا أيضا.. بمعنى أن الاستوديوهات والمعامل هى من أيام شرفنطح وتوجو مزراحى.. والكاميرات والمعدات والأجهزة التى اخترعوها لتشتغل «بالمانفيل» وتصور الأراجوز وخيال الظل .. مازالت هى التى نطالب السينمائيين بأن يعملوا بها ليقدموا القضايا الموضوعية النابعة من المضمون المتناسق مع المهموز الشعري للواقع التحتى فى بولاق الدكرور وعرب المحدى.

ولست أسخر من أحد لأننى شخصا كنت أكثر من استخدم هذه الكلمات.. ولكنى أصبحت أرحب الآن بكاميرا تستطيع أن تصور تحت الماء وفى ظروف سينما صعبة ومتخلفة لاستطيع توفير كاميرا تصور فوق الماء.

وعندما لا تكون لدينا ستوديوهات ولا شركات ولا أى هيئات سينما حكومية تستطيع أن تشتري كاميرا ولا «موفيو» ولا «شاريو» وتترك ذلك لجهود المعلمين والأسطوانات العظام الذين وضعوا نقودهم فى السينما.. بينما مليونيرات السينما

يكسبون على الجاهز.. يصبح لابد من تحية مصور سينمائي فنان ومجنون وعاشق حقيقي للسينما مثل سعيد شيمي الذي يشتري الكاميرا الخاصة به على حسابه.. ثم طورها ويصنعها على حسابه بحيث يضيف إليها «هاوسنج» أو غطاء خاصا يجعلها قابلة للتصوير تحت الماء ومع تصنيع معداتها ومصادر اضاءتها مستعينا بالعقري «أوهان» أعظم مهندس ومخترع فى تاريخ السينما المصرية.. والذي صنع معجزات وبنى استديوهات بمفرده عندما كان رجال السينما فى مصر عظماء ومازال يعيش بيننا دون أن يقدر قيمته أحد فيذكره بكلمة أو بجائزة أو حتى يتمثال يستحقه عن جدارة..

أن يصنع سعيد شيمي هذه الكاميرا التى تصور تحت الماء هو وأوهان بمفردهما.. فتقشل مرة.. فيعيدان صنعها وتعديلها مرة أخرى ويم عزل عن أى هيئة سينما حكومية المفروض أن تتولى هى صنع هذه الأساسيات وتطويرها وتوفيرها لكى يتوفر الفنانون لإبداعهم.. بل ويم عزل حتى عن أى شركة أو منتج خاص مستعد لانفاق مليم على السينما التى كسب منها الملايين.. لأن واقع الأمر أنه ليس عندنا شركات سينما ولا منتجون ولا حتى سينما.

ثم عندما يتدرب سعيد شيمي هذا ومعه المخرج المجنون وعاشق السينما الحقيقي هو الآخر نادر جلال على الغوص تحت الماء لشهور عديدة انتظارا لأى تجربة جديدة لتصوير أى فيلم تحت الماء.. ثم عندما يتحمس فنان حقيقي مثل سمير صبرى لتجربة كهذه فينفق فلوسه على انتاج فيلم كهذا يتم تصويره تحت الماء.. ويبذخ واضح لم يبخل عليه بشيء.. فأتنا لابد أن نرحب بهؤلاء الفنانين جميعا ونحیی مغامرتهم ونشجعها لأنهم حاولوا أن يقدموا إضافة ما - ولو شكلية - للسينما المصرية التى يأكلون منها عيش .. بينما وقف الجميع يتفرجون على هذه السينما وهى تتراجع وتكرر حتى تحتضر مكتفين باستهلاك الأجهزة المستهلكة أصلا فى صنع أفلام المقاولات وعليش بخل الجيش !

وصحيح أن مشكلتنا هى التصوير فوق الماء وليس تحت الماء.. ولكن من الغرور الشديد و«النطاعة» التى بلا حدود أن نطرح هذه الفلسفات عندما نشكو من تعفن موضوعات وحتى معدات السينما المصرية.. ثم نتجاهل جهود الذين يفكرون مرة فى صنع شيء مختلف ويفلوسهم وجهودهم البدائية.. بينما كل هذه المعدات متوافرة ويأحدث تكنولوجيا فى السينما المتحضرة التى حلت كل المشاكل وتجاوزتها منذ زمن

بعيد وترك الفن حرية التجديد والمغامرة والطمح «بلبن العصفور» لو أراد .
واعترف بأننى فى فيلم مجحيم تحت الماء كنت مبهورا بهذا الذى أراه لأول مرة ..
وفى ظروف صعبة جدا .. فنحن فى أمس الحاجة أيضا لمجرد تغيير الشكل ..
ومغامرة البخل فى المجهول .. وتجربة قصة جديدة فى مكان جديد .. وإضافة كاميرا
أو مصباح إضاءة أو مجرد مسمار لأتوات سينما وزئناها من عزيزة أمير واستيفان
روستى.

وبصراحة لم تكن مشكلتى فى هذا الفيلم أن الحنوتة هى حنوتة حب وغيره وغدر
خيانة وغرام وانتقام ومغامرات عصابات خرافية حول كز من الماس مدفون تحت
الماء .. كما لم تكن مشكلتى أن سمير صبرى غنى ورقص وضرب منطقة البحر
الاحمر كلها وما جاورها .. وأحبته ليلى علوى وليلى شعير وليلى مراد وليلى
العامرية .. فهذا من حقه مادام الجميع يضربون الجميع الآن من عادل إمام إلى
يونس شلبى .. فعلينا أن نذكر على الأقل أنه أنفق فلوسه على تجربة جديدة فى
السينما المصرية وأضاف إليها شيئا .. فتحية بلا أى تردد لسعيد شيمى بطل هذا
الفيلم الحقيقى ولنادى جلال وسمير صبرى .. ومع الاعتذار مؤقتا لأرسطو والدكتور
منذور !

«جحيم تحت الماء» مغامرة جديدة فى السينما المصرية تستحق التحية !

التجربة الجديدة التى تثير اهتمام مشاهدى الفيلم المصرى الآن.. هى تجربة التصوير تحت الماء.. وهى ليست جديدة بالطبع للسينما العالمية التى قدمت أفلاما عديدة يجرى تصوير معظم أحداثها تحت الماء.. ولكنها بالنسبة لجمهور الفيلم المصرى ظلت قاصرة حتى الآن على مشاهدة هذه الأفلام الأجنبية.. حتى أنه اعتبرها نوعا من الخوارق التى تأتيه من العالم الخارجى مثل برنامج «عالم البحار» مثلا .. أما أن يشهد نفس هذا الجمهور شخصيات مصرية تتحدث باللغة العربية تنزل تحت الماء بملابس «القطس» وأقنعة الأوكسسجين التى يراها فقط على «الخواجات» .. فلقد كان هذا هو الجيد والمثير الذى يحدث لأول مرة .

والغريب أن تأتي هذه المغامرة العجيبة من سمير صبرى الذى كان آخر من يتوقع أحد أن يقدم عليها .. فهو مزيح وممثل ومغنى وراقص تعود الجمهور أن يراه يمارس كل هذه الأشياء على شاشة التليفزيون ثم السينما .. ولكن أن يراه فى دور هذا المغامر الجسور الذى يبحث عن كنز من الماس فى أعماق البحر ويتعرض لمخاطر عديدة فى هذا العالم السفلى المجهول .. فلقد كانت هذه هى المفاجأة الكاملة التى أدت الى نجاح فيلم «جحيم تحت الماء» نجاحا ربما لم يكن يتوقعه سمير صبرى نفسه.. ولا كاتب السيناريو صلاح فؤاد أو المخرج نادر جلال..

الوحيد الذى توقع نجاح التجربة هو بطلها مدير التصوير سعيد شيمى.. ولكنه يعترف بأنه كان يحس بأن المسألة كلها تدخل فى باب المجازفة التى يمكن أن تتج

فعلا.. ولكن ليس إلى هذا الحد الذى لمسه بنفسه.. حينما تسلل إلى أحد عروض الفيلم ليراه بين الجمهور العادى ويعرف ردود فعله.. ففوجئ بأن الناس منبهرون إلى أقصى حد بشيء سياتى نكرها بعد قليل !..

والقصة بدأت بسعيد شيمى نفسه.. وهو واحد من أنجح المصورين فى السينما المصرية الآن.. ورغم ازدهاره بالعمل فى أفلام جيدة أحيانا وربينة غالبا.. فلقد كان يحس - مثل معظم مصوري السينما المصرية الآن - أنه يعمل ضمن آلة سينمائية لا يرضى عنها تماما لأنه لا يحقق نفسه من خلالها.. فهو «يصور» والسلام أشياء ما أنزل الله بها من سلطان.. ولكنه لا بد أن يعمل كمجرد «ترس» فى هذه الآلة التى تستهلك كل المشاركين فيها.. وهو على أى حال آخر من يمكن أن يحاسبه أحد - كمصور - على مستوى السيناريو أو الإخراج أو التمثيل.. فلبون تفوق حقيقى لهذه العناصر الثلاثة.. لا يمكن لأى مصور أن يحقق مستوى فنيا يمكن أن يحقق له جزءاً من طموحه ..

مغامرة فنية جديدة

وخطر لسعيد شيمى أنه مادامت الأمور هكذا ولا يمكنه هو بالذات تغييرها - باعتباره ليس صاحب العمل الحقيقى - فلا بأس من الإقدام على مغامرة فنية جديدة فى مجال التصوير على الأقل الذى يعرفه.. وكان مبهورا بفيلم ٢٠٥ ألف فرسخ تحت الماء المأخوذ عن إحدى قصص جول فيرن منذ أن رآه فى الستينات.. وحيث تدور كل الأحداث تحت الماء.. فخطر له أن يصنع شيئا مشابها إلى حد ما فى السينما المصرية.. وتوافقت فكرته هذه مع صديقه المخرج نادر جلال الذى عمل معه فى أكثر من فيلم.. والذى عرف بإجانبته التامة لأفلام الحركة المثيرة أو «الاكشن».. وسرعان ما بدأ الاثنان يعدان نفسيهما لمغامرة جديدة لم يكن ليهما بعد أى تصور عملى لكيف تكون.. وبدأت المغامرات بتدريبات للغطس تحت الماء على شاطئ «الغردقة» على البحر الأحمر كئى غواصين محترفين.. ومن خلالها درسوا درجات اللون والضوء تحت الماء على مسافات متعددة.. فاكتشفا.. مثلا أن اللون الأحمر يختفى تماما بعد سبعة أمتار تحت سطح الماء.. مما يسبب عقبات معينة لأى محاولة تصوير لا بد من التغلب عليها.. كما اكتشفا أن الإضاءة العادية لا تكفى تحت الماء بالطبع.. ليس فقط من حيث المقدار ولكن من حيث المعدات نفسها ومصابر النور.. ولكنها

كلها كانت مشاكل هينة بالنسبة لضرورة تصنيع كاميرا خاصة تصلح للتصوير تحت الماء..

وكل هذه مشاكل محولة بالطبع فى السينما العالمية التى وصلت الى تكنولوجيا متقدمة جدا لا تعجز عن تحقيق أى شىء يمكن أن يحلم به المخرج أو المصور.. ولكنها مع ظروف السينما المصرية الصعبة تصبح مستحيلات مستعصية.. ومن هذه الزاوية فقط يمكن تصور حجم الجهود الخارقة التى بذلها هذا المصور المجنون سعيد شيمى ليأخذ كل شىء على عاتقه بل وعلى نفقته الخاصة من تصنيع كاميرا تصلح للتصوير تحت الماء إلى إعداد كل ملحقاتها ومصادر اضائها..

وكانت الفكرة قد وصلت الى أسماع سمير صبرى الذى قرر أن يخوض مغامرة أكبر.. وهى انتاج الفيلم على مسؤوليته لكى ينجح أو يفشل فلا أحد يدري بالضبط.. ولكن لا بد أن تكون قد استهوت به بالطبع أن يلعب هو شخصيا دور أول مغامر عاشق فى فيلم مصرى تحت الماء..!

والقصة فى هذا النوع من الأفلام لا تكون مشكلة عادة.. فالمهم هو توفير أكبر عدد من المشاهد يمكن تصويرها تحت الماء.. ولم تكن المسألة صعبة بالطبع لكاتب السيناريو الجديد صلاح فؤاد الذى بدأ يظهر فى السنوات القليلة الأخيرة.. بخبرة لا يدري أحد من أين اكتسبها بمواصفات الفيلم التجارى الناجح.. فهو يعرف بالضبط ما الذى يريده جمهور هذا النوع من الأفلام.. وكانت أسهمه قد ارتفعت إلى حد كبير بعد النجاح المكتسح الذى حققه فيلم «سلام يا صاحبي» الذى لم يفعل شيئا سوى أن أعاد كتابة فيلم «بورساليينو» الفرنسى ولكن بعد أن حول لأن ديلون الى عادل امام.. وجان بول بلموندو إلى سعيد صالح.. ومع تحويل كل الأشياء بعد ذلك الى الجو الشعبى المصرى «الحراق» الذى يعجب جمهور «الترسو».. نجحت المسألة تماما.. رغم أن نفس «بورساليينو» كان قد تحول مع المخرج «الجاد جدا» دلوود عبد السيد إلى طبعته المصرية فى فيلم «الصعايلك» ففشل فشلا ذريعا رغم نور الشريف ومحمود عبد العزيز..

فلم يكن صعبا انن على صلاح فؤاد فى «جحيم تحت الماء» أن يعثر على قصة غريبة الشأن تبدأ بسمير صبرى مغنياً فى أحد الملاهى الليلية.. يحب ليلي علوى الفتاة خارقة الجمال التى يريدها لنفسه رجل من كبار الأثرياء هو عادل أدهم فيسعى إلى إفساد قصة حبهما وزواجهما.. بدسيسة دبرتها لهما ليلي شعير -

ممثلة قديمة عادت إلى التمثيل بعد انقطاع طويل - التي هي في نفس الوقت صديقة ليلي علوى.. ولكن التي تريد سمير صبرى لنفسها.. فتسعى إلى التفريق بالخدعة بين الحبيين..

وتبدأ قصة أخرى تماما لرجل الأعمال عادل أدهم الذي تصادفه مشكلات مالية عويصة تؤدي إلى إفلاسه.. وفي مركب ما لا ندري لماذا يركبها بالضبط .. يكتشف أن هناك عصابة تحاول تهريب شحنة من الماس إلى هولندا.. فيقتل حارس الشحنة.. ويلقى بالماس تحت الماء في مكان خفى إلى أن يتمكن من إخراجه بعد ذلك ليحل به كل مشاكله المالية..

في تلك الأثناء ولأسباب لا يفهمها أحد بالضبط .. يكون سمير صبرى قد ترك عمله كمغنى في الملهى الليلي وتزوج وماتت زوجته بعد أن أنجب منها طفلا جميلا شقيا كالعادة.. وذهب إلى الفرقة على البحر الأحمر ليعمل مهندساً أو خبير غطس لا أدرى شخصيا - هذه الأشياء ليست مهمة عادة في الفيلم المصرى - وليعقد صداقات مع الصيادين ويصبح زعيما لكل المنطقة ..!

وهنا يعود عادل أدهم بزوجه خارقة الجمال ليلي علوى إلى الفرقة لينتشل كنز الماس الذى أخفاه تحت الماء.. فتتجدد قصة الحب الفاشل القديم بين ليلي علوى وحبيبها الأول الذى فرقت بينهما وبينه الأقدار.. وعادل أدهم طبعاً ..

وبينما يدور أحد خطوط الأحداث حول التقاء هذه العلاقة الثلاثية من جديد.. حيث تقع ليلي في حب الطفل الظريف قبل أن تكتشف أنه ابن حبيبها السابق.. وتقاوم في نفس الوقت عواطفها القديمة التى تدفعها إلى أحضان سمير صبرى لأنها «ست شريفة» لا يمكن أن تخون زوجها مهما كان شريراً.. يستغل عادل أدهم الزوج الشرير هذه العاطفة القديمة فيما يشبه عقد صفقة مع سمير صبرى لكي ينتشل له كنز الماس المفقود تحت الماء .. لأنه لابد أن يكون طبعاً خبير «الغطس» العالمى الوحيد القادر على ذلك ..

أما خط الأحداث الآخر الذى يتصاعد بالإثارة إلى نروتها.. فهو اكتشاف العصابة صاحبة شحنة الماس الأصلية أن الذى سرقه منها هو عادل أدهم.. وأنه أخفاه تحت الماء.. فتبدأ مطاردة سمير صبرى من ناحيتها ليستخرجه لها.. ولكي تغرق في «حرب العصابات» المتبادلة والكر والفر الذى لابد أن نتوقعه في مثل هذه الأفلام.. لكي يغطس سمير صبرى تحت الماء بحثاً عن الكنز المتصارع عليه من كل

الأطراف.. ولكن الذى يهوى إلى عمق سحيق متبعثرا بين الأسماك فلا يفوز به لا هذا ولا ذاك.. ويسترد سمير صبرى ابنه الذى خطفته العصابة.. ولكي تعود إليه حبيبته ليلي علوى التى هى حقه «الشرعى» قبل أن يصابها منه عادل أدهم .. فلا بد من قتل هذا الشرير بحد السهام المائنة لكي يخلو الجو للعاشقين ..

ولم يكن هو ..

ويعد أن يكون سمير صبرى قد حقق كل ما يريد .. غنى ثلاث أغنيات .. وضرب ثلاثين أو أربعين حرامى من أعضاء العصابات المختلفة.. وغاص تحت الماء «ببدلة الغطس» المعروفة وأنابيب الأكسجين التى تستهوى الجمهور.. بون أن يعرف أحدا أن هذا الذى رأوه فى نور سمير صبرى تحت الماء لم يكن هو حيث لم يغطس ولا مرة.. وإنما كان هو المخرج نابز جلال نفسه الذى حل محله حيث لا يظهر وجه أحد من خلف قناع الأكسجين.. ولكن هذا سر أرجو ألا تنقلوه لأحد.. لأن تجربة الإقدام على تصوير فيلم كهذا لأول مرة.. هى تجربة يستحق التحية عليها سمير صبرى بلا أننى شك.. وسعيد شيمى.. ونابز جلال.. وكل المشاركين فيها.. لأنها تجديد لدماء السينما المصرية ومغامرة بالخروج عن المألوف والمكرر.. ومادام الجمهور خرج من الفيلم مبسوطا إلى أقصى حد.. فنحن مبسوطون أيضا ونرحب بأى تجربة جديدة!!!..

هذه المرأة المظلومة في «برجوان» أو في غيرها.. هل هناك فرق؟

يكتسب كل فيلم لحسين كمال أهمية خاصة لأنه مخرج له تاريخ بالتاكيد وأفلام جيدة وهو يجيد حرفته بالتاكيد أيضا فتكون مشكلته دائما هي الموضوعات التي يقدمها.. وموقفه الحائر بين طموحاته الفنية التي لا شك فيها لصنع سينما جيدة.. وبين مقتضيات السوق والتوزيع ونوع الموضوعات المطلوبة سواء من المنتجين أو النجمات اللاتي يحب أن يتعامل معهن.. أو من الجمهور الذي أصبح لا يريد من السينما إلا أن تخرجه من همومه لتدغدغ حواسه إما بالعنف وإما بالجنس أو بالفرق في حوايت المخدرات..

من هنا يتعامل الناقد مع أفلام حسين كمال بحساسية خاصة.. فهو مخرج يملك مقدرة أكبر مما يقدمه بكثير طبقا للحسابات السابقة.. فلا يمكنك أن ترفضه بسهولة قائلا إنه مخرج رديء مثلا فلا يكون مدهشا أن يقدم أفلاما رديئة فنسقطها بسهولة من حسابنا.. ولكن لا يمكنك لنفس هذا السبب - قدرته على صنع ما هو أفضل - أن تعفيه من المسؤولية.. لأنه رغم كل الظروف التي ذكرناها والتي تحكم السينما التجارية وتدمر محاولات كثيرة جادة.. فإن بعض المخرجين - حتى الشبان أو الجدد منهم - يستطيعون أحيانا أن ينتزعوا من نفس هذه الظروف أفلاما جيدة لا يمكن أن يلومهم أحد عليها.. فما بالك بمخرج قوى وراسخ ويملك القدرة مثل حسين كمال؟ ولست شخصا مع النظرية المثالية التي تطالب المخرج بأن يقبع في بيته فلا يعمل إلا ما هو مقتنع به.. لأنني أؤمن على العكس بالمحاولة المستمرة لإنتزاع شيء جيد من بين برائن كل هذه الظروف الصعبة.. وضرورة البحث عن صيغة ما توائم

بين قوانين السوق التي تهبط وتترجع كل يوم من خلال سيطرة بعض التجار من ناحية والفنانين المرتزقة وفاقدى الموهبة من ناحية أخرى.. وبين طموحات الفنان الصايق والجاد والذي يحترم نفسه.. فى صنع شيء جيد أو معقول على الأقل.. وهناك مخرجون نجحوا فى ذلك فعلا وقدموا فى نفس ظروف السوق أفلاما محترمة..

وبهذا المفهوم لموقف السينما الحالى كله شاهدت فيلم حسين كمال الأخير **محارة بروجوان** ثم ترددت كثيرا قبل أن أكتب عنه.. ففأأرفض تماما كل ما يقوله الفيلم - اذا كان يقول شيئا على الإطلاق - والطريقة التى يقوله بها .. ولكنى فى نفس الوقت لا أستطيع أن أرفض بسهولة ويضمير مستريح بعض أشياء أرى أنها جيدة.. أو مجتهدة.. أو لا بأس بها على المستوى السينمائى المجرد.. اذا كان صحيحا أن لاي عنصر سينمائى جيد قيمة دون أن يكون موطئا فى النهاية وضمن عناصر أخرى فى قول شيء له قيمة أصلا.. ويصرف النظر عن مسألة «اللعب بالسينما».. ولكننا فى نفس الوقت نصبح قساة جدا وغير عمليين اذا جرينا الأفلام عن ظروف صنعها وكما قلت فى مقال سابق.. والاختيارات المتروكة لنا أصبحت محدودة جدا وصعبة حتى أصبح لا بد من أن تنتزع أى عنصر جيد على حدة من سياق الفيلم كله لكى نشجع على الأقل الذين مازالوا حريصين على صنع ديكور جيد أو تصوير لا بأس به أو تمثيل فيه شيء من الصدق والإجتهاد.. وحتى لو كان هذا «الاجتزاء» ضد قواعد الفن والنقد المثالية!

ولكن نفس جو المصيبة هذا الذى يشغل معظم مساحة الفيلم يؤكد حيوية فى عمل حسين كمال كمخرج واستخلاصا لجماليات المكان وتكويناته وأصواته وظلاله كان قد أفقده فى بعض أفلامه الأخيرة التى خلّت حتى من هذا «التعامل مع السينما» الذى يجيده تماما ولكن لا يستخذه دائما .. !
ونفس هذا الجو يشهد ببراعة ديكور ماهر عبد النور وإضاءة مدير التصوير عبد النعم بهنسى.. فالثلاثة قدموا أفضل أجزاء الفيلم لونيا وحركيا وضوئيا فى مشاهد المصيبة التى أعطت مذاقا مختلفا «للصورة» على الأقل أصبحنا لا نراه إلا نادرا فى الفيلم المصرى.

وهناك اجتهاد فى التمثيل - فى حدود الشخصيات المرسومة - من نبيلة عبيد التى أدت دور المرأة المشتتة من الجميع بكل معاناتها وألمها الدفين ومقاومتها

بشراسة فى نفس الوقت ويصدق شديد كان هو الشيء الوحيد المقنع فى كل الشخصيات .. وهى ممثلة تجتهد كثيرا فى فهم الشخصية والتعبير عنها بجدية وصدق جعلها تتقدم وتتضح من فيلم إلى فيلم.. يليها الفنان الكبير حمدى غيث فى أفضل أنواره وأكثرها حيوية على الإطلاق وليس ننبه بالطبع المبالغة فى تأكيد الدافع الجنسي الذى هو الدافع الوحيد عند كل الشخصيات فى الواقع.. والذى هو الهدف الأساسى من صنع الفيلم نفسه.. بينما لم يخرج يوسف شعبان عن «الكليشيه» التقليدى الذى يضعونه فيه دائما «للرجل النئب» بينما هو ممثل أكبر من ذلك بكثير فى الواقع وأن لم يستثمره أحد جيدا ..

ولا يعنى هذا أن فى «حارة برجوان» أشياء رائعة على المستوى السينمائى.. ولكن فيه أشياء معقولة أو اجتهادات لا يمكن إنكارها .. وأحب أن أبدأ بها من باب اثبات حسن النية .. فدعك أولا من مسألة أن الحارة - سواء كانت برجوان أو غيرها - ليست موجودة على الإطلاق فى الفيلم لا يناسها ولا ببيتها ولا علاقاتها .. فالمسائل كلها - على طريقة حسين كمال ومصطفى محرم ونبيلة عبيد - فيما يريدونه هم شخصيا.. بيتها الفقير الذى تزوجت فيه رجلا فاسدا لابد أن نندهش عندما نكتشف معها أنه زير نساء يتقلب من امرأة الى أخرى.. خصوصا عندما نعلم أنه الممثل الموهوب حقا فؤاد خليل.. ثم «المصيبة» التى تضطر للعمل فيها لكى تعيش بعد طلاقها منه وحيث تتركز فيها معظم الأحداث بعد ذلك لتتركها فقط الى قصر فخم لصاحب المصيبة حمدى غيث الذى يختلس فيه سهرات فجور وشنود لابد منها لاصطياد المرأة المسكينة أولا.. ثم لاصطياد «الزبون» الذى هو المتفرج ثانيا لكى تدغدغ له حسه السوقي الغليظ بمثل هذه الأشياء فينبسط جدا من الفيلم.. ثم يبقى ناقصا فقط من كل الناس فى حارة برجوان شخصية الطالب الفقير الذى يقبل الزواج من هذه المرأة الفاتنة المسكينة التى يريدها الجميع فى السر ولا يريدونها فى العلن.. وواضح من هذا التلخيص أن علاقة الفيلم بحارة برجوان لا تزيد فى الواقع على علاقته بحارة شق الثعبان أو أى حارة أخرى.. لأن الحارة ليست هى الموضوع فى الواقع.. وإنما هى مجرد نيكور لابد منه.. «لوقائع الاغتصاب المتواصل لامرأة فاتنة مكسورة الجناح» يطمع فيها كل من يلتقى بها من الرجال.. وهو العنوان الوحيد الملائم لهذا الفيلم والنزى كان ممكنا أن يحقق إيرادات أكثر .. ولكننا لا يمكن إغفال المعنى الهام الكامن فى سيناريو مصطفى محرم وأن كان

قد هرب منه بسرعة ليغرقه في مستنقع جنسى.. وهو معنى أن الفقر كما يثق أعناق الرجال فهو يثق أجساد النساء.. وأن المرأة الفقيرة الوحيدة في غابة وحشية كهذه لا بد من إنتهاك روحها وجسدها وأحلامها جميعا.. ولكن قارن بين هذا المعنى الذى تجسد حول «جبر البطاطة» فى «الحرام» حيث التناول مأساوى تماما وجارح وشديد الصرامة.. وبين نفس المعنى عندما يتحول إلى مجرد شبق دائم عند رجال لا يبدو أنهم يعانون من أى شىء سوى التهام سيقان نساء المصيفة بنظراتهم المحمومة..

ولكن لا تصبح لهذا كله أى أهمية بالطبع فى موضوع كتب أساسا لإشباع الدافع الجنسى عند متفرج يدخل السينما ليأخذ أحد من أحزانه ويفرقه فى أى بحر من بحار المتعة.. وهى هنا تأخذ شكل الشيق الغريزى الواضح والمجرد الذى يحرك كل الشخصيات فى أجواء محمومة بالحركة أو العبارة الفجة المباشرة أحيانا..

وحيث لا مشكلة لدى صاحب المصيفة ولا عمالها وعاملاتها جميعا سوى التهام بعضهم بعضا .. وحيث لا يبدو أن امرأة واحدة مرت بهذا المكان من قبل سوى نبيلة عبيد.. فالجميع يريدون اقتراسها من رجل إلى رجل.. وهى تقاومهم جميعا بشراسة ثم تستسلم دائما عندما تعلم أن هناك اثنين كيلو سمك أو كياب.. وهى تعيش جدا ومظلومة ومقهورة إلى أقصى حد ولكنها قادرة دائما على الرقص بمناسبة و بدون مناسبة.. ثم أنها الوحيدة فيما يبدو فى حارة برجوان القادرة على الإنجاب.. دليل أنها بمجرد أن أنجبت طفلا تصارع عليه ثلاثة رجال وقتلوا بعضهم.. هناك بعد ذلك سهرات ماجنة وقواد مخنث وناس تشرب البيرة من القزازة وثرثرة كثيرة وتكرار وإيقاع ممل .. ولكن الجمهور يعوى فى الصالة بجنون لأن «الحقنة» كانت مشبعة بما يكفى !

الفيلم الغاضب الذى كان يستحق كل هذا الانتظار !

منير راضى هو المخرج الوحيد من بين خريجي معهد السينما الذى لم يقترب من الإخراج طوال نحو خمسة عشر عاما منذ تخرجه.. قلم يعمل فى الأفلام التسجيلية مثلا ولا فى التليفزيون ولا حتى كمساعد مخرج.. رغم أنه ينتمى لأنشط العائلات الفنية التى لا يتوقف أفرادها عن العمل فى أكثر من مجال.. ولعل هذا نفسه كان سببا قويا فى احتجاب هذا المخرج الشاب الموهوب أو تأخر إقدامه على العمل .. لأنه فيما يبدو كان يكتفى بالبقاء فى «ظلال» هذا النشاط العائلى حتى استغرقه طوال هذه السنوات.. وهى مدة طويلة جدا يمكن أن تتعطل فيها أدوات الفنان الى أن تصدأ . لأن السينما ممارسة عملية مستمرة لا بد أن تتعامل مع الواقع أولا بأول لكي تكتمل خبرات المخرج نفسه وتتضح من فيلم إلى فيلم.. لأنه ليس شاعرا أو روائيا يمكن أن يقبع فى البيت وينتج..

ولكن أحدا لا يستطيع أن ينكر فى نفس الوقت.. أن ظروف السينما المصرية فى تلك السنوات السابقة نفسها لم تكن سهلة أو مريحة حتى بالنسبة لكبار مخرجينا الراسخين أنفسهم حتى توقف عن العمل تقريبا صلاح أبو سيف وكمال الشيخ وعاطف سالم واستنزفت السينما التجارية موهبة بركات تماما ولم يستطع يوسف شاهين الاستمرار إلا بقدرته الشخصية على تنبير تمويل لأفلامه بنفسه وبشكل خاص جدا.. فما بالك بمخرج جديد مازال يبدأ أولى خطواته ليفاجأ بهذا الانهيار المتزايد يوما بعد يوم لظروف إنتاج لم تعد تسمح إلا بكل ما هو سخي أو رخيص؟ وقد تكون هذه حجة جاهزة عند منير راضى ليبرر بها احجامه عن العمل كل هذه السنوات وهو الذى اعرف عن يقين أنه كان جادا ومخلصا لمهنته ولنفسه بحيث لا

يقدم نفسه للناس إلا من خلال ظروف معقولة تسمح بتقديم ما يستحق.. وإلا فإن الأفضل والأكرم له وللجميع أن يقبع في بيته ويبتظر.. وهو موقف عاقل ويستحق الاحترام من زاوية ما.. ولكن هناك زاوية أخرى تقول إنه في نفس تلك السنوات الصعبة للسينما المصرية بالذات ظهرت الموجة التي سميت بالسينما الشابة أو الجديدة في أفلام عاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهي وخيري بشارة وداوود عبد السيد وإلى جيل محمد النجار وشريف عرفة.. وهم شبان ظهوروا أو خرجوا من نفس ظروف وعمر وخلفية منير راضى ولكنهم استطاعوا أن يبتزوا فرصتهم الأولى فالثانية فالثالثة من برائن نفس الأسد.. مما يلقي عليه بالتأكيد شبهة التراخي في حق نفسه وفقدان روح المخاطرة والجسارة وركوب الصعب من أجل فكرة أو هدف يستحق السعى من أجله.. ولكن علينا في نفس الوقت ولكي نكون منصفين أن ندرك أن خوض أى معركة يتوقف على حجم ارادة القتال داخل كل منا فلا تكلف نفسا الا وسعها..

والمشكلة في الواقع لا تتعلق بمنير راضى أو هذا أو ذاك بالذات.. وانما بأزمة جيل كامل من الشباب كان من حظه أن يخرج من المعهد ليوواجه بأصعب ظروف إنتاج وعرض وجمهور مرت بالسينما المصرية ربما في تاريخها كله.. فكان عليهم أما أن يقاوموا بشراسة في معارك غير متكافئة.. وإما أن ينجرفوا الى السينما التجارية.. وإما أن يحتجوا تماما في ظلال النسيان ويقتلوا أحلامهم..

ولكن ما يغفر لمنير راضى تقاعسه كل تلك السنوات في حق نفسه وموهبته.. هو أنه صبر وقاوم طويلا دون أن يسلم حلمه وما تعلمه لتطويه نهائيا ظلال اليأس والنسيان.. وانما استطاع أن يستجمع قواه وعلى آخر نفسه كما يقولون وقبل فوات الوقت تماما ليقدم فيلمه الأول والمتأخر جدا بحيث يدهشنا الى أقصى حد بجرائته ومستواه المتقدم.. بحيث لو كان قد انتظر كل هذا الوقت ليصنع «أيام الغضب» بالذات.. فان المخرج كان على حق إذن.. والفيلم يستحق كل هذا الانتظار.. والمدهش أكثر أن يختار المخرج الذي تردد الى هذا الحد .. أسوأ لحظات الانتاج المصرى.. ودار العرض المصرية.. ومزاج المتفرج المصرى.. لكى يقدم هذا الموضوع بالذات.. وبهذا الأسلوب بالتحديد .. منتهى الجدية والصرامة إلى حد القسوة والتجهم.. بدون تقديم تنازل أو اغراء واحد للمتفرج.. وكأنه ينفي بهذه الشجاعة «الصمحاء» أى اتهام سابق بالتخاذل أو فقدان الهمة.. خاصة وهو المنتج أيضا وفي

أولى محاولاته التي يتحمل مسئوليتها كاملة بمفرده وقد يفقد فيها كل ما يملك.. فمن الذى يريد الآن فى نزوة السوقية والسخف أن يذهب إلى فيلم يصدمه إلى حد «الصفعة» وكيف أصبح واقعه قاسيا وعيثيا زقاتما إلى حد الجنون؟..

ولست أبالغ إذا قلت إن «أيام الغضب» هو أقوى بداية لخروج جديد فى السنوات الأخيرة.. ولن أنكر أسماء لأن الأفلام الأولى معروفة وما كان منها متميزا فى الشكل كان فارغ المضمون أو العكس.. ولكن «أيام الغضب» يذكرنا بشكل ما بالبداية القوية لعاطف الطيب عندما أدهشتنا موهبته وعمق موضوعه فى «سواق الأتوبيس» الذى كان فيلمه الثانى وليس الأول.. وهنا لابد أن نعود بالفضل إلى موهبة بشير الديك وحسه الاجتماعى الناضج ووعيه العميق بحرفته من ناحية وبمشاكل مجتمعه من ناحية أخرى.. فليست صدفة أنه كاتب سيناريو الفيلمين اللذين بدأ بهما مخرجان جيدان.. وهذا تأكيد آخر على أنه لا يمكن أن يبدأ مخرج من فراغ مهما كان بارعا فى استخدام أنواته إلا إذا كانت معه أولا كلمة قوية ومكتوبة جيدا يمكن أن تثبت من خلالها بعد ذلك أهميته كمخرج.. وهل هو قادر على الاستمرار أم لا ..

ويضيف بشير الديك «تنويع» جديدة إلى الفكرة الأساسية التي توارثها منذ «سواق الأتوبيس».. وهو التحولات الخطيرة التي حدثت لعلاقات الأسرة المصرية وقيمها الأخلاقية والعاطفية منذ السبعينات.. نتيجة للسعار المادى المحموم الذى أصاب المجتمع كله وما ترتب بالذات على الهجرة المكثفة للشباب المصرى للعمل فى الدول العربية مما أدى بالضرورة الى تفسخ الكثير من الهيكل الأخلاقى التقليدى الراسخ للأسرة المصرية.. وهى فكرة تزعج بشير الديك أكثر من غيرها حتى أنه عالجها فى فيلم أخرجه هو بنفسه هو «سكة سفر». الذى يبدأ بداية مشابهة ومع نفس البطل وهو نور الشريف.. الذى يعود هذه المرة بعد أربع سنوات قضائها فى بلد عربى وأرسل خلالها كل ما جمعه من مال إلى ابنة عمه التى عقد قرانه عليها لكى تستكمل به تجهيز شقة يبدأ فيها حياته الجديدة.. ونحن نراه فى طائفة العودة سعيدا وهو يتأمل القاهرة من أعلى ملينا بالأحلام .. فيقول العبارة الواهمة اللاذعة التى تصبح مفتاح الفيلم بعد ذلك : «مصر حلوة قوى من فوق!».

ولكن هذه الأحلام سرعان ما تتبدد فى الهواء فى أول لقاء له مع زوجته التى هى ابنة عمه وعلى باب الشقة التى حصل عليها من عرق أربع سنوات.. فزوجته التى لم

يدخل بها حامل.. وهناك رجل آخر يقول أنه زوجها وأنه صاحب الشقة التي يطرده منها أيضا.. بينما عمه شخصيا عاجز مقهور لا ينطق بكلمة.. وفي لحظة العبت المجنون هذه لا يملك الشاب العائد ليكتشف أنهم سرقوا منه حياته كلها.. إلا أن يحاول فى ثورة عاتية أن يرتكب جريمة لا يقدر عليها بالطبع حين يتكاثر عليه الجميع ليحمله بالقوة والزيف الى مستشفى المجانين !

وبهذه البداية القوية يخلطنا الفيلم شيئا فشيئا إلى الكابوس الثقيل الذى لا يجثم على أنفاس البطل وحده ولا حتى المرضى الآخرين حوله فى مستشفى المجانين.. وإنما على علاقات وحشية كاملة تحكمها فقط المصالح المتبادلة وقوة قانون الغابة.. وحيث لاتصعب مستشفى المجانين مجرد مستشفى مجانين.. وإنما تجسيدا لمعسكر قهر كامل وامتنثال بالجبر لكل الضعفاء والمنبوذين والمسروقين مثل نموذج نور الشريف حتى لا يتمروا..

ولكننا نكتشف على الفور ثغرة خطيرة تفسد كل شئء عندما نسمع الزوجة الخائنة تفسر ما حدث بمجرد أن هذا الرجل الآخر كان يعطيها دروسا ما .. ثم لأن «الشیطان شاطر» فلقد اعتدى عليها فاضطروا لتزويجها منه بعد أن حصلوا على طلاق زائف من المحكمة من زوجها الأول نور الشريف.. فإذا كان «الشیطان الشاطر» هو المسئول إذن عما حدث لنور الشريف.. فهذا أسخف سبب يمكن أن تنطلق منه أحداث الفيلم الكابوسية بعد ذلك.. لأن التحولات الخطيرة فى علاقات الأسرة المصرية لها أسباب أخرى يعرفها بشير الديك جيدا وليس منها «الشیطان الشاطر» البرئ منها بالتأكيد.. والا أصبح الحل هو أن نسجن الشيطان ونستريح ! فى مشهد لاذع شديد الذكاء يعرضون نور الشريف المريض الجديد على طبيب المستشفى ليقرر مدى جنونه بينما يكون مشغولا بمتابعة مباراة للاهلى فى التليفزيون.. فيسأل بضعة أسئلة روتينية.. ولا يسمع حتى تأكيدات المجنون بأنه عاقل.. ويسود الاستمارات ويوقع عليها وينتهى الأمر.. وهكذا تتحدد مصائر الناس بين العقل والجنون بماتش كرة.. وهو مشهد كان يمكن أن يصبح نادرا بمزمن من العناية بتطبيع اللقطات بين المريض والطبيب والتليفزيون ..

نتعرف فى المستشفى بعد ذلك على نماذج أخرى «للمجانين» لابد أنهم كانوا عقلاء ولكن تم قهرهم لأسباب مشابهة. الشاب المثقف الذى يحلم بتعمير الصحراء.. والموظف الذى حملوه مسئولية جريمة فساد ما فأصبح كل هم أن يبحث عن

السجائر.. والشباب الصعيدي الذي يكتب خطابا لأمه يرجوها أن تزوره .. والشباب الذي أصابه جنون كرة القدم فتصور نفسه حكما يطلق الصغارة باستمرار في لعبة يترك أنها عبثية تماما.. والشباب المحطم تماما حتى ارتضى أن يصبح أداة بطش في يد «ضيا» ممرض العنبر الفاسد المتوحش الذي يبتز الجميع ويضربهم ويجبرهم على التسول ويرتكب كل أشكال القهر بما فيها إجبار المرضى على تناول نواء قاتل ينهك قواهم.. ونكتشف «بالصدفة» أن زوجته هي ممرضة أيضا في عنبر النساء تمارس نفس الفساد بهذا فيره.. وبينما تجيء إلى عنبرها الفتاة الريفية الجميلة إلهام شاهين يسوقها أبوها كالبهيمة بعد أن فقدت عقلها هربا من زوج عريب ثرى باعها له .. يقتصبها الممرض «ضيا» مقابل قطعة لحم.. فتجهضها الممرضة زوجته حتى تقتلها.. ورغم أننا نعرف ونسمع أن ما يحدث بالفعل في مستشفى المجانين أبشع من ذلك بكثير.. إلا أنه من الصعب أن نتخيل أن ممرضا وزوجته الممرضة يمكن أن يكونا مطلقى الأيدي إلى هذا الحد حتى يفعل كل ما يشاءان دون أن يتصدى لهما أحد.. وهنا تكمن الثغرة الأخرى الأخطر في بناء الفيلم.. حيث يتركز كل الشر والقهر والفساد في الممرض ضيا.. ولون أن يعرف أحد من أين يستمد كل قوته هذه.. ولا من الذي يحميه ويستتر عليه .. حتى أن مدير المستشفى الأكبر يفر له دائما ويكتفى بخصم أيام من مرتبه .. أن فسادا بهذا الحجم لابد له من مبرر وعلاقات قوية تحميه من فوق بحيث يصبح «ضيا» هو مجرد أداة.. ولكن ما رأيناه من مظاهر فساد «من فوق» هو أن طبيبا طلب مجموعة أدوية من الزوج الثاني الذي من مصلحته بقاء الزوج الأول في المستشفى.. وهو سبب هزيل جدا ومضحك لكل هذا الفساد.. حتى بدأ الممرض ضيا شريرا «لوحده كده» كئنه هابط من الجحيم ويعمل لحسابه الخاص لمجرد أنه يحب «اللحمة» والفلوس واغتصاب النساء.. وكأنه ليس جزءا من جهاز قهر كامل تحكمه مصالح وعلاقات متكاملة.. بينما تنحصر عناصر المقاومة في اخصائية نفسية شابة (يسرا) تحاول الإصلاح هي وخطيبها الطبيب (محمد أبو داود) ولكنهما يفشلان باستمرار لأن شخصياتهما باهتة بما يقترب من السذاجة ولا يصنع صراعا حقيقيا.. فيكون من الطبيعي أن يحل «المجانين» مشكلتهم بأنفسهم وبالتمرد الدموي بقتل الممرض «الطاغية» بقيادة نور الشريف الذي يهرب ويلجأ إلى الحل الدموي هو أيضا حين يقتل الرجل الذي صنع به كل هذا ويفغم بجنون حقيقي هذه المرة وهو يرقب القاهرة من عربة السجن:

«مصر حلوة قوى من فوق!» .. ولكن تكون دلالتها هذه المرة أكثر جرحا ومأساوية !
وهذه هى البداية القوية جدا لمخرج جديد متمكن من أنواته تماما فى السيطرة
على موضوع صعب وشديد القسوة والتجهم ويدور كله فى مكان مغلق مما يمثل
تحديا لأى مخرج ينجح فيه منير راضى تماما خاصة فى إدارته للممثلين حتى
ينتزع منهم أفضل مستوياتهم التى تدهشنا بالنسبة لإلهام شاهين بالذات التى
قدمت فى خمسة مشاهد فقط أفضل أنوارها على الإطلاق..والذى يؤكد أنها ممثلة
موهوبة أكثر بكثير مما تقوله كل أفلامها . ثم سعيد عبد الغنى الذى كان اكتشافا
حقيقيا لمثل مدهش ومفاجئ حقا حتى حمل الفيلم كله على كاهله.. وحتى الأبطال
الصغيرة لمثلين مجهولين بما فيهم أمل ابراهيم نفسها.. كانت تأكيدا كلها لجرأة
المخرج وطموحه فى ركوب الصعب.. لو أنه سيطر فقط على نزوات شقيقه المصور
ماهر راضى الذى كان يارعا جدا فى استخدام الاضاءة لدرجة أنه كان يصور
لحسابه ليقول فى كل لقطة : شوقوا أنا بصور ازاي؟! ويغض النظر عما يتطلبه
الفيلم نفسه .. وهى نزوات مصور جيد يمكن علاجها على أى حال فى أفلام أخرى !

«الزل»

«الزل» الحلقة الرابعة من رباعية بدأها كاتب السيناريو محمود أبو زيد بفيلم «العار».. يمكن أن يقال إنها تنور جميعا حول فكرة صراع ثلاث شخصيات متناقضة حول المال.. لكي تكتشف بعد صراعها الدموي أنها دمرت نفسها عبثا.. وأن المال سراب من الصعب الإمساك به بطرق ملتوية إلا مع فقدان أشياء كثيرة.. ولكن نفس الفكرة الثابتة المسيطرة على كاتب السيناريو المقتدر حقا والمتمكن من حرفته تماما تفقد جانبيتها أن لم يلونها الكاتب ويطورها ويجدها من فيلم الى آخر، فأتت يمكن أن ترى نفس الفكرة حول نفس الصراع مرتين وثلاثا ولكن لا يمكنك أن تحتملها عشر مرات.. خصوصا عندما يعتمد محمود أبو زيد على ما يعتبره من وجهة نظره معرفة بنوق الجمهور ومتطلبات النجاح التجارى.. ولا أحد على الإطلاق ضد النجاح التجارى ولا يطالب بأقلام جافة وبمها ثقيل حتى نكون واضحين من البداية.. الخلاف فقط هو حول مفهوم «التجارية» والنجاح.. فالحوار من نوع «الفونكيش فى الصونكيش» واحنا اللي «قيشنا الهوامش» وهو حوار «معلمين» مساطيل فعلا فى غرزة ما تحت كويرى أبو العلا.. ويمكن أن يخيش فى نخاشيش نافوخ، متفرج ردىء هو نفسه مُسْطول فى دار العرض.. ومع ذلك فهو أقرب الى النكتة الخشنة والجارحة ولكن المناسبة لفيلم مثل «العار» مثلا بدور هو نفسه فى عالم مهربي المخدرات.. ولكن النكتة تصبح بايخة عندما تتكرر هى نفسها من «العار» إلى «الكيف» إلى مجرى الوحوش» إلى «الزل» ومع نفس فكرة الصراع حول المال بين ثلاث شخصيات متعارضة هى هنا يحىى الفخرانى الذى يريد أن يرث ثروة عمه القاسى الذى تركه يتضور جوعا ويتحول إلى صعلوك نصاب ومقامر.. ويبن خادم هذا العم الفلاح أحمد بدير الذى يتشبث باستماتة بوصية تركها العم

يعترف فيها بأنه الأب غير الشرعى لهذا الخادم الذى أصبحت قضيته على عكس كل البشر أن يثبت أنه «ابن حرام» لكى يفوز بالإرث.. ثم ليلى علوى الفتاة التى تظهر فجأة فى منتصف الفيلم كأنها قادمة من المريخ.. بحجة أن العم الميت الذى لا يعرفها التقى بها بالصدفة وهو يموت.. فسلمها هذه الوصية فقررت فجأة أيضا أن تدخل فى اللعبة وتفوز بنصيبها من الميراث.. ويعد مؤامرات متبادلة غير منطقية يدهن الجميع بعضهم بالعسل الأسود بعد أن اكتشفوا كما حدث فى «العار» و«جرى الوحوش» بالضبط أن المال الذى مرقوا بعضهم من أجله كان مجرد «سراب» وينتهى الأمر نفس النهاية تقريبا.. هيستريا الضحك والجنون.. ولكن بدون الآية القرآنية هذه المرة..

إن وهم الحوار اللاذع السوقي القبيح ليس هو ضمان النجاح التجارى إلا عند متفرج رخيص .. وإلا اذا كان هذا المتفرج «المسطول» هو ما نسعى اليه بأفلامنا الفلسفية المثقفة.. فاذا كان الأمر كذلك.. فليذهب هذا النجاح إلى الجحيم.. لأن هناك أفلاما تتجح بأساليب أخرى محترمة.. فليس صحيحا أن الجدية والاحترام تساوى الفشل والجفاف وثقل الدم.. فالمهم هو موهبة صانعى الأفلام وقدرتهم على الابتكار كل مرة.. وغير طبعى أن تعتمد أفكار الأفلام على مشاهد حوار طويلة جدا تناقش قضايا فلسفية أو قانونية لا يمكن أن يتابعها المتفرج بين ناس ماشيين فى جنائن مما يخلق مشكلة عويصة لأى مخرج حتى لو كان فيليني.. ومن هنا ندرك محنة المخرج الشاب محمد النجار فى ثأنى أفلامه الذى نجح رغم هذا التحدى فى صنع صورة وحركة وإيقاع متدفق حتى احس أن جوائز مهرجان الاسكندرية قد ظلمته.. كما ظلمت يحيى الفخرانى الذى لعب أحد أبرع أدواره رغم صعوبة وحساسية شخصية النصاب المقامر الذى عليك فى نفس الوقت أن تتعاطف معه.. لأنه ليس شريرا رغم كل المبالى الفارق فيها.. وهى شخصية تتطلب رفاة شديدة فى التعبير لا تصدر الا عن ممثل كبير حقا.. ولكن «كله محصل بعضه» فى المهرجانات .. والجيد يضع بين أقدام الردى !

المعجوز والبلطجى

«المعجوز والبلطجى».. بعد فيلمين جيدين فعلا للزميلة ماجدة خير الله هما «امراتان ورجل» و«الخاتم».. توقعنا أن تكون كاتبة سيناريو جديدة يمكن أن تبدع

فى موضوعات العلاقات الإنسانية الناعمة والحميمة.. وهو نوع صعب جدا من الكتابة.. لأنه ما أسهل كتابة موجة أفلام العنف والمطاردات والمذابح التى أغرقت سينما العالم كله الآن.. ولكنها فى فيلمها السينمائى الثانى تقاوجنا بترك هذا الخط الأسمى الجميل والصعب.. لتهرب بسرعة - وينفس قصير - إلى نفس موجة العنف والمخدرات والعصابات التى تصفى بعضها.. لأن هذا هو الأنجح والأعلى صوتا.. وما تكمن خطورته فى أن يجرف إليه الجيل الجديد من الشباب الذى نعقد عليه آخر أمل فى سينما مختلفة.. وذلك جريا وراء مواصفات الإثارة التجارية التقليدية.. وفيلم «العجوز والبلطجى».. يمكن أن ينجح جدا تجاريا.. ولكن القضية هنا أيضا ومثل «الثله» هى أى نجاح.. وأى تجارية.. هل باستسلام كاتبة جديدة تملك الموهبة فعلا كما يؤكد فيلمان وخريجة معهد السينما لإغراءات العنف والرشاشات وحمامات الدم التى تفرق الشاشة والجمهور معا ؟.

لقد وضعت ماجدة خير الله يدها على فكرة هائلة كان يمكن أن تصنع فيلما جيدا، المجرم العجوز الذى انتهت أيامه وفقد كل شيء .. عندما يصادف مجرما شابا أكثر فتوة يذكره بشبابه.. فيعلق عليه أمله الوحيد الأخير فى أن يخلصه من حياته التى لم يعد يحتفلها.. ومقابل كل الثروة التى جمعها من مغامراته السابقة.. وهى فكرة كان يمكن تعميقها انسانيا من خلال العلاقة الحميمة بين الاثنين .. واكتشاف كل منهما للأشياء الجميلة والنبيلة المشتركة فى أعماق كل منهما مهما كان مجرما.. خصوصا لو اهتم السيناريو بحصار المجتمع القاسى الذى دفع كلا منهما للانحراف ومع اختلاف ظروف كل جيل عن الآخر بحيث تتوحد محتنتهما معا فى النهاية.. حتى ليمنح أن يدفع المجرم العجوز المجرم الشاب إلى التوقف من واقع تجربة العجوز غير المجدية والتى انتهت إلى تعاسته التى يريد أن يتحرر منها بالموت.. ولكن ليست مهمتى بالطبع أن اقترح سيناريو على كاتبة سيناريو.. كل ما أفرغنى هو إغراق هذه الفكرة ميكرا فى أجواء عصابات المخدرات المستهلكة.. ونهر الدم الذى تقجر من ثقب صدر امرأة «بالشنير» الكهربائى فى مشهد من أبشع مشاهد السينما المصرية فى تاريخها كله.. والمشهد المقزز الآخر لوضع رأس رجل فى كيس بلاستيك واغراقه فى الماء.. وهى مشاهد لا تصدر إلا عن قسوة وتلذذ دموى.. مرتبط بالتأكيد بمرض نفسى هو المبرر الوحيد لهذا «الاختراع» الجديد لبطل كاراتيه أو «كونج فو» لا أنرى بالضبط يضرب ثلاثين رجلا على الأقل بمفرده

وهو يصرخ صراخا هستريا وحشيا وهو يهزمهم جميعا واحدا وراء الآخر.. دون أن ندرى لماذا لم يتجمعوا عليه ليتخلصوا منه ومن الذى خلفوه مرة واحدة لتتخلص على الأقل من مشهد هستيرى مزعج استمر لنصف ساعة.. وغدا سنرى هذا «الاختراع» الجديد منتشرًا بالطبع فى السينما المصرية.. وكنتها كانت ناقصة!.

وهـ العجوز والبطلجى» هو نموذج لفكرة جيدة أفستقتها المعالجة أو التناول الإنسانى، ثم تنفيذ المخرج ابراهيم عفيفى فنحن لا نعرف شيئا عن خلفيات لا العجوز ولا البطلجى.. وإنما نتعرف عليهما وكل منهما شرير «قرارى» بالفعل.. فلا نتعاطف لا مع هذا ولا مع ذاك.. لأن الاثنين حرامية ويستاهلوا ضرب الجزم.. فضلا عن سوء اختيار الممثلين وأكبر عدد من الوجوه القبيحة.. فالاجرام غير القبيح.. وعندما نرى الممثل الجديد هشام عبد الحميد بتكوينه الجسدى الهزيل وملامحه الباهتة وأدائه المصطنع ويقدمه لنا الفيلم كبطلجى يمكن أن يقف ندا لممثل عملاق مثل كمال الشناوى وصلاح قابيل ويقع فى «ديابيه» امرأة داهية مثل مديحة كامل كما قدمها الفيلم.. فان الفيلم نفسه يفقد مصداقيته على الفور.. فلا يتجاوب معه وينجاح ساحق إلا جمهور «الفونكيش فى الحونكيش».. فهل هذا ما تريبنونه ؟ أنتم أحرار بالطبع.. ولكن نحن أحرار أيضا فى رفض هذه السينما.. «الفونكيش».. وهـ الشنيور» معا !

شباب على كف عفريت

«شباب على كف عفريت».. نهبت لأرى هذا الفيلم بتعاطف لا أنكره مع ممثله الشاب محسن محيى الدين فى أول تجربة له فى الإخراج والإنتاج مع زوجته ويطله فيلمه تسرين.. وتصورت أن مغامرة عدد من الشبان بإنتاج فيلمهم الأول بقروشهم القليلة وفى أسوأ ظروف السينما المصرية الآن.. لايد أن تقدم شيئا مختلفا وهـ «شباب» خاصة عندما يكون المخرج ومؤلف القصة والمشارك فى كتابة السيناريو هو تلميذ يوسف شاهين - الذى يهدى له الفيلم - وخريج معهد السينما والمتمرس إلى حد كبير فى أعمال كثيرة مثلها.. ومع كل تعاطفى واحترامى للتجربة وكمحاوله أولى.. إلا أنه لايد أن نعترف بأنها تجربة «عجوز» جدا وليس فيها من الشباب إلا «صحة» ممثليها ورقصهم وركوبهم الموتوسيكلات.. ومع ذلك فهذا الفيلم يمكن أن ينجح جدا هو الآخر بدلائل أن بعض متفرجى عرضه الخاص فى المهرجان - حتى من المثقفين

- خرجوا منه وبمعهم تجرى على خدهم من القصة «المؤثرة».. وهنا نعود مرة ثالثة إلى مسألة النجاح.. فقد يكون محسن محبى الدين «يلعبها بذكاء» عندما يبدأ فيلمه بأن يبيع طفليه البيض بسبب الفقر.. بينما لا يبيع الثالث الذى لا نعرف لماذا هو أسمر رغم كل قوانين الوراثة.. ولكن فقط لأنه عندما سيكبر سيمثله محمد منير.. ثم يدخل الفيلم الذى كتب قصته واشترك فى كتابة السيناريو محسن محبى الدين نفسه لا أدرى لماذا بالضبط حتى لو كان يوسف شاهين قد اشركه فى كتابة «بونابرت» يدخل الفيلم فى توليفة عبقرية من أفلام حسن الإمام وأميتاب باتشان وألف حدوتة أخرى لا علاقة لها إطلاقاً بأى شباب على كف أى عفريت.. فهى حالات خاصة جداً لشاب مخنث بدون مناسبة لا أدرى كيف وافق على أدائه ممثل موهوب مثل عبد الله محمود.. وشاب آخر اشتراه أب ثرى ولكنه لا يفهمه ولا يريد أن يتركه يلعب البوكس ليصبح روكى.. وفتاة مدللة اشتراها ثرى آخر ثم تركها وسافر إلى امريكا فأخذت تطارد الشباب وترقص لا أحد يدرى أين ولا لماذا بالضبط.. ثم شاب ثالث لم يشتريه أحد فبدأ يغنى بحزن شديد جداً بحثاً عن مشتر.. وتلقى هذه الشخصيات كلها على الكبارى دون أن يعرفوا أنهم أشقاء.. ثم يحب كل منهم أخته دون أن يعرف أنها أخته.. ثم عندما تظهر الحقيقة تسح دموع الجميع ويغنى محمد منير.. ويعيط.. ومحسن محبى الدين يعيط.. ونسرین تعيط.. والجمهور يعيط.. ولكن عفوا يا أصدقائى الشبان.. فلتصنعوا توليفاتكم الزكية كما تريدون.. ولكن ليست هذه بالتأكيد سوى سينما توجو مزارعى.. بل إنه كان يصنعها أفضل!

الشيطانة التى أحبتنى

«الشيطانة التى أحبتنى».. محاولة لصنع كوميديا استعراضية من سمير سيف عن سيناريو حسام حازم.. لا يمكن أن يمانع أحد فى صنعها بشرط أن تكون جيدة.. الفكرة جيدة أيضاً حيث تفترض أنه فى مقابل أكاديمية الشرطة التى يدرس فيها الضابط الشاب محمد صبحى.. يمكن أن تكون هناك أكاديمية للمجرمين يدرس فيها البروفيسور يوسف داود أحدث أساليب السرقة بأحدث الأجهزة لتلاميذه اللصوص الظرفاء وعلى رأسهم ابنته لبلبة.. ولك أن تتخيل بعد ذلك أن الضابط يتسلل طبعاً إلى العصابة ليعمل من داخلها فتحبه أخته رئيس العصابة كما هو المعتاد.. وبعد الصراع أياه بين العاطفة والواجب ينتصر الأخير ويتزوج الضابط



لقطة من فيلم «الذل» - إخراج محمد النجار

اللصة التى تتوب طبعاً بعد القبض على العصابة.. والفيلم كوميدى خفيفة كما نرى أصبحنا نفتقدها بشدة وسط سيل النكد الذى ينهال علينا.. وهى كوميدى محترمة أيضاً ولكنها «ساقعة» لأنها مصنوعة.. فالفيلم الكوميدى يحتاج الى حس كوميدى طبيعى وغير متكلف لدى العاملين فيه ولا يمكن تركيبه فى الصيدلية.. ومهما بصق الممثل محمد فريد فى وجهه من حوله كل خمس دقائق بالضبط .. فلن يضحك أحد على شيء بدائى مفرز كهذا.. وأن يكون الفيلم مصنوعاً لحساب لبلة لا يعنى أن ترقص وتغنى طول الوقت حتى فى أقسام البوليس.. ولكنى أحيى المخرج سمير سيف على جرأته على العودة إلى هذا اللون الكوميدى الاستعراضى وجهده الكبير الذى لا يمكن انكاره فى هذا الفيلم ..

« كتيبة الاعدام »

الموقف القوى الذى لا يحتاج لئى تصفيق !

الجديد فى فيلم «كتيبة الاعدام» هو كاتب السيناريو أسامة أنور عكاشة.. فهذه أول تجربة له فى السينما بعد ما أصبح أهم كتاب الدراما التلفزيونية وأخصبهم وربما أفضلهم أيضا.. ولو أن «أفعل التفضيل» هذه ليست مستحبة دائما ولا هى قاطعة وحاسمة تماما فى الفن . ولكن أن تكون كاتباً بارعا للتلفزيون لا يعنى بالضرورة أن تكون نفس الشيء فى السينما.. فهناك فرق.. بل فروق عديدة فى الواقع بين الوسيلتين فى العالم كله بحكم طبيعة جمهور ورسالة كل منهما وظروف المشاهدة هنا وهناك.. فما بالك بالدراما التلفزيونية عندنا التى تعودت وعودت جمهورنا على «الرغى» والمط والتطويل وضيق نصف الوقت فى فتح الأبواب وإغلاقها ورنين جرس التلفون ووقوف كل ممثل «وقفاء» للآخر لكى يواجه الكاميرا بوجهه.. والتى شغلت نفسها فى مشاكل فلاحين أو صعايدة وهميين .

وليس هنا بالطبع مجال للحديث عن عيوب الدراما التلفزيونية عندنا.. ولكن ما أريد الإشارة اليه هنا هو حجم الصعوبة التى يواجهها كاتب التلفزيون الذى تربى - أو رباه هذه الجهاز نفسه - على الإيقاع البطيء والاعتماد على الحوار القائم هو نفسه على الثثرة الفارغة ومحدودية الحركة والديكور وامكانات الإنتاج.

عندما ينتقل إلى الكتابة السينمائية.. وهى وسيلة قائمة على الحركة والصورة والإفتتاح على مواقع تصوير يمكن أن تصل إليها الكاميرا بلا حدود.. ثم يفرض تكتيكها نفسه فى الإعتماد على كاميرا واحدة بدلا من ثلاث.. تغييرات ضرورية على

أسلوب الكتابة والخروج من دائرة الموضوعات التلفزيونية نفسها المنحصرة غالبا في الدراما العائلية وعلاقات الأبناء بالآباء - حتى في «فالكون كريست» و«نوتس لاندنج» - ومع مراعاة قيمة ومحاذير معينة للمشاهدة في البيوت حيث يذهب العمل الفني الى الجميع بدون اختيار .. بينما يذهب المشاهد إلى السينما فيتسع اختياره - وبالتالي اختيار الكاتب - أكثر .. بمعنى أنه اذا كان المؤلف محدودا في التلفزيون بدائرة معينة من الموضوعات والخيال المحسوب بدقة.. فهو حر تماما في السينما في أن يطلق موهبته وخياله بلا حدود.. فما الجديد الذي يمكن أن يقدمه للسينما .. ذلك هو التحدي الذي لا ينجح الجميع في اجتيازه !

وهذه المقدمة كان لابد منها بالنسبة لأسامة أنور عكاشة في أول أفلامه السينمائية.. لأنه كاتب مهم جدا في الفيديو.. ينقل إلى وسيلة أخرى مهمة جدا هي أيضا وتتطلب أدوات تعبير مختلفة.. وهنا يمكن أن نقول باطمئنان إنه نجح في تجربته الأولى في استيعاب أدوات السينما.. فهو ينقل فكره هذه المرة إلى مجالات تعبير أوسع وأكثر حرية تسمح بالحركة والاعتماد على الصورة والموقف الأجرأ والأكثر إثارة الذي قد لا ترحب به دراما التلفزيون كثيرا.. وإن ظلت مشكلة «كتيبة الاعداء» هي أنه لم يستطع أن يتخلص تماما من «روح الفيديو» في الاعتماد بقدر أساسي في توصيل الأفكار والأحداث على الحوار..

ولكن من حيث القيمة الفكرية في «كتيبة الاعداء» فإن أسامة أنور عكاشة في السينما هو نفسه في المسلسلات .. من حيث انشغاله الجاد بالقضايا الحيوية في المجتمع المصري المعاصر حتى وهو يعالجه من زاوية التاريخ كما فعل في «ليالي الحلمية».. ولكنه هنا لا يضرب في التاريخ البعيد نسبيا.. وإنما يعود الى تاريخ قريب عشناه ومازلنا نذكره جميعا.. وهو حرب أكتوبر ٧٣.. التي كانت حدثا هاما وحاسما في المجتمع المصري بحيث لا بد أن تتسحب آثاره علينا حتى الآن فتظل تحتاج الى المراجعة والتأمل..

والموضوع جارح ومرير لنضالنا الوطني ولمعركة المصير مع عدونا الذي لا يريد لنا الحياة بأى ثمن ورغم أى خداع بالوهم.. فعلى هامش معارك أكتوبر تشارك المقاومة الشعبية من خلال رجال السويس البسطاء.. ويكون «الفران» (ابراهيم الشامى) قائد هذه المقاومة والذي لم يترك مدينته رغم كل شيء هو الأمين على مرتبات جنود الجيش الثالث والذي يخبئها في أجولة النقيق حتى يتم توصيلها لهم

فى اليوم التالى.. ولكن وكما فى كل معركة وفى كل بلد يكون هناك مقابل الأبطال والشرفاء دائما.. الأذال والحشرات البنية من سفلة القوم الذين لايتورعون عن بيع كل شىء وسرقة كل شىء حتى دماء الشهداء .. وطبيعى أن يكون هناك هذا الصعلوك الكنع (عبد الله مشرف) الذى يسمع هذا الحوار حول النقود بين الفران وموظف البنك (نور الشريف) فيبلغ العدو الاسرائيلى الذى يخون بلده معه مقابل تهريبه من السويس بالمبلغ الكبير.. وفى الصباح تكتشف المنبحة التى يقتل فيها الجميع ماعدا منسوب البنك.. وتضيع النقود ..

وهنا يخطئ الفيلم خطأ فاحشا حين لا يفسر لنا ما حدث .. كيف حدثت المنبحة.. وكيف سرقت النقود.. وكيف تصادف أن نجا منسوب البنك وحده ليكون طبيعيا أن تتجه اليه كل الاتهامات بتدبير ما حدث .. وقد يكون المبرر الدرامى هو الإحتفاظ بعنصر التشويق الذى يظل عماد الفيلم كله بعد ذلك.. فنظل نشك مع كل جهات التحقيق فى أن يكون منسوب البنك (نور الشريف) هو الجانى.. بينما تتراعى لنا براعة أحيانا فنصدق.. ثم نعود فنكذب طالما كل القرائن ضده.. ويلعب أسامة أنور عكاشة على هذا الخيط ببراعة فيما بين الشك واليقين ..

وهذا من حقه.. ولكن واقعة أساسية كهذه يقوم عليها بناء الفيلم كله لا يمكن أن يتم تجاهلها بهذه البساطة ولا من أجل الإحتفاظ بعنصر الغموض.. ليس فقط لأن تجاهلها قد يكون مبررا بأسلوب الفيديو حيث يمكن الاستعاضة عن رؤيتها بالسمع عنها بالحوار كالعادة بما يتنافى مع طبيعة السينما.. وإنما أيضا لأن سلوك البطل المتهم (نور الشريف) حتى بعد خروجه من السجن.. حسم براعته تماما حيث قدمه الفيلم - حتى فيما بينه وبيننا وهو لا يجد مأوى ويكاد يتضور جوعا - وقد نفى عنه تماما أنه يملك هذا المبلغ الكبير أو حتى يخفيه فى مكان .. ثم إن أداء نور الشريف نفسه كان ينطق ببراعة وتعرض للظلم الفادح من كل من حوله لخيانته القذرة التى كانت معاناته التى جسدها ببراعة تؤكد براعته منها.. فلماذا أخفى عنا الفيلم إذن من البداية تفاصيل ما حدث فعلا فى ليلة المنبحة.. مادام كل ما سيرفضه لنا بعد ذلك يؤكد براعة (نور الشريف).. ولماذا لم يكشف الفيلم من البداية عن حقيقة الخيانة القذرة التى أقدم عليها (عبد الله مشرف) فعلا بالتعاون مع العدو الاسرائيلى.. مادام ينوى أن يوجه له الاتهام الأساسى فى النهاية.. بأنه مجرد رمز لطبقة كاملة من الطفيليين لم تجد فى كل بطولات جنونا فى حرب أكتوبر.. إلا فرصة لسرقة

النصر والإثراء من دماء الشهداء في «البوتيكات» التي سميت بعد ذلك بالافتتاح ؟..
إن هذه ليست غلطة فنية أو درامية فقط .. وإنما هي غلطة سياسية وقع فيها
أسامة أنور عكاشة وعاطف الطيب أفقدت فيلهمما كثيرا من قوته ودلالته الجريئة
على ارتباط سارقي انتصاراتنا بكل أشكال النصب والاستغلال ولصوص أقوات
الناس بعد ذلك، ومن أجل غموض أو تشويق قنئ لم يتحقق هو نفسه.. حيث كنا
واقفين طول الوقت سواء من الأحداث أو من أداء (نور الشريف) نفسه من أنه
بريء.. فلم تكن هناك حاجة حقيقية لكل هذا الجهد في المطاردات والتحقيقات لكي
نصل في النهاية إلى أن (عبد الله مشرف) هو المجرم..

ولكن هذه الحكمة المثيرة نفسها حتى وهي تجنب إلى طابع البحث البوليسي، تؤكد
مرة أخرى قدرة أسامة أنور عكاشة الحرفية، وانشغاله المخلص والجاد بهوم
مجتمعه، ولكن في هذا المجال الجديد عليه هذه المرة وهو السينما.. وبما أثبتته أكثر
من مرة في التلفزيون.. ولكن «كتيبة الإعدام» كان قويا بما يكفي بحيث لم تكن هناك
ضرورة - في تقديري- لبعض «الهوامش» الخطابية الزاعقة أو المباشرة.. كأن
تكون ابنة زعيم المقاومة الشعبية القتيل (معالي زايد) هذه الدكتورة المتصلبة التي
درست في الخارج وعادت لتنتقم لأبيها.. فيتصافى أن تعمل في شركة عملاقة
يملكها نفس الانفتاحي الفاسد قاتل أبيها.. ومع المبالغة في «شكل العصابات» عندما
يركز عليها أعوان هذا الاخطبوط ويراقبونها من شقة مقابلة في محاولة لقتلها.. ثم
هذه الصدفة المجانية السخيفة في أن يكون الشرير الكبير الذي دبر هذه المذبحة في
البداية.. هو نفسه الذي استولى أيضا على زوجة (نور الشريف) وحرمه من ابنة
وكان موظف البنك المسكين هذا هو العدو الوحيد لهذا الوحش الضخم.. وكان زوجة
هذا الموظف هي المرأة الوحيدة في العالم حتى يسرقها منه أيضا.. وتصوري أنها
تأثرات باقية في أسامة أنور عكاشة من أيام «الفيديو».. وجميل أن نشير إلي أن
هناك ضباط شرطة شبانا شرفاء يرفضون الفساد ويتعرضون هم أنفسهم لضغوط
قوى أكبر منهم مثل أي فئة أخرى.. وظريف جداً أن تقدم ضابط البوليس
الشاب ممنوع عبد العليم بمفهوم إنساني بسيط وجديد على ضابط البوليس
التقليدي الذي تقدمه أعلامنا قظا غليظا مجردا من أي ملامح إنسانية كأنه قادم من
الريخ أو منفصل تماما عن المجتمع الذي يبدو ضده دائما.. مع أنه جزء منه يعيش
كل معاناة الآخرين ويحيا نفس حياتهم.. وممنوع عبد العليم أضاف إلى النور روحاً

شابة مرحة كشاب عاىى يحب ويمرح ويأكل السنوتشات فى الشوارع .. وأضفى هو و(علا رامى) لحظات مرحة ومنطلقة على الفيلم.. ولكن هذا لايعنى أن نظهره بملابسه الداخلية أكثر من مرة.. مع أن جسم معلوح ترهل ما شاء الله من كتر الأكل فيما يبدو.

عاطف الطيب يعود إلى أفضل حالاته كمخرج يسيطر تماما على كل أدواته الفنية ويعد بعض الأفلام التى تراجع فيها عن مستواه الأول القوى.. عندما وجد هذه المرة ببساطة الموضوع القوى لأنه و كما قلنا كثيرا لا يوجد ما يسمى «بالإخراج» معزولا عن «الورق» وإيقاعه هنا مشحون ومتدفق ومتوتر لولا بعض الترهل فى بعض المناطق كان يمكن للمونتيرة نادية شكرى أن «تشدها» أكثر لتتخلص من تلك «الفيديو».. ورغم أن سعيد شيمى هو فى تقديرى الخاص أفضل من يعمل مع عاطف الطيب فى مثل هذه الموضوعات القائمة على الحركة المتدفقة.. إلا أنهما بالغا إلى حد مزعج - وأحيانا مضحك- فى مشاهد مطاردات الشوارع التى استهوتهما أكثر من اللازم إلى حد وقوف ثلاث عريات تطارد البطل وراء بعضها بشكل طفولى . موسيقى عمار الشريعى المعبرة دائما عن مضمون الأحداث دراميا وبحس شعبى جميل.. ليست فى حاجة إلى «شروح» بالكلمات المغناة لا تضيف شيئا خاصة إذا لم تكن واضحة ومسموعة كما هى فى هذا الفيلم.. وعلى عمار الشريعى أن يقتنع بأن موسيقاه للأفلام معبرة بما لا يحتاج للغناء.. نور الشريف يؤكد فى هذا الفيلم أنه ممثل متمكن من «حرفته» وقاهم لأبعاد الشخصية إلى أقصى حد.. ولكن يكون مطلوباً أحيانا أن يترك الممثل نفسه لقدر من الطبيعية أو التلقائية وتجاهل «الصنعة» حتى لا يبدو أنه «ممثل».. اكتشاف الفيلم الخطير وبجراً عاطف الطيب المعروفة هو الممثل الخطير أحمد خليل الذى «أكل» الجميع بدور صغير.. وسلوى خطاب فى بداية جيدة جداً لها يجب أن تستثمرها.. وشوقى شامخ الذى يخفى فى أنواره الصغيرة ممثلاً يمكن أن يكون أكبر !

ولكن يبقى خلافتنا مع نهاية الفيلم حيث تتشكل «كتيبة» من المواطنين وضابطى الشرطة لإعدام أحد رموز الفساد. وهو حل رومانتيكى لمواجهة الفساد بالمؤسسات يمكن أن يختلف معه لأنه لن يحل شيئا سوى مشاكلنا الفردية.. ولكن يمكن تبريره لدى السينمائيين الجانين بأنه تحريض على المواجهة الحاسمة على أى حال فى غيبة الحلول الاجتماعية الصحيحة.. ومع ذلك كان يمكن إنهاء الفيلم عند موت الشرير

تحت علب اقصلصة أو اقبيقوييف في «اقموير كارفت» اقذى بنى عليه كجده وقو على
حـ ماب بكاء اقشهداء.. أكا كشهد المحكمة بعد نك وتصفيق اقناس قلقنتلة فأتهم
أبطال فهو كظاهرة طفوقية سانجة أرجو أن تكون هناك وسيلة كا قتللص كنها..
لأن رساقة اقفيلم أقوى بكثير كن أن تحتاج اقى أى تصفيق !

«المغتصبون»

السينما عندما تصبح أقوى من الواقع !

قد يكون الحديث عن فيلم «المغتصبون» قد تأخر كثيرا فعلا.. لأننى لم أشاهده إلا فى الأسبوع الماضى وعلى شريط فيديو وهذا تقصير اعترف به ازاء فيلم كان يستحق اهتماما أكثر وأسرع لولا تعاقب مهرجان الاسكندرية بعد مهرجان الرباط مباشرة.. ولكن تظل أشياء كثيرة فى هذا الفيلم تستحق الحديث.. بل والاشادة بها منها - بل وعلى رأسها - جهود الممثلين الشبان المجهولين الذين أخذوا فرصتهم الصغيرة - والتي قد تكون الوحيدة - ومن حقهم على الأقل أن يذكر أحد اسماءهم.. وحتى لا يستوى الجيد والردئ.. بل ويضيع الجيد وسط غبار الردئ !

«المغتصبون» تجربة غربية ومثيرة فى السينما المصرية فى ظروف السنوات الأخيرة بالذات ولأسباب عديدة.. فهذه الظروف هبطت بمستوى الأفلام - إلا بعض الاستثناءات - وبمستوى تنوع الجمهور لها ويقابله على هذا الفيلم أو انصرافه عن ذلك.. ثم بمستوى الإنتاج نفسه والتوزيع والعرض.. إلى أقصى حد يمكن تخيله.. حتى أصبح من الصعب أن يدعى أى خبير ماذا ينتج بالضبط وماذا يفشل .. ولماذا؟. أفلام جيدة أو حتى «معقولة» فشلت.. وأفلام كثيرة رديئة - بل عبيطة - نجحت نجاحا خرافيا.. وميزانيات طائلة أنفقت على أفلام ولم يتم استردادها حتى الآن.. وأفلام انتجت بملايين وحقت أرباحا طائلة لم يتوقعها حتى صانعوها.. ونجوم كبيرة هوت لتصعد أسماء غربية جدا وتكتسح فى مجالات ليس التمثيل فقط .. وإنما حتى فى الإخراج وكتابة السيناريو.. ولم يعد أحد يفهم شيئا سوى اليأس والتشاؤم من جدوى بذل أى مجهود فى أى شئ سوى «التوليفات» المضمونة: أما الضرب غير

المعقول ولا المنطقى على طريقة الشجيع «رامبو».. وأما كوميديات الرجل الذى يلبس «غوريلا» ومع ذلك يضحك الجميع .. وأنا شخصيا رفعت لواء اليأس من الجمهور وتحمله المسؤولية - ضمن أسباب أخرى طبعاً - خصوصاً وأنا أتابع أفلام المقاولات على شرائط فيديو.. ولكن يفاجئنا أحياناً وسط هذا الظلام الدامس فيلم جاد ومحترم يحقق نجاحاً لا يأس به إطلاقاً ومن نفس هذا الجمهور .. ولكن أغرب ما يفاجئنا من هذه «الفلتات» التى نتجج أحياناً هو «المفتصبون» بالتحديد.. فهو أولاً لا يقدم أى قصة أو رواية بالمعنى المألوف لدى جمهور السينما.. ليس فى مصر فقط بل حتى فى العالم كله.. وإنما ما يمكن أن نسميه «دراما تسجيلية».. ولكن مال الناس العاديين والدراما التسجيلية التى ربما لا يعرفون حتى معناها.. وكيف يجذبهم شئ، يعرفونه من قبل بكل تفاصيله.. وهو واقعة اغتصاب «فتاة المعادى» التى هزت المجتمع المصرى كله من سنوات قليلة.. فليس هنا حتى عنصر التوقع أو المتابعة أو الإنتظار لإجابة الأسئلة التقليدية التى يطعمونها لتلامذة السيناريو.. وليست هنا عقدة ولا نزوة ولا حل ولا مشاركة ولا «الكاتارسيس» أو التطهير الذى تحدث عنه أرسطو .. مجرد حادثة قرأها الناس فى الجرائد التى قتلتها بحثاً وبكل التفاصيل .. ثم رأوها فى فيلم سينما.. لا يقدم لهم إلا ما يعرفونه فعلاً ومقدماً ومن البداية إلى النهاية.. حتى حكم الإعدام على فلان وفلان.. وسجن علان وترتان كذا سنة.

ثم أنه فيلم خال من النجوم تماماً إلا ليلى علوى التى لم نسمع حتى الآن أنها نجمة شبك يمكن أن تحمل فيلماً «لوحدها» مثل فلان وعلان.. وفى سوق التوزيع المعروفة كل أسعاره كما تجيء من بورصة قبرص لم نسمع أن ليلى علوى يمكن أن ترفع سعر فيلم كذا ألف مثل غيرها من الذين تكفى اسمائهم فقط على القصة حتى بدون قصة أو سيناريو لضمان مئات الآلاف مقدماً.. فكيف نجح «المفتصبون» كل هذا النجاح الذى لم يتوقعه أحد بليلى علوى التى فشلت لها أفلام مع نجوم كبار... مع أنه ليس معها هذه المرة سوى أسماء مثل محمد كامل وحفدى الوزير وحسن العدل ومحمد فريد وحسن الديب.. هل سمع أحدكم من قبل عن ممثل اسمه حسن الديب؟..

ولقد سمعت مثلاً طوال الاقبال الجماهيرى على الفيلم.. ان الناس يذهبون لكى يروا فتاة جميلة وهى تغتصب .. فلا بد أن يظهر هذا الجزء أو ذاك من جسدها..

وهذه جراءة مخيفة على الكذب من الذين يكرهون النجاح ولا يتصورون له سببا سوى القبح والإبتذال الكامن فى داخلهم هم أنفسهم.. فليس فى الفيلم لقطة واحدة عارية أو قبيحة أو مبتذلة.. رغم كل الفرص المبررة التى يسمح بها موضوع قائم بالكامل على اغتصاب ستة رجال لفاتة واحدا وراء الآخر بغض النظر عن أن يكون فعل فعلا أو لم يفعل.. فالغريب أن «المغتصبين» كان محتشما أكثر من الأفلام العادية التى تحدث فى الجامعة وأقل إثارة بهذا المفهوم الجنسى الرخيص..

وقيل أيضا إن الحوار ملئ بالتفاصيل المثيرة التى من الطبيعى أن تجيء فى سبيل تحقيقات البوليس والنيابة والمحاكمة التى يوردها الفيلم من واقع المحاضر الحقيقية وبإلفاظها.. ولكن الصحيح أن الحوار شديد التعقل والحذر والاحترام بما يقترب على العكس من الرسمية أو التقديرية.. والألفاظ القليلة غير المعتادة لأن الجمهور وجاءت فى سياق من الشروح القانونية بل وحتى نصوص الشريعة التى تفقدها كل إثارة بل ويكون لها أحيانا وقع الصدمة أو القشعريرة..

ومازلت شخصا حائرا فى تفسير نجاح «المغتصبين» ولا أدعى أن لدى فهما محددا لهذا اللغز .. فهو فيلم «مغامرة» لا أظن أن الذين أقدموا عليها كانوا يتوقعون لها هذا النجاح هم أنفسهم.. فكل الدلائل تشير على العكس إلى أنهم كانوا يريدون صنع فيلم «صغير» من حيث تكلفة الإنتاج والأبطال وكل شئ.. ولكن الفن والموهبة هما وحدهما القادران على صنع الأشياء الكبيرة.. ولست أعرف بالتحديد حجم الدور الذى لعبه فيصل ندا فى المشاركة فى كتابة السيناريو .. ولكن واضح أن الدور الأكبر والأساسى كان لسعيد مرزوق الذى كتب السيناريو والحوار من واقع حادثة حقيقية ومحا ضر رسمية واضح أنه التزم بها بالكامل .. ولكنه كـمخرج موهوب تمكن من تحويل هذا كله الى لغة السينما الخالصة.. التى جعلت الحادثة والتفاصيل والأسماء والمحاضر تصبح شيئا جديدا ومثيرا فنيا وجيد الصنع.. حتى ليبدو مختلفا عن الواقعة التى يعرفها كل الناس.. فذهبوا ليروها كشئ جديد فعلا.. أو ذهبوا ليروا ويسمعوا كصورة وأشخاص وأصوات ما قرأوا عنه فقط .. ولكن لو لم يكن الفيلم قد استطاع أن يجعل هذا مقبولا بل ومثيرا بلغة السينما: الصورة والحركة والصوت والإيقاع والتمثيل.. لما كان الفيلم قد حقق تصورهم الى هذا الحد، بل ربما كان قد أحبطهم.. وإلا نجح أى فيلم يترجم حادثة من أعمدة الصحف الى صور متحركة.. وهنا يجيء دور فنان الفيلم الذى صنع «المغتصبين» .. أى المخرج..

لقد استطاع سعيد مرزوق أن يصل إلى بناء خاص جدا للفيلم جديد تماما على السينما المصرية.. لأن أفلاما عديدة نجحت في تقديم وقائع حقيقية وينجح من خلال مخرجين موهوبين.. ولكن لعلها أول مرة يذهب جمهورنا لمشاهدة أحداث يعرف بداياتها ونهايتها ويلا أى مفاجأة منتظرة أو إثارة بوليسية غير الإثارة الفنية وحدها.. وهذا البناء قائم على تقديم الحقائق كما هى وبأسلوب الخطوة خطوة القائم على إيقاع منطقي محكم جدا ومسيطر عليه جيدا وشديد التدقيق بلا تقريعات ولا لحظة املال واحدة.. وهنا تصبح «المصادقية» هى الشعرة التى تفصل بين النجاح والفشل.. لأن الناس يعرفون كل شئ مقدما.. فأما أن يصدقوك وأنت تحكيه لهم من جديد.. وإلا اقلت منك كل شئ.. وهنا كان سعيد مرزوق صارما تماما فى تقديم كل ما هو ضرورى ومطلوب فقط .. ويلا أى محاولة منه للإضافة أو الفذلكة.. ولا الاستسلام لإغراء إفساد كل شئ بتقديم مشهيات أو مغريات هنا أو هناك.. فالبنت المفتصة بنت مصرية عانية جدا يمكن أن تصدقها .. مشغولة هى وخطيبها بالبحث عن شقة.. وأبوها وأمها حقيقتان.. وعلى الطرف الآخر نجد أن المفتصين أنفسهم شبان عابيون جدا من «زبالة المجتمع» التى نصطلم بها بل و«نشمها» فى الشوارع والأزقة وكهوف تحت الأرض كل يوم ونعرف تماما أن كلا منهم «ميرشم» أو مسطول ويحمل «قرن غزال» وغالبا فى طريقه لارتكاب جريمة ما سنقرأ عنها غدا فى الصحف.. ونحمد الله فقط أنها لم تكن موجة نحونا.. السائق والعامل والكساح والمكيساتى والذى لا نعرف ماذا يفعل بالضبط .. ولكنها شخصيات هائمة على وجهها فى السرايب لم يفعل لها المجتمع «الشرعى» شيئا على الإطلاق بل ولا يعترف بوجودها أصلا إلا حين يضطر للقيض عليها حين تقدم على جريمة ما هو نفسه الذى اضطرها إليها.. حتى أنك فى الفيلم تحس أحيانا بالتعاطف معها رغم احتقارك الشديد لما فعلته.. وهذا أفضل ما فعله الفيلم.. أنه لم ينبج هؤلاء المجرمين تماما كما يحدث فى «كليشهيات» أفلامنا الساخرة عن الطيب والشرير.. وإنما قدمهم كشخصيات إنسانية حقيقية مطحونة كانت هى نفسها ضحايا قبل أن تنقلب إلى الجانب الآخر : ابراز «قرن الغزال» فى وجه المجتمع.. لجرد فرصة حب أو زواج أو سكن آدمى أو مجرد رؤية بنت لحمها أبيض وشم رائحتها.. ومن هنا لم تكن نماذج كهذه فى حاجة لكى تيرر حقدها على ما يملك الآخرون.. إلى العبارة الوحيدة المبتذلة فعلا فى الفيلم.. وهى «أمال اشتراكية آيه يا ولاد الكلب».. فمثل هؤلاء لا

يعرفون مثل هذه التساؤلات المنطقية.. ولكنها عبارة وضعها سعيد مرزوق على ألسنتهم ليعكس سفرته الشخصية من الاشتراكية.. فأصبح كمن يحكى نكتة فى ماثم.. فطبيعى الا تضحك أحدا ولا يكون لها لزوم.. وغير الطبيعى إلا يكون قد «بلغه» أنه لم يعد للاشتراكية وجود منذ ١٧ سنة.. إذا كان لها وجود أصلا حتى قبل ذلك ..

أما العبارة الأخرى التى لم يكن لها لزوم.. فهى صرخة الأب أمام البوليس ويتشنج شديد جدا أن الذى اغتصب ابنته فكأنما اغتصب أخته أو أمه أو مش عارف مين تانى.. فرجل سمع لتوه عن اغتصاب ابنته من ستة رجال لا تكون مشكلته هى القاء مواظ خطابية على الجمهور وهو يميل بوجهه للكاميرا.. ولكن المغامرة الأجرأ والتى أقدم عليها سعيد مرزوق.. هى أنه قدم مشهد الاغتصاب بالكامل فى مكانه الطبيعى من الفيلم وانتهى منه تماما ليتابع مسير التحقيقات بعد ذلك.. مع أنه كان يستطيع لكى يحتفظ بعنصر الاثارة البصرية أكثر أن يجرئه الى ما بعد ليقدم كل مفتصب أثناء الفعل على حدة من خلال «فلاشات» نراها مع سير التحقيق ورواية الفتاة لما حدث لها.. وهو ما فعله الفيلم الأمريكى «المتهمة» الذى يروى واقعة مشابهة إلى حد كبير والذى فازت عنه جودى فوستر بئوسكار أحسن ممثلة هذا العام.. حيث لم نشاهد مشهد الاغتصاب نفسه إلا قرب نهاية الفيلم.. ولكن رأى المتواضع أن ما فعله سعيد مرزوق - بل وبناء وأسلوب فيلمه كله - أفضل من الفيلم الأمريكى.. لأنه لم يجعل تفاصيل الاغتصاب نفسه هى عنصر الإثارة وإنما البناء التسجيلى والواقعى الدقيق وريود الفعل على المجتمع ولذة المطاردة للمجرمين حتى الإيقاع بهم واحدا واحدا وإلى أن يلقوا جزاءهم بالاعدام أو السجن.. وهو ما يريد المتفرج المصرى بالذات أن يستمتع به من باب إدانة الجريمة والانتقام من مرتكبيها.. وهنا يحدث «التطهر» بل ونكتشف فى الواقع أن عناصر الدراما عند أرسطو موجودة.. ولكن بمعادلات سينمائية مختلفة استطاع أن يحققها سعيد مرزوق ببراعة..

ما اعترض عليه هو طول مشهد المحاكمة نفسها.. فمراعات النيابة والدفاع تبو ملتزمة بنصوصها الأصلية كثتها مطلوبة لذاتها.. مع أننا سمعنا معظم تفاصيلها قبل ذلك وأكثر من مرة.. ولو أن مشهد المحاكمة نفسه منفذ جيدا جدا من خلال الحركة فى أركان المحكمة بكاميرا طارق التلمسانى السلسة والمتعلقة وباستخدام

«كربين» ربما لأول مرة فى محكمة.. والملاحظة الواضحة هى غياب رد الفعل فى أجهزة الاعلام تماما على عكس ما حدث فى الواقعة الحقيقية.. وهناك مشاهد حاسمة جدا صورت فى لقطة واحدة - ربما لأسباب انتاجية - بينما كانت تحتاج إلى «تقطيع» أكثر .. مثل مشهد مواجهة لىلى علوى للمغتصبين لأول مرة فى مكتب وكيل النيابة.. وهى تثور عليهم وتضربهم فى هسييتيريا .. فغير معقول أن يقدم مشهد كهذا فى لقطة واحدة ونحن نرى الفتاة - مركز الحدث الرئيسى - من خلال ظهور الشبان وهى تنتقل بينهم واحدا واحدا فلا تظهر أحيانا.. بينما لا نرى ربود هذا الفعل على وجوههم اطلاقا.. ثم عندما تنهار يحملها أبوها وخطيبها ويخرجان بها من الغرفة فلا تتبعها الكاميرا مع أن هذه النهاية للقطعة مطلوبة جدا.. وانما تبقى الكاميرا ثابتة فى مكانها مركزة على وكيل النيابة الذى لايعنينا فى هذه اللحظة فى شىء.. ولقد لجأ سعيد مرزوق الى أسلوب «اللقطة - المشهد» أى اللقطة الواحدة التى تقدم مشهدا كاملا بدون قطع.. سواء بدافع السرعة فى إنهاء العمل أو للاحتفاظ بوحدة الموقف والتوتر.. ولكن اللقطة الطويلة لاتعنى ثبات زاوية الكاميرا وعدم تحركها داخل اللقطة الواحدة.. وهنا نكتشف مثلا أن لىلى علوى تضحك بهيستريا عندما يقترح خطيبها أحمد مختار التعجيل بالزواج بعد اغتصابها.. فتظل الكاميرا ثابتة على نفس حجم الكادر والفتاة فى الخلفية لا تظهر ملامحها بوضوح فى موقف شعورى هام كهذا.. بينما نظل نراها من خلال ظهري أبيها وأمها دون الدخول على وجهها هى مع بدء ضحكها الهيستيرى.. وهى مسألة لاتفتوت طبعاً على مخرج متمكن جدا من حرفته مثل سعيد مرزوق الذى بلغ القمة فى اختيار الأماكن وزوايا التصوير والأجواء المناسبة ثم الإيقاع المحكم المدهش وحركة الكاميرا التى لا تتوقف رغم اللقطات التى نكرتها.. ولكن هناك إسراف إلى حد ما فى استخدام الممرات الطويلة التى تتكرر فيها نفس الأشياء مرة بعد أخرى.. ورغم أن طارق التلمسانى مصور موهوب فى استخدام الاضاءة إلى أقصى حد .. إلا أنه بالغ أحيانا فى استخدام الإظلام خصوصا فى هذه اللقطات الطويلة للممرات.. وقد تكون هذه إضاءة درامية متفقة مع جو الحدث الكئيب طلبها منه المخرج.. ولكن علينا الا «نضى» بما لا يتفق مع الواقع فى فيلم واقعى تماما حرية تصرفنا فيه محدودة.. بمعنى أنه لا يمكن أن يكون ممر طويل فى مبنى حكومى - بوليس أو نيابة - مظلماً هكذا فى حدث يقع بالنهار .. لجرد أننا نريد هذا التأثير.. وغير معقول فى النهاية

الحاسمة جدا أن نرى مأثور السجن يتلو على المتهم الذى سيتم اعدامه فوراً (محمد كامل) محضر الحكم بالكامل.. بينما نرى ظهر محمد كامل وهو منهار ويتمتع ببعض الكلمات ويون أن نرى تعبيرات هذه النهاية التعيسة على وجهه فى لقطة طويلة جدا تركز على وجه المأمور.. وبالمناسبة فهو مشهد عبقري رغم ذلك لحمد كامل يؤكد موهبته حركيا وصوتيا وسيطرته الكاملة على لحظة الاعدام ..

وهنا نصل إلى إنجاز سعيد مرزوق الحقيقى المدهش فى هذا الفيلم.. الذى يدونه كان يمكن أن تضيق أشياء كثيرة وراء نجاح هذا الفيلم.. وهو ما يسمى «الكاستنج» أو اختيار الممثل المناسب شكلا وموضوعا وأداء لكل شخصية مهما كانت صغيرة.. وهنا تحققت معجزة نجاح فيلم بلون نجوم ولا أسماء ولا أوهاى كبيرة ولا «ديالو».. وأنما مجرد أداء مدهش للممثلين فى القمة كبارا وصغارا.. نعرفهم أو لم نسمع عنهم أبدا.. ويكفى فقط أن نذكر اسماءهم : ليلى علوى .. حسن حسنى.. محمد كامل، حمدى الوزير.. حسن الديب.. محمد فريد.. حسن العدل.. شريف صبرى .. والممثل الذى لعب دور الضابط الذى يضرب باستمرار.. وأعتقد أن اسمه ناجى سعد أو أسعد.. تصوروا حتى أننى لا اعرف اسمه ؟ !.. مساكين والله هؤلاء الشبان الموهوبون !

ظاهرة «السيدة رامبو» والإرهاب بلا سبب !

فيلم «الإرهاب» من الأفلام المحيرة جدا التي لا يستطيع الناقد أن يأخذ موقفا محددا بون أن يتأمله كثيرا قيل أن يكتب .. حتى لا يتسرع بحكم قد لا يكون عادلا تماما في تناول أى عنصر من عناصره الفنية والموضوعية.. سواء بالاعجاب أو الاعتراض.. ولأنه فيلم يطرح على الناقد - أو أن هذا ما واجهته شخصيا على الأقل - أسئلة عديدة لابد أن يعثر لها على إجابات ترضى ضميره أولا.. وهى أسئلة تضع «الارهاب» فى إطار السينما المصرية أولا.. ثم فى اطار ظروفنا الاجتماعية والسياسية فى الفترة الأخيرة ثانيا .. بل وفى إطار «سينما نادية الجندى» ثالثا.. وهى السيدة التى استطاعت بلا أدنى شك أن تكون ظاهرة خاصة جدا فى السينما المصرية.. لها مواصفات وملامح واتجاهات محددة أصبح يعرفها حتى أصغر متفرج عادى يخل أفلام نادية الجندى من أجل نادية الجندى وكل ما تمثله بالنسبة له نادية الجندى.. وهى مسألة لا يستطيع أن ينكر أى مكابر أنها أصبحت مقصورة عليها وعلى نجم آخر فقط هو عادل إمام.. ولست أقصد صادقا أى تشابه سوى الاقبال الجماهيرى الكاسخ والمضمون مقما.

ولأبدا بالتساؤل الأخير.. وهو عن مكان «الإرهاب» بين ما أصبح معروفا «سينما نادية الجندى».. فإذا كان النقاد قد ظلوا يرفضون هذه السينما طويلا لأنها سينما الإثارة التجارية السهلة بالرقص والغناء ومشاهد العرى وشغل العصابات والمخدرات والحوار السوقي.. أى ما يمكن تلخيصه باختصار فى «سينما البانتجان».. فإن «الإرهاب» لا ينتمى بالتأكيد إلى هذا النوع من السينما.. بل إنه فيلم نظيف ومحترم ويناقش قضية جادة الى أقصى حد يعانى منها مجتمعنا بل والعالم كله هى مشكلة

الإرهاب المنتشر هنا وهناك لأكثر من سبب.. والذين يمكن أن يرفضوا هذا الفيلم مجرد أنه لنادية الجندى سيجدون أنفسهم فى موقف سخيف جدا يبحثون فيه عن سبب لهذا الرفض سوى التحامل الشخصى.. بينما العادل والمنطقى هو عدم رفض فنان لذاته حتى لو قدم فيلما محترما ولجود القياس على أفلامه السابقة.. وصحيح أنه يجب وضع كل عمل فى إطار تطور مسار الفنان من عمل الى آخر.. ولكن بشرط عدم اغفال أن كل فيلم فى النهاية هو كيان مستقل يجب الا نخجل من الاعتراف لو جاء مختلفا أو أفضل مما سبقه.. وهنا نلاحظ أن نادية الجندى فى هذا الفيلم ومن قبله فى «ملف سامية شعراوى» لنفس المخرج.. يبدو أنها دخلت فيما يمكن تسميته بمرحلة الأفلام السياسية.. وكما تفهمها بالطبع نادية الجندى وتريد أن تقدمها.. فهى فى الفيلم السابق تتحدث عن علاقة عبد الحكيم عامر وعبد الناصر من وجهة نظرها بالطبع.. وهى فى الفيلم الحالى تتحدث عن مؤامرة إرهابية تستهدف أمن مصر وتوحى بأن لها علاقات خارجية ومن وجهة نظرها أيضا.. فلو أننا رفضنا الفيلمين مهما كان اختلافنا معهما – وواضح أن الاختلاف غير الرفض – لكان من حق هذه السيدة أن تفحصنا بهذا السؤال : «عملت لكم أفلام البانجان ورفضتوها. عملت لكم أفلام من غير أى بانجان.. مش عاجبكم.. قولولى بقى.. انتو عايزين أيه بالضبط؟». وأعتقد أن أحدا لن يستطيع الجواب فى هذه الحالة ! .

إن الشيء الوحيد فى تقديرى الذى يربط «الإرهاب» ومن قبله «ملف سامية شعراوى» بسينما نادية الجندى هى شخصية نادية الجندى.. نفسها.. وكما يرسمها لها كتاب السيناريو والمخرجون دائما.. أى كما ترسمها هى بنفسها لنفسها.. وهى شخصية «السيدة رامبو».. أى السيدة التى تضع بين أيديها كل مقاييد الأمور فى أى فيلم.. وتبأس إلا أن تحل هى كل المشكلات وتقضى على كل الأشرار بيديها شخصيا.. حتى لو كانت كل قوات الأمن المركزى محتشدة فى الخارج كما هو الحال فى نهاية «الإرهاب».. ولكن مسألة «رسم الشخصية» هذه هى مسألة فنية بحثة يمكن مناقشتها كجزئية من جزئيات الفيلم.. وكما سأحاول أن أفعل فعلا فى هذا المقال .. ولكن ليس لدى سبب شخصيا لأخذ موقف مسبق ضد هذا الفيلم .

فإذا ما وضعنا «الإرهاب» فى إطار ظروفنا الاجتماعية والسياسية فى الفترة الأخيرة.. لوجدناه يتعامل فعلا مع مشكلة واقعية بدأت تروعا فى السنوات القليلة الأخيرة مع بعض الحوادث الإرهابية.. رغم أن حوادث الإغتيال السياسى كانت

نائرة دائما فى تاريخنا الحديث.. إلا أنها بدأت تأخذ ملامح أكثر تحديدا وعنفًا.. ومن هنا يمكن وضع «الإرهاب» فى قائمة الأفلام الجادة التى أصبحت قليلة جدا مع هبوط أو اضمحلال كل دوائر العملية السينمائية فى مصر بدءا من الإنتاج إلى دور العرض .. ومع حقنا الكامل فى الاختلاف مع الفيلم فى هذه النقطة أو تلك.. لأنه بالتأكيد ليس فيلم مقولات ولا إثارة كوميدية أو بوليسية فارغة أو مسفة.. بل إنه لا يمكن حتى إنكار أن الفيلم جيد الصنع.. لأنه قد توافرت له كاتبة قصة جادة تناولت أفلامها القليلة موضوعات هامة وملحة فى حياتنا هى حسن شاه.. وكاتب سيناريو موهوب كان مشغولا دائما بهمومنا الحقيقية هو بشير الديك.. وإن كان واضحا هنا أنه يعمل كمجرد «حرفى» لا يحس بما يكتبه تماما ويعتبر نفسه غير مسئول عنه وإنما طلبوا منه أن يكتب شيئا فكتبه ولأسباب واضحة.. ثم مخرج متمكن من حرفته تماما خصوصا فى هذا النوع القائم على الحركة والإثارة وأن كانت مسألة «الحرفة» هذه تطفى عنده على مسألة هامة جدا عند كل مخرج وهى.. التفكير والاختيار.. لأننى لا يمكن أن أكون مجرد «صناعى» أقدم أى شيء وكل شيء دون أن أختار.. وإن أقول : «دون أن يكون لى موقف».. لأن كلمة «موقف» هذه تخيف البعض !.

وقصة حسن شاه كما التقطناها من الفيلم تصلح مادة درامية جيدة لفيلم قوى: الصحفية التى تحقق حادث إرهاب.. وعندما تقترب من الإرهابى المتهم.. تكتشف فيه جوانب إنسانية مخالفة تماما لما تشيعه عنه أجهزة البوليس والإعلام.. فتتعاطف معه أولا ثم تقع فى حبه على المستوى الشخصى بعد ذلك.. لتنشأ عناصر صراع درامى غنية تكفى لبناء فيلم قوى ومثير فعلا.

ولكن لأننا لا نعرف الحدود بين قصة حسن شاه وسيناريو بشير الديك بالضبط.. فإن علينا أن نتعامل فقط مع ما رأيناه على الشاشة.. وهنا نكتشف على الفور أن الفيلم مصنوع تماما من وجهة نظر أجهزة الأمن.. ليس فقط لأن رجال الأمن – ومثالهم هنا اللواء الكبير صلاح قابيل الذى يبدو أنه مدير الأمن – هم رجال متحضرين ومهذبون وديمقراطيون الى أقصى حد .. وإنما لأن كل نظرياتهم تثبت صحتها فى النهاية.. فهم عندما يقولون إن فاروق الفيشاوى إرهابى.. فيجب أن نصدق على الفور إنه إرهابى مهما أدعى غير ذلك ومهما تظاهر بأنه مظلوم.. وعندما يكشف لنا عن علامات التعذيب على صدره لإنتزاع اعترافاته.. فإن ما نراه منه بعد ذلك من جرائم وحشية يجعلنا نتعاطف تماما مع من عذبوه بل ونتمنى لو أنهم كانوا

قد قتلوه هو والى خلقوه جميعا حماية لأمن الوطن والمواطنين .. فإذا كان القضاء قد سبق أن برأه.. فإن القضاء نفسه وببساطة غلطان لأنه لا يمكن أن يفهم أكثر من صلاح قابيل.. وكل ما يشاع إذن عن تلفيق الجرائم الارهابية لمتهمين أبرياء ارضاء «للرأى العام» هو مجرد كلام فارغ من اختراع صحافة لا تعرف شيئا هي الأخرى!.

ولكن المشكلة فى فيلم «الإرهاب» هي ببساطة «الارهاب» نفسه.. فإذا كان الفيلم يشير إلى حوادث حقيقية معاصرة - بحكم الملابس والأجهزة الحديثة فى نور الصحف التى نكرها الفيلم على الأقل - فإن الإرهاب الوحيد الذى عرفته مصر أخيرا إما إرهاب التطرف الدينى.. وهو ما تجنبه الفيلم تماما ليحمى نفسه من إحراق السينما أو قتل المخرج والمتفرجين.. مع أنه الارهاب الأخطر الذى تكرر كثيرا فى أكثر من شكل ومناسبة حتى وصل الى حرق المسارح وتحطيم الأفراح وتحريم الموسيقى.. أى أنه داخل فى صميم تفاصيل حياتنا اليومية وممارساتنا البريئة ولكن المحرمة من وجهة نظر البعض.. وأما ارهاب ما سمي «بثورة مصر».. وهو ما قصده الفيلم بشكل واضح أكدده بالتحديد حاثت القاء القنابل فى «المعرض».. ولكن حتى هذا الإرهاب جرده الفيلم من كل نوافعه السياسية التى يؤمن بها مرتكبوها.. ورغم أننى اختلف معهم شخصيا فى أن الاغتيال الفردى يمكن أن يؤثر فى أى عدو أو يحسم أى قضية.. إلا أنه مادمننا قد أردنا الإشارة للمتفرج بوضوح لقضية معاصرة تابعها الناس ومازالوا .. فليس من حقنا أن نجردها من خلفياتها السياسية ليبس مرتكبوها كمجرد مجرمين وسفاحين عاديين يقتلون الأطفال الذين تطوف الكاميرا على أجسادهم البريئة الملتحة بالبوية الحمراء فى أسخف مشاهد الفيلم.. خاصة اذا كان هذا لم يحدث فى الواقع أيضا.. فأمّا أن نقدم الأشياء بأمانة.. وإما أن «نلعب بعيد»!.

النتيجة أننا لم نعرف بالضبط - رغم كل هذه الإشارات - من هم هؤلاء الإرهابيون بالضبط .. ولا ما هي أسبابهم ودوافعهم أو حتى مطالبهم التى يقتلون الأبرياء من أجلها فى الشوارع ويفجرون القنابل حتى فى الأطفال .. فمن هو فاروق الفيشاوى هذا ؟ .. ما الذى يملكه؟ ومن الذى استأجره؟.. كل ما سمعناه جملة حوار واحدة يقول فيها لاتباعه إن «الدكتور والخواجة جاينين الليلة».. والدكتور هذا هو طبيب أبله.. يضحك وهو يقول بملانكية أن الطفلة مريضة بالقلب.. فيضحك الجمهور فى الصالة على زعيم ارهابى كوميدى لا يمكن أن يخطئ حتى لسرقة كشك

سجاير.. ثم «خواجة» لا نراه أبدا ولا نعرف ماذا يمثل هو أيضا بالضبط.. ولكنها مجرد إشارة عبيطة إلى أنه «قوة خارجية» تستهدف أمن مصر كما قال اللواء صلاح قابيل.. ولكن لماذا؟.. ومن هي هذه القوة الخارجية؟.. هل هي موزمبيق مثلا أو كوالالبور؟.. وهل لكى تمنعنا مثلا من أن نكسبها فى كأس افريقيا؟.. وما دام «اللعب على كبير» إلى هذا الحد.. فهل يصح أن نترك الأمور عائمة ومسطحة إلى هذا الحد؟.

لقد أدى هذا العجز أو «الجبن» عن تحديد المسائل فى موضوع لا يحتمل أى غموض أو تردد.. إلى أن بدت المسألة .. وكأن فارق الفيشاوى هذا الإرهابى الخطير الشرس الذى لا يتورع عن أى شئ.. هو مجرد رئيس عصاة مجنون أو مريض نفسيا.. وأنه لا يقود إلا مجموعة من «الحرامية» الدمويين بلا سبب .. لا سيما وقد اختار الفيلم نفس وجوه «الحرامية» التقليدية التى لا يوجد غيرها لتسرق أى بنك أو «خزنة» أو «طشت غسل» فى مصر.. لأن السينما المصرية عاجزة حتى عن تغيير وجوه الحرامية .. نفس الراحل «الجتة».. والراحل الأصلم.. وخصوصا الراحل «أبو جلابية ولاسة» والذى لا يمكن أن يكون عضوا فى أى تنظيم إرهابى يؤمن بأى قضية سوى البحث عن «كرسى معصل».. بدليل أنه نصف المعرض لزواجه الشخصى ورغم تعليمات رئيس التنظيم المشددة جدا بمنع ذلك.. فببساطة شديدة وضع المسدس فى فمه وأطلقه لينهمر الدم من قفاه على ملابسنا شخصيا !.

إن هناك فروقا رهيبية بين المنظمات الإرهابية مهما كان هدفها وأسلوب عملها وبين «شغل العصابات» التقليدى المستهلك فى السينما المصرية منذ أيام أنور وجدى واستفان روستى.. وهى فروق لا يستطيع فيلم «الإرهاب» أن يدعى أنه قد راعاها أو درسها جيدا.. ورغم أن تاجر جلال قد برع فعلا فى تقديم مشاهد العنف والمطاردة التى يتميز فيها عادة.. ولكن الثغرة الخطيرة وغير المبررة فى بناء سيناريو بشير الديك هى الانقصام شبه الكامل بين نصفه الأول ونصفه الثانى جريا وراء عنصر المفاجأة غير المتوقعة لإثارة تشوق المتفرج.. وهى «لعبة» يحتاج استخدامها إلى حذر شديد.. فنحن فى النصف الأول نقتنع تماما مع الصحفية نادية الجندى بأن الإرهابى المزعوم فارق الفيشاوى هو شاب برئ ومظلوم تماما.. خصوصا عندما نتعرف على أمه السيدة المصرية العادية جدا والطيبة وابنته الطفلة الجميلة المريضة بالقلب حتى لنثير تعاطفنا مع هذه الأسرة الغلبانة.. ثم فجأة ومع منتصف الفيلم

نكتشف أن كل هذه الصورة كاذبة عندما نرى الشاب البريء يتسلل إلى مستشفى المفروض أنه خاضع لحراسة مشددة لأنه يضم إرهابيا مصابا.. وببساطة شديدة يدس له السم في أنابيب الجلوكوز أو مالا أعرف بالضبط.. ليقتل أعز أصدقائه بقلب بارد.. فنعرف أنه إرهابي خطير فعلا ولا يتورع عن شيء.. ويعدها مباشرة يكشف الفيلم مرة واحدة عن كل الأسرار التي أخفاها عنا كل هذا الوقت.. لنعلم أنه المسئول عن هذه «العصابة» - وأضع تحت «العصابة» عشرة خطوط- التي ارتكبت كل الجرائم المروعة السابقة وغير المبررة.. وما زالت تستعد لغيرها.

فلماذا كانت إذن كل هذه القصة الملفقة التي خدع بها الصحفية وخدعنا؟.. إن إرهابيا خطيرا إلى هذا الحد مطاردة من كل سلطات الأمن على أعلى مستوى.. لن تكون مشكلته بالتأكيد إقناع صحفية ما - حتى لو كانت رئيسة قسم الحوادث في «الأخبار» - بأنه برء ومظلوم وفنان وبيع جدا وأمه طيبة وابنته أيضا مريضة بالقلب.. زيادة في جرعة الميلودراما.. فماذا تجديه كل هذه القصة الملفقة حتى لو نشرت الصحفية أنه برء، واتهمت الداخلية بظلمه.. خاصة وهذا النوع من الإرهابيين «الوليين» يدركون جيدا أن عشر مقالات في عشر صحف لن تكون لها كل هذه القيمة في تبرئته لا أمام الرأي العام ولا أمام سلطات الأمن.. فضلا عن أن الذين يدعون أنهم «يناضلون» بالإرهاب من أجل قضايا كبيرة.. لا يجازفون بالتضحية بهذه القضايا من أجل قصص ملفقة عن إبنة مريضة بالقلب.. بل قد يعينهم أكثر على العكس كسب الرأي العام بالتأكيد على بطولاتهم وليس إنكارها.. ولكن السيناريو وقع في هذا الفخ من أجل قصة حب مفتعلة بين البطل والبطة يمهدها مشهد حب وقبلات محمومة ينتهي بحمام سباحة تقور فيه «بقاليل» المياه بمغزى مطلوب وصوله إلى جماهير الصالة..

وتقوينا مسألة حمام السباحة هذه إلى العيب الخالد في السينما المصرية.. وهو عدم مراعاة أدنى حد من الواقع والمنطق في تقديم الظروف المادية أو الاجتماعية لشخصياتها.. فهي لابد أن تعيش في رفاهية ألف ليلة وليلة مهما كانت مش لاقية تأكل.. فهذا الحمام ملحق «بالشاليه» الخاص بأحمد بدير الذي يقدمه الفيلم كمجرد محرر حوالت في «الاهرام».. فمرتبه كام يعنى ؟..

وإذا كنت شخصا - وأنا محرر سينما - لم أحصل على أول شقة في حياتي إلا في سن الأربعين وبعد عشرين سنة صحافة - بل وأكسب أحيانا من أشياء أخرى

(شريعة كلها والله العظيم) - فكيف حصل أحمد بدير على شقة فخمة «وشاليه» وحمام سباحة؟.. مع أن أحمد بدير النجم نفسه لا يملك كل هذه الأشياء.. وكيف تركتهم حسن شاه وهي صحفية زميلة ورئيسة تحرير تعانى مثلنا جميعا.. يفعلون ذلك بهذه الجرأة على المبالغة من أجل الفخامة؟.

أعتقد أن هذا مرتبط بظاهرة نادية الجندى نفسها.. فإذا كان أحمد بدير الصحفي العادى يعيش بهذا المستوى.. فلا بد لها هي رئيسة قسم الحوادث.. أن تعيش فى قصر مخيف به سلام.. دعك من عدم المعرفة التامة بظروف الصحافة الواقعية حين نرى جيشا من المحررين والمحررات يتحرك بإشارة من السيدة رئيسة قسم الحوادث.. وهي امكانات أشك فى أنها موجودة فى «الواشظون بوست» نفسها.. ولكن هذه هي صورة نادية الجندى كما تحب أن ترسمها لنفسها.. المرأة القوية الذكية المتحكمة فى كل من حولها.. فهي «السيدة رامبو» التى تهزم الرجال وتقم كل شيء وتسخر من الجميع وتقف ندا شجاعا للسيد اللواء مدير الأمن .. بل والسيد اللواء وزير الداخلية شخصيا.. والجميع يحارون بشئها ويستقبلونها باحترام شديد بل ويتوسلون إليها وهي تقتحم مكاتبهم وتجلس فى «بوزات» واثقة فى مكتب أى مسئول واضعة «رجل على رجل» غير خاضعة لأى مسالمة أو تهديد.. بدلا من أن «يأخذونها قلمين» ببساطة رغم كل احترامى لحرية الصحافة.. ولكنها شخصية مستقرة جدا فعلا مهما كانت عدالة موقفها .. فهي أمام الكاميرا ليست الصحفية فلانة مهما علا شأنها. وإنما نادية الجندى شخصيا.. فما بالك اذا كانت المنتجة أيضا..

إن مشكلة نادية الجندى هي نفس مشكلة عادل امام - والقياس مع الفارق طبعا - وهي انها يصنعان الأفلام «تفصيل وبالمقاس» لكى يصنعا فيها ما لم يصنعا فى حياتهما الحقيقية.. ويحكم جماهيريتهما الكاسحة والمضمونة يخضع لهما مخرجون وكتاب سيناريو ونظام إنتاجى كامل يقوده «النجم» على حساب أى منطق أو معقولة ومهما فشلت الأفلام فانهم يعوبون لتقبييل أقدامهم من جديد..

ونادية الجندى مثلا لا تترك أن صورة «النجمة رامبو» قد لا تكون فى صفها هي نفسها أحيانا حين لا تهتم إلا بنفسها هي وكما تريد أن تظهر على الشاشة وعلى حساب كل عناصر الفيلم الأخرى.. إلى حد أن تظهر لابد فى كل لحظة.. وتعيش فى قصر لا يصدق أحد.. وتلبس أشياء وتصنع أشياء أخرى على مزاجها هي وليس

كما تقتضى الشخصية.

بل إنها حتى أصبحت تمثل فى جميع المواقف وفى جميع الأقالام بنفس الأسلوب.. فهى لا تنتظر أبدا للشخصية التى تخاطبها فى نفس الكابر حتى لو كانت وزير الداخلية فى هذا الفيلم.. وإنما تنتظر إلى الكاميرا نفسها وبزاوية مائلة قليلا من باب الترفع وعدم الاكتراث وترفع دائما «حاجب الأتراء الأيسر» على طريقة فريد شوقى زمان.. وفى عينيها دائما نظرة توعد وترىس وتهديد للرجال انتقاما من شىء ما.. فهى تفهم كل شىء.. ولديها عقاب لكل رجل.. وهى الداهية الشجاعة الماكرة التى تنتصر دائما.. ويمفريدها ويمجرد أنوثة المرأة وبهائها يعون الله.. وفى فيلم «الإرهاب» مثلا وبعد أن تنوخ وزارة الداخلية كلها وسيادة اللواء.. فهى وحدها التى تحبط عملية «البطارخ» فى الطائرة.. ثم تقتحم وحدها أيضا وكر العصاوية الإرهابية النمودية وتتزعزع بالصدفة كل الأسرار والمؤامرات.. وبينما ألف عسكري وضابط أمن مركزي يحاصرون المنطقة بألف رشاش وبعد حركات قفز كوميدية كانت كافية لهزيمة حلف الاطلنطى شخصيا.. فإن السيدة «رامبو» هى التى تقتل الإرهابى الخطير وحدها.. ويعدها تسلم المسدس إلى مدير الأمن شخصيا قائلة على طريقة كلينت استوود : «ميسدسك يا سيادة اللواء...»! يعنى كمان سيادة اللواء اعطاهم مسدسه واكتفى هو بالوقوف متفرجا لأنه «جنتلمان» مثقف يعرف أنه «ليدين فيريست»!!

المضحك أنه بعد قتل الإرهابى فعلا وانتهاء المسألة .. يصرخ مدير الأمن فى رجاله :

«اضرب!».. فتفتجر الصالة بالضحك.. وهكذا فإن الفيلم الذى يمجّد رجال الأمن طوال الوقت ويدعو لهم كحماء للوطن والمواطنين.. ينسف كل هذا فى نهاية عبيطة تؤكد أنهم كانوا متفرجين زينا ولكن يجيبون القفز فقط .. وأن أمن مصر فى الواقع كان طول الوقت فى يد السيدة رامبو ! .

فهل تعتقد نادية الجندي حقا أن كل هذه المبالغات غير البشرية فى صفها كتجمة؟.. وهل يمكن أن يكون من مصلحتها أيضا أن تختار زوايا معينة لوجهها.. وإضاءة واحدة لهذا الوجه فى كل اللقطات داخلى وخارجى وليل أو نهار وحتى فى السيارة.. وهى «سبوت» كبير يضىء وجهها بسطوع غير درامى ولا فتى يحولها إلى شبح أبيض لامع بلا ملامح فتفقد أهم أدوات التعبير لدى أى ممثل وهى ملامح

وجهه.. جريا وراء صورة جمالية تتصورها هي.. وهل يمكن لنفس الأسباب قبول نسخة «فاتحة» تماما إلى حد الشحوب بحيث يصبح كل شيء طباشيريا باهتا وعلى حساب أى جهد يمكن أن يكون قد بذله سمير فرج مدير التصوير الذى لابد أن يحمله المتفرج أو الناقد مسئولية تصوير غير منطقي كهذا ؟.. ولكن على الذين يقبلون التنازلات.. ألا يشكوا من النتائج.. خصوصا عندما يكررونها.. ولكننا لا يمكن أن نفعل فى «الإرهاب» مستوى نادر جلال الحرفي.. ومونتاج صلاح عبد الرازق المحكم والمترايط تماما .. وموسيقى جمال سلامة المختلفة هنا والمتميزة عن أفلام سابقة.. ولا أداء فاروق الفيشاوى الذى كان أفضل ما فى الفيلم.. فهو ممثل ممتاز حقا وإن لم يأخذ حقه لسبب لا أنريه فى بورصة نجوم وهمية تحكمها مقاييس أخرى غير الموهبة.. أما صلاح قابيل فهو الخبرة المعتقة التى تزداد نضجا كل يوم.. ومازالت أعتقد أن نادية الجندى نفسها لو اكتفت بأن تكون ممثلة عادية.. وأعادت قراءة هذا المقال من أوله ويحسن نية - لأنه مكتوب أصلا بحسن نية - لأصبحت فعلا أفضل من «رامبو» ! .

«العقرب» ..

مواهب جديدة نعم .. ولكن هل هذا يكفي ؟

الميزة الهائلة للسينما المصرية والتي لا يمكن إنكارها .. هي أنها كانت قادرة دائما على تجديد شبابها من خلال عدد من المخرجين الجدد الذين كان بعضهم موهوبا بلاشك.. وبحيث تخرج بين وقت وآخر من كل أزمة من الأزمات الخائفة التي تمسك بخناقها بشكل دوري شبه منتظم وثابت حتى تتصور أنها ستنتهي كل مرة.. فإذا بهؤلاء المخرجين الجدد.. خاصة لو كانوا موهوبين - يمنحونها نفسا جديدا وتغييرا ما فى الشكل أو المضمون.. وهى حقيقة لا تنفى بالطبع أن الأساتذة الكبار مازالوا هم الأعمدة الرئيسية لهذه السينما وأهم صانعيها.. ولكن الروافد الجديدة التى تتدفق باستمرار من حولهم ويريايتهم.. تجدد كثيرا من المياه تحت الجسور.. بل وكانت تنجح أحيانا فى تجديد شباب حتى هؤلاء الأساتذة الكبار وتدفعهم ولو لمحاولة مجازة أبنائهم وتلاميذهم فى التجربة والمغامرة.

وهنا لا يمكن أيضا إنكار الدور الأساسى والملموس الذى لعبه معهد السينما الذى أنشئ عام ١٩٥٩ وتخرجت أولى دفعاته عام ١٩٦٣ وحتى الآن.. فالمئات من خريجه خلال كل تلك السنوات صنعوا «شيئا» من الحيوية والتطوير فى كل مفردات السينما المصرية من اختيار الموضوعات والمواقف الى حرفيات الإخراج والتصوير والمونتاج بل والتمثيل نفسه.. لأن تأثير المعهد لم يقتصر على خريجه فقط وإنما امتد إلى مناخ ومنهج العمل السينمائى كله من مجرد اجتهد مواهب صنعت نفسها إلى

محاولة «العلمية» فرضتها ثلاثون سنة من تقدم السينما وتحولها إلى علم في العالم كله.. وبون أن يفهم أحد من كلامي هذا أن خريجى المعهد عندنا عباقرة.. بل أن من بينهم على العكس «كوارث» أسوأ من أى «أسطى» تعلم السينما على «قهوة بكرة».. بينما مازال أفضل العباقرة عندنا من غير خريجى المعهد.. ولكنى أتحدث فقط عن مناخ مختلف كان لابد أن يرتبط «بالقواعد» على الأقل.. فرضته على السينما المصرية أجيال متعاقبة من الشباب حتى لو لم تكن ظروف الإنتاج التجارى تمكنهم من ابراز مواهبهم لو كانوا يملكونها حقاً .

ولذلك فإن أهم ظواهر السينما المصرية فى السنوات العشر الأخير على الأقل.. هى ظهور جيل من المخرجين الجدد الذين درسوا السينما فى مصر أو فى خارجها.. استطاعوا مع عدد من كتاب السيناريو الجدد أيضاً والدارسين هنا أو هناك.. أن يصنعوا تياراً مختلفاً فى الشكل والمضمون لا يمكن إنكار تأثيره لأعلى المشاهد - الواعى على الأقل - ولا حتى على الأجيال السابقة لهم.. وبحيث أصبحت أهم أفلامنا فى تلك الفترة سواء فى الداخل أو فى الخارج.. هى التى يصنعها هؤلاء.. خصوصاً عندما نضيف إليهم اجتهادات جيل جديد أيضاً مصاحب لهم من المصورين والمونتيرين ومهندسى الديكور والفنيين بشكل عام.. كان لابد أن يغيروا جميعاً الأساليب التقليدية الجامدة للفيلم المصرى ولو على مستوى الشكل .. وبون أن تختفى بالطبع أو تتراجع تماماً السينما التقليدية.. لأن فلسفة الإنتاج المسيطرة. هى الأهم فى النهاية وهى التى تفرض شروطها ومواصفاتها..

وفى فيلم «العقرب» مثلاً نتعرف على أحدث اسم بين هؤلاء المخرجين الشبان وهو عادل عوض.. فنكتشف أنه أول أفلامه بعد فترة معاناة للعثر على الفرصة..عمل مع المصور محسن أحمد والمونتير يوسف الملاح.. فلا يدعشنا أن الثلاثة من خريجى المعهد.. بالإضافة إلى كاتبة الحوار إيناس بكر.. فهذه العناصر الشابة هى الغالبة الآن على النسبة العظمى من الإنتاج السينمائى ولو على سبيل التراكم.. وهو مؤشر جيد على تحول السينما المصرية إلى مناخ أقرب إلى «العلمية» الجدية يخلو تدريجياً من عناصر الجهالة والفهولة.

ولكن المسألة بالطبع ليست الشبان فى مواجهة القدامى.. أو الدارسين فى مقابل الموهوبين.. ولكن الأهم هو ماذا يقدم لنا هؤلاء أو أولئك.

ومشكلة الشبان الجدد الأساسية ليست فقط نقص الخبرة التى يمكن أن

يكتسبها فيلما بعد فيلم.. وإنما هي الحيرة وعدم وضوح الرؤية وتحديد ماذا يريدون أن يحاولوه بالضبط.. مختلفا عما قاله «الأوتل» من قبل .. وملبيا لإحتياجات الجمهور والواقع الحالي للسينما نفسها الآن.. وهي مشكلة مازالت قائمة منذ تجربة شادى عبد السلام ومدرسته وتجربة «جماعة السينما الجديدة» عام ٦٨ معا.. ولذلك فليس غريبا أن توقفت هذه التجارب مع تيار السينما التسجيلية القوي في الستينيات أيضا..

والنموذج المثالي والمباشر لهذه «الحيرة».. هو فيلم عادل عوض نفسه.. فهو يثبت فى «العقرب» أولى تجاربه أنه مخرج جيد فعلا ومستوعب لألوانه الفنية.. ثم أنه طموح أيضا لأن يثبت من البداية أنه قادر على صنع سينما مختلفة.. وذلك فهو «يركب الصعب» كما يقولون بإختيار موضوع شديد التعقيد مما يسمونه «بالسيكودراما» وهو تعبير يغرى المخرجين الجدد لكي يثبتوا به جدراتهم التكنيكية على الأقل وهم يقدمون أنفسهم للناس لأول مرة.. وإذا كانت مشكلة «أول مرة» هذه تدفع الشبان عادة لأن يقدموا كل شيء ويقولوا كل شيء فى الفيلم الأول.. فلم تكن مشكلة عادل عوض فى «العقرب» أن يقول أى شيء فى الواقع.. وإنما أن يخرج الى الشاشة كل ما تعلمه فى المعهد ومن السينما العالمية : الحاضر والماضى.. الواقع والخيال.. الأحلام «الكوابيس» «الفلش باك».. «الفلش فوريورد».. وأن يقدم موضوعا وجماليات معا.. وكل هذا جميل ومطلوب فعلا من أجل تطوير الفيلم المصرى «أسلوبيا» على الأقل.. ونحن نرحب بنى إضافة حقيقية فى هذا الاتجاه ويعادل عوض شخصا كمخرج جديد أثبت «خلاص» ومن أول فيلم أنه متمكن حرفيا وفاهم.. ولكن من واجبنا أيضا أن نقف مع هذه العناصر الجديدة وقوفا إيجابيا وليس عاطفيا فقط أو خادعا حتى تكتمل خبراتهم وتصل الى الناس..

إن «الشكل» لا يمكن أن يكون مطلوبا لذاته فى السينما كما لا بد يعلم عادل عوض.. وفى ظروف السينما المصرية والجمهور المصرى بالذات تصبح أى براعة شكلية مجرد ترف لا تحتله هذه السينما ولا هذا الجمهور إن لم يكن هناك شيء مفهوم وإيجابى نقوله من خلال هذه البراعة.. وهذه أيضا بديهية قلناها ألف مرة وحتى الملل ومن حسن الحظ أن عادل عوض نفسه يدركها جيدا.. لأنه قال لى بعد عرض «العقرب» إن فيلمه الثانى الذى إنتهى من تصويره بالفعل مختلف تماما.. وأنا واثق فى هذا الشاب الجاد جدا والموهوب الذى أعقد أنه شخصا أفضل بكثير مما

قدمه فى «العقرب»..

إن مالا ينتظره أحد ولا يريده من مخرج جديد.. هو أن ينور أول أفلامه عن فتاة تبحث عندما تبلغ العشرين عن كان أباهما بالضبط ومن كانت أمها.. فهذه موضوعات توجو مزراحى أو فى أحسن الأحوال حسن الإمام وليس عادل عوض.. فلسنا ندخل هؤلاء الشبان المعاهد ونخرجهم منها ليكرروا لنا نفس تراث السينما المصرية فى ستين سنة من الفواجع والميلودرامات والجرائم وقصص البنات تربية الملاهى.

وشيريهان فى «العقرب» هى هذه الفتاة التى تنبأها كمال الشناوى وزوجته رجاء الجداوى من الملاجئ.. وهذا فيلم .. وكمال الشناوى رجل أعمال كبير جدا لا يتورع عن أى شئ لكى يصل إلى أغراضه فى مجتمع يسميه عادل عوض «فوق القمة».. وزوجته «الليدى» تضبطه مثلبسا بعشق زوجة رجل أعمال آخر لكى يعقد صفقة.. فتغار وتبكي وتطلب الطلاق.. وهذا فيلم آخر.. بينما ابتنتها المتنبئة شيريهان المدلة جدا والتى تعيش فى قصر منيف ولا تترك أبدا حمام السباحة بالمياه الخطير إلا لتقع على السرير - وهى أول مرة أرى فيها السرير جنب حمام السباحة على طول - هذه البنت تترك كل هذا النعيم لتقع فى علاقة مع السائق الشاب بلا أى سبب سوى أنه ينام فى كوخه كاشفا عن صدره طول الوقت.. وهذا فيلم ثالث.. ثم فجأة ويلا سبب أيضا يظهر صلاح قابيل ليطارد هذه الأسرة ونون أن نفهم ماذا يريد بالضبط .. وبعد عدد لا حصر له من الأحلام والكوابيس و«الفلاشات» التى تظهر فيها الخيول ورؤس حيوانات غريبة جدا - ظهرت فى الفيلم أكثر من الممثلة لأن المخرج الشاب مصمم على استخدام «الرمز» - تقتل الزوجة.. وتجرى التحقيقات.. وتتوزع الاتهامات على الجميع .. فنكتشف أن صلاح قابيل هو الوالد الحقيقى لشيريهان.. وأنها هى التى حرضت السائق الشاب عشيقها على قتل أمها بالتبنى ولعقد نفسية فى طفولتها لم أفهمها شخصيا لأننى غيبى لا أفهم إلا الأشياء البسيطة والمتواضعة..

والمشكلة هى فى السيناريو المعقد الذى أراد أن يعيد إحياء «الموجة الجديدة» والتعقيد وتداخل الأزمنة والتحليل النفسى لتيار «اللاوعى» بعد أن توقفت عنه فرنسا التى اخترعته شخصيا .. والطموح لا يعنى أن يقحم المخرج الجديد نفسه فى متاهات قد تكون أكبر منه ومن إمكانات الفيلم المصرى.. حتى لو كان هذا نوع

الموضوعات التي نحتاجها أصلاً.. ولكن هناك مستوى حرفي متمكن لهذا المخرج لا يمكن إنكاره رغم أنه جصر نفسه في عالم غريب وشاذ ومغلف عن العالم الحي والحقوقي كله.. ثم هناك تصوير رائع حقاً لحسن أحمد الذي يصبح فيلماً بعد فيلم أحد أهم المواهب الشابة في التصوير عندما.. ثم هناك اكتمال خبرة جيد ومتوقع من كمال الشناوي وصلاح قابيل ورجاء الجداوي.. واجتهاد في التعبير عن شخصية معقدة حققته شيريهان ببراعة وإن كان المخرج قد ظلمها في مونولوج النهاية الطويل حين قدمها في «توتالة» بعيدة ويلاً «تقطيع» فأنهدر تعبيرات وجهها..
ويا عزيزي عادل عوض .. نحن نرحب بك جداً .. بس بلاش تعمل كده تاني !

مغامرة يوسف شاهين الجديدة للبحث عن .. الاسكندرية وكيوياترا !

أن ينتهى يوسف شاهين من تصوير فيلم جديد.. فهذا حدث.. لأن بدء يوسف شاهين تصوير أى فيلم هو مغامرة.. فأتت لا تعرف أبدا ما الذى يمكن أن يفعله هذا الفنان الصاحب المجنون الذى لم يتوقف أبدا عن المحاولة.. وأحيانا «المنافسة».. حتى يبدو أحيانا أنه يحارب طواحين الهواء فائنا نكتشف دائما وبعد انتهاء المعركة أنه كان على حق.. وأننا نحن اتباعه وتلاميذه - وأقهر بأتنى واحد منهم - الذين أخطأنا حين لم «نسمع كلامه».. فليس هناك فنان فى السينما المصرية توحدت شخصيته الحية مع أفلامه مثل يوسف شاهين.. المغامرة فى السينما هى نفس المغامرة التى لم تهدأ أبدا فى المعارك العامة من أجل الدفاع عن هذه السينما.. وحيث لا يمكن خوض معركة من أجل السينما دون خوض المعركة «الأوسع» من أجل المجتمع كله.. وهذا ما قد يعتبره البعض «لعبا فى السياسة».. بينما هو قتال مستميت من أجل السينما نفسها وأولا.

ولكن ولأسباب فنية بحتة كانت أفلام يوسف شاهين دائما مثيرة للجدل.. فالجميع - حتى رجل الشارع العادى جدا - متفقون على أن مستواها السينمائى متقدم جدا.. ولكن الغريب هو أن هذا المستوى نفسه هو المشكلة الأساسية فى سينما يوسف شاهين.. لأنه فى نظر الكثيرين نوع من السينما «الخاصة» التى لا يمكن أن تصل إلى الناس إلا بصعوبة.. رغم احتياجنا الشديد لأن تواجه السينما الربيئة بنماذج ونوعيات مختلفة من السينما الجيدة ولكن ليست التى نصنعها لحسابنا الشخصى.. وإنما بحيث يمكن أن تصمد فعلا فى دور العرض لتجذب جماهير واسعة تدريجيا تبحث فعلا عن البديل الذى قد تعجب فعلا بالاختلاف والمغامرة فيه ولكن لا تفهمه.. وهنا يقع يوسف شاهين شخصيا فى التناقض الخطير بالنسبة لأى فنان.. بين ما ينادى به شخصيا ويسعى من أجله فى المواقف العامة.. ونوع

السينما التي يقدمها للناس دون أن تحقق رسالتها في تطويرهم أو تغييرهم .
ومن هنا تكتسب سينما يوسف شاهين - وبالذات في مرحلته الذاتية الأخيرة -
أهميتها الفنية أو «الأسلوبية» المتقدمة جدا.. ولكن هي تكتسب في نفس الوقت
اختلاف الكثيرين من أشد المعجبين بيوسف شاهين والمقربين لقيمتها الفنية مع
منهجه الجديد في صنع أفلام يحقق فيها تصورات ورؤاه الفنية الخاصة - والأقرب
إلى المقامرات - وهذا هو حق أي فنان الذي لا يستطيع أحد أن يحجر عليه.. ولكن
من حق الذين ينتظرون من فنان بحجم يوسف شاهين أن يواصل محاولاته العظيمة
الأولى في تطور السينما المصرية.. أن يختلفوا مع مسألة التطوير «الأسلوبى» وعلى
حساب الوصول إلى الناس.. فنحن نريد لفن يوسف شاهين الراقى والجميل بالذات
- وربما أكثر من أى مخرج آخر - أن يصل إلى الناس وليس إلينا نحن المهتمين
فقط .. لأن المدهش الذى قد لا يتصوره هو شخصا.. هو أنه شخصية جماهيرية
جدا له تأثير غريب على الناس ليس بقلمه فقط وإنما بشخصه أيضا ومن مجرد
ظهوره أحيانا في التلفزيون.. وهى مسألة لمستها بنفسى عندما قدمت في ثلاث
حلقات من برنامج تلفزيونى صعب جدا وحاد جدا ففوجئت برد فعلها القريب عند
الناس العاديين وبمجرد شخصية يوسف شاهين وجانبيته الكاسحة عندهم ربما
أكثر من أى نجم ..

كل هذه الملاحظات والاختلافات إذن لا تنفى أهمية يوسف شاهين بل تؤكد
أكثر على مستوى السينما المصرية.. بل لعلها هى التى جعلته - مع صلاح أبو
سيف - الأكثر شهرة على المستوى العالمى أيضا.. وهى مسئولية على كاهل
الاستاذين الكبارين وليست ترفا : فكيف نقدم أنفسنا للعالم من خلال أفلامهما ..
تلك هى المشكلة..

لقد بدأ يوسف شاهين مثلا منذ «الافتقار» فى نوع جديد تماما على السينما
المصرية هو تناول بعض قضايا المجتمع الملحة من خلال «ذات» الفنان نفسه أو لنقل
تجربته الشخصية.. وهو نوع من السينما معروف فى الاتجاهات الحديثة فى
السينما العالمية وإن كان لا يقترب منه إلا أساندة كبار مسيطرون تماما على أنواتهم
الفنية من ناحية.. وتحمل حياتهم الشخصية تجارب خسية جديدة بأن تنقلها
السينما للآخرين من ناحية أخرى، من حجم برجمان وفيلينى مثلا، ولا يمكن لأحد
أن يعترض على أن يترجم فنان تجاربه الذاتية للناس مادام قادرا فى النهاية على

تحويل هذه التجارب إلى الرؤية السينمائية الخالصة التي تقنع الجميع.. ويشترط أن يستخلص «العام» من «الخاص».. بمعنى ألا يفرقنا في مشاكله الشخصية إلا وهو يؤكد فيها على اللحظات الإنسانية الكبيرة والشاملة التي يجد كل منا جزءا من نفسه فيها.. أو يملك القدرة الفنية والموضوعية على أن يجعل من تجربته الخاصة شيئا يعنى الآخرين فيشاركين فيه.. فالمخرج الأمريكى بوب فوس مثلا استطاع أن يحول تجربة إجراء جراحة فى قلبه إلى فيلم عبقرى هو «كل هذا الجأز» الذى مس قلوب الجميع.. وهو نفس ما حققه يوسف شاهين فى أول أفلامه التى تعتبر ترجمة ذاتية خالصة لمرحلة شبابه الأول وهو «اسكندرية ليه».. ثم استكمل تجربة مريرة أخرى مشابهة لتجربة بوب فوس فى «محنة مصرية».. وفى كلا الفيلمين كان يقترب أو يبتعد بدرجات متفاوتة من مسألة «الخاص» و«العام» هذه .. بمعنى أننا كنا نعرف أن هذا الذى نرى حكايته هو يوسف شاهين ولكننا نرى أيضا ظروفا مصرية نعرفها حول يوسف شاهين..

ثم قيل إن يوسف شاهين يستكمل هذه الثلاثية عن تجارية الذاتية فى فيلم يعد له منذ سنتين على الأقل هو «اسكندرية كمان وكمان».. ثم وفى سرية كاملة كعادته بدأنا نسمع أنه يصوره بالفعل فى الاسكندرية والقاهرة وسيوه.. وبنون أن يسمح لأحد بالاقتراب مما يحدث.. فما الذى يقوله هذه المرة نفسه «كمان وكمان»؟ وكنت أعرف أنني سأسمع أشياء غريبة ومثيرة عندما ذهبت لأسأله عن هذا الفيلم.. كان قد انتهى منذ ثلاث أيام فقط من تصوير مجهد استمر لعشرة أسابيع متصلة كما قال لى ولأنتى عشرة ساعة على الأقل كل يوم.. ووجدته منتشيا ومسترخيا تماما بعد هذا المجهود وهو سعيد فيما يبدو بما فعله بدليل أنه راغب فى الكلام عنه أكثر من أى فيلم آخر .. ولكنه أمسك بركبته فجأة وقال ضاحكا بسعادة: لكن لسه تعبنا قوى من الرقص والتعطيط اللى عملناه.. مرة نظيت لفوق كده وقمت نازل على ركبى لما كنت حموت..

وسألته مندهشا: أعرف أنك عدت للتمثيل فى هذا الفيلم .. ولكن هل رقصت أيضا ؟

قال : وغنيت كمان .. ثم ضحك مقهقها بجذل : بكرة عبد الوهاب وعلى الحجار والناس دى كلها حنقعد فى البيت.. والفيلم بيدو من الصور ومما سمعته من يوسف شاهين حافلا بالفرايب.. فهناك

رقص وغناء من الجميع على ألحان محمد نوح.. والكلمة يلعب عدة أنوار في وقت واحد.. يوسف شاهين نفسه يؤدي أكثر من شخصية.. ويسرا تلعب دور فتاة عصرية عادية وبور كليوباترا ويوسف شاهين مبهور بأدائها الى أقصى حد.. وحسين فهمي الذي بدأ بمجرد عوبته من دراسته في أمريكا مساعدا ليوسف شاهين في «الاختيار» يمثل معه لأول مرة.. وهو هنا اليوناني «إستليو» مجنون الاسكندر الأكبر الذي ظل ينقب في الاسكندرية بحثا عن قبره سنوات عديدة دون يأس.. وعدة أنوار أخرى.. ثم هناك تحية كاريوكا التي لا بد منها في أفلام يوسف شاهين وإن كانت تغني هذه المرة هي الأخرى.. ثم ممثل شاب جديد يكتشفه يوسف شاهين كعاقبة من معهد الفنون المسرحية اسمه عمرو عبد الجليل ويمثل دور يوسف شاهين نفسه عندما ذهب إلى مهرجان كان بفيلمه «وداعا بونابرت» وخرج بلا أي جائزة.. وهناك مشهد لهذا المخرج يرقص أمام «نافورات كان» الشهيرة وراء قصر المهرجان تخيلت معه أنه مصور في كان نفسها.. ولكن يوسف قال لي إنه صوره في مدينة نصر.. وعندما سألته بعبط : المناظر دى موجودة عندنا؟.. قال ببساطة : كل حاجة عندنا بس انتو «إحمره».. يعنى «حمير» لا مؤاخذه بلقة يوسف شاهين الوحيد الذي أتأكد أنه يحترمنى جدا كلما شتمنى !

وكانت غلطة عمرى طبعاً عندما سألت يوسف شاهين عن موضوع «اسكندرية كمان وكمات» ومدى علاقته بالفيلمين السابقين عن حياته.. فلقد كنت أعرف شيئاً ما عن الموضوع بشكل عام.. ولكنه بعد أن ظل ساعة كاملة يحكى لي لم أعد أفهم شيئاً على الإطلاق.. ولكن هناك عدة محاور يقوم عليها بناء الفيلم بشكل أساسى: فهناك تجربة اشتراك فيلم «وداعا بونابرت» في مهرجان كان منذ ثلاث سنوات وحيث يحس يوسف شاهين أنه تعرض هناك لشيء غامض ما لا يستطيع تفسيره حتى الآن وإن كان أحبطه احباطاً لا يستطيع أن يخفيه حتى أنه جعله محورا في فيلمه الجديد.. ففي كان أبلغه الكثيرون أنه سيفوز بجائزة ما.. وفوجئى بإهتمام شديد من الصحفيين قبل اعلان الجوائز حتى لم يكن يجد دقيقة ليأكل.. ثم عندما أعلنت لم يكن هناك شيء على الإطلاق .. ورغم أنه لم يندعش لمعرفته بأن ميلوش فورمان رئيس لجنة التحكيم يهودى ومتعصب ضد العرب إلى أقصى حد .. فإنه لم يكن يريد جائزة للفيلم ولا لنفسه وإنما ما أحرزته فعلا هو ضياع الجهد الكبير الذى بذله محسن محيى الدين فى هذا الفيلم..

وهذه التجربة في كان يعبر عنها «اسكندرية كمان وكمان» بشكل ما.. فهذا المخرج المحبط يعود ليتأمل المسألة بينه وبين نفسه.. فيتذكر أنه «اسكندرانى جدد» وأن عليه ألا ينكسر أبدا أمام أى شىء.. فيعود الى الاسكندرية ليبحث عن نفسه وعن حقيقة الأشياء.. ويبحث عن الاسكندر نفسه فى واحة سيوه.. ولا أدعى أننى فهمت تماما ترابط الأشياء بعد ذلك.. ولكن هناك كليوباترا أيضا.. وهناك مارك انتونى.. ثم هناك الذى أنشأ قنار الاسكندرية وصديق الاسكندر.. وكلها شخصيات يعيدها يوسف شاهين المخرج العصري الذى نعرفه فيختلط معها ويجعلها تمثل وتتحرك ويمثل هو معها فى محاولة لوضع الماضى مع الحاضر فى رؤية فنية جريئة وواضح أنها ستكون مجنونة أيضا لمحاولة البحث عن أصول لكثير من هواجسه.. فواضح مثلا أن «هملت» الذى كان يوسف شاهين يحلم بأن يملكه وهو تلميذ فى كلية فيكتوريا.. مازال أحد هواجسه الكبيرة حتى الآن التى تلح عليه باستمرار.. فليس تأثره بشخصية «هملت» فقط هو الذى دفعه ومنذ هذه السن المبكرة إلى طريق الفن.. ولكن ربما كان تركيب الشخصية هو أحد المفاتيح لفهم يوسف شاهين نفسه..

الهاجس الكبير الآخر هو علاقة المخرج بالممثل الشاب الصغير المجهول الذى يكتشفه.. ويعلمه ويديره ويصنع منه نجما.. فإذا ما لمع هذا النجم وكبر يصبح له عالمه الخاص المستقل كما هى طبيعة الأشياء.. ويصبح من حقه بالضرورة أن ينفصل عن مكتشفه ليحرب حظه فى أرض الله الواسعة.. وهى أسطورة «بيجماليون» التى تتكرر مع يوسف شاهين بشكل ما ويترك له مرارة خاصة.. وهذا شىء بشرى طبيعى جدا وإن كان يتضخم أكثر عند الفنان.. وهو ما حدث ليوسف شاهين مع عمر الشريف مثلا منذ نحو ربع قرن ثم يعود ليتكرر مع محسن محبى الدين الذى أتجه إلى التمثيل مع مخرجين آخرين من ناحية.. بل وإلى أن أخرج بنفسه فيه الأول «شباب على كف عفريت» من ناحية أخرى باعتباره دارسا للإخراج أساسا فى معهد السينما.. ورغم أن هذا اجتهد شخصى منى قد لا يكون صحيحا تماما.. إلا أننى أتصور من حديث يوسف شاهين الطويل معى عن «اسكندرية كمان وكمان».. أنه سيكون أيضا أحد محاور الفيلم بشكل ما.. فهو يقول لى إنه كان يفضل ألا يتعجل محسن محبى الدين تجربة الإخراج.. ولكنه يعترف بشجاعة فى نفس الوقت وكأنه يكشف نفسه.. بأن هذه لكتاتورية منه يحاول فرضها على ممثل شاب عمل معه لثمانى سنوات.. ولكن أصبح من حقه أن يستقل بمستقبله الفنى

الخاص.. وميزة يوسف شاهين الرائعة هي قدرته هذه على محاسبة نفسه وبشجاعة حتى في أفلامه.. ولذلك فهو يرى أنه في نروة رفضه للديكتاتورية على أى مستوى.. يكتشف أن في داخله هو نفسه - بل في داخلنا جميعا- ديكتاتورا صغيرا أو كبيرا.. وهو يعكس هذا المعنى حين يتعرض في الفيلم لقضية النقابات الفنية الشهيرة التي كان أحد قادتها في نقابة السينمائيين منذ نحو ستين.. فهو يتحدث عن هذه الحركة النبيلة من داخلها وكما شارك فيها .. وكيف كان الفنانون يختلفون ثم يتفقون من أجل الاتفاق على هدف عام .. وكيف تحقق إجماعهم المثالي في مؤتمر «مسرح البالون» الشهير ومع ذلك تم فرض القانون ١٠٣ عليهم، ولكنه يرى أنهم استطاعوا رغم هذه الهزيمة الواضحة أن يكتشفوا عناصر قوة كبيرة في داخلهم.. أو استطاع هو ذلك على الأقل.. وهو معنى آخر يؤكد في فيلمه الجديد لا أدري كيف سيضعه بالضبط داخل هذه الرؤية السينمائية الغربية التي تجمع بين الاسكندر وكليوباترا .. ثم بين يوسف شاهين وشخصيا وتوفيق صالح.. نعم.. فتوفيق صالح سيظهر ممثلا هو الآخر باعتباره أحد الذين قالوا أيضا معركة النقابات الفنية .

وهكذا.. فواضح أننا ستكون أمام مغامرة سينمائية جديدة من مغامرات يوسف شاهين يقول إنها تكلفت مليونين وستمئة ألف جنيه مناصفة بينه وبين فرنسا.. وهي أضخم ميزانية لفيلم مصرى بالطبع.. ولكن الفيلم الذى يتوقع أن يعرضه فى يناير القادم يواجه أصعب مشكلة فى رأى يوسف شاهين نفسه.. وهى اختيار اللقطات الأفضل من تمثيله هو شخصيا.. فهو يقول إنه ممثل متعب جدا كان يعيد لقطاته أكثر من مرة.. بحيث لو عمل مع مخرج آخر لكان يستحق الضرب.. ولكن من حسن الحظ أن الذى كان يقف وراء الكاميرا أثناء تمثيله كان مساعده وتلميذه يسرى نصر الله الذى كان يحتمل طبعاً.. وعملات التحميض والطبع والاختيارات المبدئية للقطات ستتم فى باريس ويعد التصوير الذى قام به رمسيس مرزوق الذى يعمل مع يوسف شاهين لأول مرة ويقول عنه إنه قدم مستوى صورة يتفق مع جرأة وخيال الفيلم.. ومرة أخرى ويعد قليل ندخل عالم يوسف شاهين من جديد لنتفق أو نختلف معه.. نفهم أو لا نفهم.. ولكننا نستمتع حتما بشيء مدهش للساحر الذى نحبه ونتعلم منه القكرة على ركوب الصعب.. والاستمرار على جواد المغامرة بلا كلل !

مقالات عام: ۱۹۹۰

ليلة العمل الأسود .. فى بيت الأفيال !

يبقى فى دور العرض الآن من بين زحام أفلام العيد بعض الديناصورات وأنصاف الديناصورات.. فهناك أفلام لعادل إمام ونبيلة عبيد ثم أحمد زكى ويحيى الفخرانى ولىلى علوى.. وفيلم يضم سعيد صالح ويونس شلبى وسمير غانم معا.. ثم فيلم يضم مديحة كامل وقيفى عبده وسعيد صالح معا.. ثم هناك نجلاء فتحي وفاروق الفيشاوى أيضاً.. ووسط هؤلاء جميعا «حشر نفسه» فيلم ليس تحفة ولا معجزة بل كان «أغلبهم» جميعا حتى أننى أشك أنه سيكون مازال باقيا على قيد الحياة عند ظهور هذا المقال ليستفيد منه – اذا كانت المقالات تفيد الأفلام حقا – ومع ذلك كان هو أكثر ما تحمست له من بين كل هذه الأفلام!

● والفيلم هو «ليلة عمل» الذى تصور صانعوه أن هذا العنوان يمكن أن يجذب نوعية جمهور هذه الايام الذين يذهبون إلى السينما ليقتضوا ليلة تمام وآخر مزاج ومساء الفل يا هندزة.. فإذا بهذا العنوان نفسه يسى إلى الفيلم الذى تصور البعض أنه لا يستحق أن «يتنازلوا» ويشاهدوه، على أنه أكثر احتراما من ذلك فعلا.. وإذا بجمهور «مساء الفل يا هندزة» الذين تصور الفيلم أنه يغازلهم بهذا العنوان يكتشفون الخدعة التى تحاول أن تستدرجهم إلى فيلم محترم.. فلم يذهبوا.. وإذا بالفقيد رحمه الله لا طال هذا ولا ذلك.. لأنه أخطأ الطريق حين حاول منافسة هؤلاء الغيلان فى دور السينما.. بدلا من أن يعرض مباشرة فى عمر مكرم!

و«ليلة عمل» هذا ليس تحفة ولا معجزة كما قلت.. وإنما هو فيلم بسيط جداً لا يدعى أى شئ.. مجرد محاولة للاقترب من مشكلة جادة يتحدث عنها الجميع الآن فى مجتمعنا ويبحثون لها عن حل.. وفى إطار كوميدى أو خفيف الدم على الأقل

ولكن بدون أى ابتذال أو تنازل واحد من أجل اغراء «الزيون» بدخول «المحل» بأى شكل.. فلا فيه رقصة ولا أغنية ولا مشهد جنسى أو كتف عريان ولا حتى نجم شباك واحد.. مجرد «وهم» ساور صانعى الفيلم بأنه مازال ممكنا قول شئ بسيط ومحترم بخفة دم وبلا تعقيد ولا فذلكة.. ويأت هذا النوع من السينما مازال - بل وأصبح - مطلوباً فى ظل النكد والجهامة التى تسود كل الوجوه.. فلقد كان هذا ناجحاً دائماً فى السينما المصرية من أيام اسماعيل ياسين حتى عندما لم يكن يقول شيئاً على الاطلاق سوى السخرية من «بقه الواسع».

ولكن أحد الأخطاء القاتلة التى وقع فيها هذا الفيلم.. أنه لم يدرك أن الجمهور الذى يتقاتل على نور العرض هذه الذى لم يعد مستعداً لأن يسمع كلمة واحدة عن أى مشكلة جادة أو لها أى شبهة علاقة من قريب أو بعيد بأى جدية.. ولكنه يريد الوجبات الجاهزة والسريعة والساخنة على طريقة «الويمبى» من الأشياء التى توقظ حواسه المتبلدة ويخشونة: العنف .. والجنس والمخدرات.. وأنه حتى عندما يذهب ليضحك فإن مفهومه للضحك نفسه قد تغير.. فأتت أولاً لكى تضحك يجب أن تكون سخيفاً وغلظاً بقدر الإمكان.. ولكن الكوميديا فى «ليلة عمل» تقوم على الفكرة.. أن السيدة المثقفة سهير البابلى التى مهمتها توعية الجماهير الجاهلة مثلاً بتنظيم الأسرة.. تحمل هى نفسها وتنجب بعد سن الأربعين.. كما تقوم على التناقض.. فزوج السيدة الطبيب عزت العللى الذى حقق ثروته من توليد الاطفال.. يكره إنجاب الاطفال كراهية عمياء.. ثم هى كوميديا تتبع من الموقف.. كان تلد سهير البابلى مع ابنتها الشابة المتزوجة حديثاً سماح أنور فى يوم واحد ومستشفى واحد.. ثم عديد من المواقف اللطيفة فعلاً للجد المحترم عبد العظيم عبد الحق الذى مازال مصمماً وينشيط على بناء جسمه وتقوية عضلاته وحول مجموعة من العجائز المخرفين المنفصلين عن العالم كاطفال صغار.. وأسماح أنور التى قتلت موهبتها الكوميديا الطبيعية فى افلام الكارتيه السخيفة.. وهى هنا تميّتنا من الضحك مثلاً فى مشهد واحد يكون مطلوباً منها حسب تقاليدنا التاريخية العبيطة أن تقدم «صينية الشربات» لأم عريسها القادم السيدة المثقفة وبون أن يلتفت أحد مثلاً إلى أن «الصينية» التى تمر بها على الضيوف واحداً واحداً يمكن أن تكون ثقيلة على يديها فيكون الحل السعيد هو أن تقلبها ببساطة على السيدة أم العريس وليحدث ما يحدث.. ثم فى مشهد بسيط ظريف آخر عندما يكون عريسها الشاب متعجلاً

لممارسة حقوقه المشروعة بينما الفتاة مشغولة بالأكل مثلاً ولا يريد أن يفهم.. ثم
الفتنة الذكية عن الزوجة الجافة المشغولة بعملها البغيض عن زوجها.. وبمجرد أن
تغتسل مرة وتترزين يكتشف لأول مرة أنها يمكن أن تكون امرأة أخرى.. وجميلة
أيضاً.. فيصبحها فوراً قبل أن يبرد الموقف لبدء تجربة جديدة أعتقد أنه نسيها من
عشرين سنة..

وتصور كل هذه الأشياء الصغيرة من قضية جادة جداً حولها مجتمعنا إلى
نكتة.. وهى قضية تنظيم الأسرة أو تحديد النسل التى نعالجها جميعاً بالخطب
والاعلانات والنشرات ليرتزق منها البعض.. بينما «المنجيون» الحقيقيون يفلتون
الأبواب فى وجه السادة الدعاة للتفرغ فوراً لصنع الطفل التالى.. حيث أن جسور
التوصيل مقطوعة فى مشكلة لا يمكن حلها بالاعلانات..

فالكويميديا فى «ليلة عمل» إذن هى بالضبط كما هى فى الكتب.. ولكن الضحك
المطلوب الآن ليس ضحك الموقف الجاد ولا الجملة المهذبة أو الحوار الذى يحترم
نفسه كما يحترم «الزبون».. بل أن «الزبون» نفسه لم تعد «تحوق» فيه إلا الضحكة
الغليظة والجملة الفخمة والحوار الملقوف بتمليحات الجنس أو الضرب على القفا..
والبعض الآن يبصقون على وجوههم علناً بعد أن أصبح الضرب بالشلالات نفسه
موضة قديمة.

ولكن غلطة منى الصاوى كاتبة سيناريو هذا الفيلم ليست فقط أنها انتجته اصلاً.
ولكن أنها تصورت أيضاً أن اقترايحها من مشكلة يدعى الجميع أنهم مهتمون بها مثل
تنظيم الأسرة.. يمكن أن يكسب فيلمها احتراماً سواء لدى الجمهور أو لدى أجهزة
السينما أو حتى تنظيم الأسرة بحيث يدعمها أحد.. فكانت الكارثة فى نصف الساعة
الأولى من الفيلم بالتحديد أنه قال للناس مباشرة أنه ينوى أن يتحدث فى موضوع
جاد.. لاسيما أن المخرج محمد عبد العزيز أيضاً – وهو مخرج بارع ومتمرس فى
الكوميديا – صاغ هذا الجزء صياغة مباشرة أقرب إلى الجفاف حتى تصور البعض
أنهم أمام إعلان آخر «لست كريمة» الذى يطاردهم فى التلفزيون.. فإذا كان الفيلم
يصبح ظريفاً فعلاً بعد ذلك فلا أنرى كيف فاتته أن المدخل القوى والنكى لأى فيلم هو
الذى يتوقف عليه كل شئ بعد ذلك..

ومع ذلك فإن الأهم والأكثر أثارة للنقاش فى هذا الفيلم بكل حسناته وسيناته.. هو
محنة «المنتج الصغير» وسط تكتلات وتركيبات ومصالح وعلاقات الإنتاج الحالية فى

الفيلم المصرى.. إن منى الصاوى كاتبة سيناريو هذا الفيلم هى إحدى القليلات جداً من خريجات قسم السيناريو بمعهد السينما.. وهى فى نفس الوقت نموذج مجسد «لخيبة» ولا مؤاخذه – هؤلاء الخريجات.. فلقد اهدرت وقتها وبراستها كل هذه السنوات فى تجارب غير مستقرة ككاتبة أحياناً ومساعدة مخرج أحياناً أخرى فى السينما والتليفزيون وبدون أن تصنع شيئاً واحداً جاداً يؤكد أن المرأة يمكن أن تستفيد وتفيد من دراستها فى المعهد كما يفعل الرجل.. وهى قضية معظم الخريجات فى الواقع ومن كل أقسام المعهد اللاتى باستثناءات قليلة جداً.. بقين طوال كل هذه السنوات على هامش الجهد الدروب والمستمر للرجال فى عالم السينما..

وأياً ما كان مصير فيلم «ليلة عسل» فى غابة السينما التجارية .. لست اعتقد أن مجازفتها بإنتاجه أيضاً بنفسها كانت حماقة غير محسوبة رغم كل أخطائها.. بل أنها على العكس محاولة كانت مطلوبة لاقتحام إحراش مافيا المنتجين الكبار المسيطرين كأفراد معبودين على كل مقدرات وتربيطات ودهاليز – بل «وبخانيق» العملية السينمائية كلها ومن التصوير إلى دار العرض.. ومن هنا تجى شجاعة تجربة منى الصاوى التى تؤكد ضرورة ظهور «المنتج الصغير» الذى لا بد أن يستقل بتفكيره أياً ما كان ويأمن يستقل بتمويله ولو من أجل أن تصبح هناك سينما مختلفة حتى لو خرجت على قوانين السوق وفشلت.. وكما بدأ بعض الشبان المفسين المحاصرين يفعلون لبيدعوا عملاً جميلاً على كل مستوى مثل «سمع هس» مثلاً..

ولكنها تجربة تكشف فى نفس الوقت عن كثير من السلبيات وصور السحق والفساد التى لا بد من علاجها ليس من أجل الحصول على تحف أو معجزات عظيمة.. ولكن على الأقل من أجل أن نمنع لمن يشاء أن يفكر ويبدع بشكل مختلف عن التركيبات السائدة التى ممنوع التمرد عليها.. والتى رغم كل جبروتها هذا وصلت بالسينما المصرية إلى ما هى عليه الآن لكى يستفيد فقط خمسة أو ستة فقط معروفين بالاسم لا يجازفون بأى شئ.. ومع ذلك فهم الذين يكسبون من كل شئ.. فنحن هنا مثلاً أمام سمكة «بسارية» صغيرة دخلت برجليها وعن عمد إلى عالم الحيتان.. فتركها الجميع «تلايط» وهم يتفرجون عليها فى انتظار فشلها لتكون عبرة لمن يعتبر وهى جمعت فلوسها بالآلاف بالبيع والاقتراض لتجمعها بالعشرات من هنا ومن هناك وبعد عمر طويل أن شاء الله وهم لم يعطوها مثلاً سينما من القطاع العام لأن الفساد يحتم عليك الآن أن تدفع فى كل خطوة من الآلاف إلى الباء حتى مقابل

أن تخسر لأن الأقوياء موجوبين واقدر على النفع.. وعندما يلقون لها «فتفتوة» مثلاً من باب الكسوف يلقون لها بسينما صيقى فى عز الثلج ليكون عليها أن تصرف بطانية وطبق شوربة ساخنة مع كل تذكرة.. ثم تتكفل عليها مافيا التوزيع ودور العرض لتحرمها من دور سينما الأقاليم فى العيد لأن الحيتان الكبيرة اشترت لحسابها اميتاب باتشان وجاكي شان لتكسب الذهب وهى تتحدث كلها فى الغرفة وفى النقابة وفى الوزارة عن حماية الفيلم المصرى.

فسلام للأسماك الصغيرة التى يكفيها شرف مواجهة الديناصورات فى عقر ملعبها.. ولكن تبرعوا أيضاً لبناء نفق شبرا..!

«المجنونة»

التي مازلنا نحبها منذ ٤١ سنة

رغم أنهما كانا من أنجح ثنائيات السينما المصرية وأبقاها حتى الآن.. فلا يدرى أحد كيف لم يجتمع الاثنان معا - ليلي مراد ومحمد فوزى - إلا فى عدد قليل من الأفلام، رغم كثافة الإنتاج فى سوق السينما المصرية فى تلك الأيام.. ورغم الذكاء فى جمع كل العناصر الناجحة فى «تركيبة» خاصة لاستثمار نجاحها فى أكبر عدد من الأفلام..

ولكن لعله ارتبط ليلي مراد مع أنور وجدى أساسا.. حيث كون الاثنان معا ما يمكن أن نسميه «بالثنائى الذهبى» فى سلسلة من أنجح أفلام السينما المصرية، ولعله أيضاً ذكاء أنور وجدى الذى حال دون عمل شريكة نصف نجاحه مع محمد فوزى بالذات، لأنه ادرك - وبعض الظن أتم على أى حال - أنه رغم كل حيله الذكية التى استخدمها لانجاح افلامه - أى أنور وجدى - مع ليلي مراد، فإن محمد فوزى يمكن أن يتفوق عليه، لأنه هو نفسه مطرب محبوب له جمهوره الكبير..

فإذا كان الناس يذهبون إلى أفلام أنور وجدى ليسمعوا ليلي مراد.. فما بالك إذا ذهبوا ليسمعوا ليلي مراد ومحمد فوزى معاً ؟

وسواء أكان هذا التفسير صحيحاً أم لا، فإن ما حدث بالفعل ومازال يدهشنا حتى الآن هو أن أفلام ليلي مراد ومحمد فوزى - وهما الثنائى الذى لم يكن ذهيباً فقط.. وإنما «مغرداً» أيضاً- لم تصل حتى إلى عدد أصابع اليد الواحدة.. ولكن الناس - حتى بعد ثلاثين عاماً - مازالوا يتذكرونها باغانيها، لأن اشتراك نجمين كبيرين من نجوم الغناء فى بطولة فيلم، كان يعنى اشتراكهما معا بالطبع فى

الأغاني الثنائية.. أى التى يتقاسم كل منهما مقطعا من مقاطعها فيما يسمى «الديالوج».. وكانت الألحان الجميلة.. والاصوات الأجمل..

وفكرة أن يغنى البطل العاشق فتد عليه حبيبته الغناء، كانت تتجلى لدى جمهور الفيلم ربما أكثر من نجاح الأغاني الفردية، وحتى لو لم تكن البطلة مغنية فى الأساس وإنما تردّد بعض العبارات المنغمة فقط، مثل تسأول راقية إبراهيم مثلا : «حكيم روحانى حضرتك؟».. والذى يرد عليه بعد الوهاب بكلماته منغمة وليست حتى مغناة: «ماتعرفيش أنى أقدر أقرأ كل أفكارك.. ومن عنيكى أقدر أقولك كل اسرارك؟».. فتقول راقية إبراهيم بصوت بسيط ولحن أكثر بساطة صاغه لها عبد الوهاب بحيث يمكن أن تغنيه أى فتاة: «طيب أقرالى اللى فى قلبى واحكى لى عليه».. إلى آخر هذا الحوار العذب الذى ما زال الجميع يذكرونه حتى الآن، ويحبون الاستماع إليه آلاف المرات، حتى خارج سياق الفيلم نفسه..

بل أن كثيرين من مشاهدى هذه الأيام قد لا يكونون رأوا الفيلم نفسه أو حتى عرفوا اسمه.. ولكنهم يتعلقون «بالديالوج» الغنائى فى ذاته وعبر أجيال متوالية.. وهناك بعد ذلك عبارة رجاء عبده الجميلة «صنعة ايديه.. وحياة عنيه» التى قالتها فى ديالوج آخر مع عبد الوهاب أيضاً فى فيلم «ممنوع الحب».. وحوار ليلى مراد الشهير معه، حول من منهما كان السبب فى الخصام وسوء الفهم الذى افسد علاقتهما فى فيلم «يحيا الحب»..

وتؤكد هذه الأمثلة العابرة، على قوة هذا اللون من الغناء الثنائى وتأثيره على الناس ربما أكثر من تأثير الأغنية الفردية كما قلت.. وحتى يمكن أن يقال أن الافلام نفسها كانت تصنع من أجل تحقيق هذه الأغاني المزدوجة أساساً.. بمعنى أن المنتجين كانوا يحرصون على الجمع بين مطرب ومطربة، لا لكى يغنى كل منهما اغانيه المستقلة فقط، وإنما لكى تكون هناك فرصة أولا لكى يغنى الاثنان معا فى «ديالوجات» جميلة لم تتكرر بعد ذلك إلا فى بعض ثنائيات فريد الاطرش ونور الهدى وشادية، التى كانت قاسما مشتركا فى اللون نفسه مع محمد فوزى ثم كمال الشناوى - الذى لم يكن مطربا - ثم عبد الحليم حافظ..

وبعدها، توقفت هذه الثنائيات مع توقف وانحسار الوان عبيدة للأسف من الغناء العربى..

ولكن من الذى قال أن توقف لون ما من الفن الجميل يعنى اختفاءه من ذاكرة

الناس وعاطفهم؟

إن البعض قد لا يذكر تفاصيل الموقف الذي غازل فيه محمد فوزى ليلي مراد بأجمل أساليب الغزل الطريفة في تلك الأيام، حين يتظاهر بأنه «شحات الغرام» الذي يقف تحت شرفتها مستجدياً: «لله.. لله.. فتقول له هي بدلال: «روح.. اسرح».. ولكنه يصبر على طلب موعد.. أو حتى نظرة أو ابتسامة على اعتبارها «حسنة» تمنع «بلارى» كثيرة، فتصبر هي على التمنع والدلال، وتشكو: «يا شحاتين الغرام.. على الله!..» بينما خاضعتها وداد حمدي تتابع الموقف من خلفها وهي تهتز طرباً لهذه المطاردة الغرامية الملحاحة.

والكثيرون قد لا يذكرون أن هذا الموقف كان في فيلم **مورد الغرام**.. وهو أحد الافلام القليلة المدهشة لهذا الثنائي المغرود، ولكن الاغنية نفسها عاشت حتى الآن وكأجل وأعذب ما يحب الناس سماعه..

فالمسألة لم تكن «ما هو الموقف الذي أدى إلى هذا الحوار الغنائي؟ ولا «ما هي قصة الفيلم»، وإنما إن تغنى ليلي مراد ومحمد فوزى بهذا الجمال الباقي..

وهو، ما حدث «لديالوج» غنائى آخر بين الاثنين.. وكل منهما يحاول أن يذكر الآخر بقصة لقائهما معاً.. فليلى مراد تقول: «أنا حبيتك في الأول».. فينفي محمد فوزى مؤكداً: «لا أنا حبيتك الأول».. وعندما تقول هي «لا أنا قبله».. يقول هو: «لا أنا قبله» ويتبادل الاثنان: «أنا.. أنا».. في أحد أجمل أغاني الافلام المصرية التي ابدع في تلحينها محمد فوزى، إلى أن يجتمع الاثنان في تصريح واحد يتداخل فيه صوتهما معاً: «أنا.. أنا بحبك!» وكثنتهما يحسمان الخلاف بأنه ليس مهما من منهما أحب الآخر أولاً، وإنما الأهم أن الحب يجمعهما معاً الآن على أى حال!

وإذا كانت هذه الاغنية قد عاشت حتى الآن وعلى مدى إحدى وأربعين سنة كاملة – وهذا ما لن يصدقه أحد – فلأنها من نوعية الأغاني التي نتذكرنا بالافلام.. وليس العكس.. أى أن المفروض أن نتذكر الفيلم أولاً.. ثم نبدأ يذكر بعضنا البعض الآخر بأنه كان يضم أغنية كذا وكذا.. ولكن بعض اغنيات الافلام تكون أجمل وأقوى بحيث تعيش حتى بعد أن ننسى الفيلم نفسه.. وهي ظاهرة تحدث في السينما العالمية كلها ومع بعض المقطوعات الموسيقية الصامته أيضاً، مثل موسيقى الفرنسي فرانسيس لاي في «رجل وامرأة وقصة حب» مثلاً.. أو موسيقى الايطالى نينو روتا في «الأب الروحي»، وأيضاً موسيقى الايطالى اينيو موريكوني في «من أجل حفلة من الدولارات».

ولكن لأنه ليس عنينا في السينما المصرية للأسف مثل هذه الموسيقى الخالصة الجميلة، فإن ما يبقى منها في ذاكرتنا هو بعض الأغنيات فقط مثل ديا لوج ليلى مراد ومحمد فوزى هذا، الذى مازلتا نستمع به حتى الآن وإن كنا غالبا ننسى الفيلم نفسه..

وإن يصدق أحد كما قلت، أن عمر هذه الأغنية تعدى الأربعين عاما.. فلقد كانت ليلة العرض الأول للفيلم نفسه هي ٢١ كانون الثانى (يناير) ١٩٤٩..

فالفيلم هو «المجنونة» الذى أخرجه حلمى رفلة الذى تحول من «ماكبير» فى السينما المصرية إلى مخرج ومنتج ناجح لهذا اللون من الأفلام الغنائية والكوميديية الخفيفة التى كان يلتقط فيها، وينكأ منافس لنكأ أنور وجدى، بعض المواهب الشابة الجديدة حينذاك، ليصنع منها «توليفة» مضمونة النجاح الجماهيرى.. فهو الذى لعب دوراً هاماً فى تلك الفترة المبكرة فى اكتشاف وتلميع شادية فى خطواتها الاولى، على أن «يسندها» العنصر الكوميدي الرائع حينذاك، اسماعيل ياسين مثلاً..

بل أن حلمى رفلة شارك فى كتابة السيناريو أيضاً لبعض افلامه ليضمن لها الطابع الكوميدي الغنائى الخفيف، مهما كانت سخافة الموضوع الذى غالبا ما يكون مقتبسا من أصل اجنبى.. فهو كاتب سيناريو هذا الفيلم «المجنونة» عن قصة وحوار محمد كامل حسن الذى كان أحد أكثر كتاب السينما المصرية انتشارا فى الخمسينيات والستينيات، ومع ذلك كان حريصا دائما على أن يلحق باسمه لقب «المحامى» لأن العمل بالسينما فى تلك الأيام لم يكن يحقق فى حد ذاته قدرا كافيا من «الوجاهة الاجتماعية»، فكان لابد للبعض أن يؤكدوا أن لهم مهنة أخرى «محترمة»، كالمحامى أو المهندس مثلاً .. وهو منطق سخيف بالطبع، معناه الوحيد أن البعض كانوا يشغلون بالسينما وهم لا يحترمونها تماما، أو لا يكتفون بها كمهنة، وإلى حد كان عليهم معه أن يثبتوا للجميع أن معهم «شهادات عليا» أخرى..

وإن كان من الظلم أن نحاسبهم اليوم بمنطقنا الذى يقول مثلاً بأنه من السهل أن نعثر على ألف محام أو مهندس أو طبيب، ولكن من الصعب جدا أن نعثر على فنان واحد، فلا بد بالمقابل أن نضع هؤلاء الناس فى اطار المنطق الاجتماعى المتخلف الذى كانوا يعيشون فيه حينذاك..!

ونكأ حلمى رفلة هو الذى اوحى له، حينما انتج محمد فوزى نفسه فيلم

«المجنونة» واسند إليه مهمة اخراجه، بأنه لا يكفى أن يكون معه بطلان على قمة القناء حينذاك هما محمد فوزى وليلى مراد (مع أن واحدا منهما فقط يكفى لنجاح أى فيلم).. وإنما هو يستعين أيضاً لتحقيق عنصر الكوميديا بإسماعيل ياسين، ولو فى دور صغير وغير مؤثر.. ولم تكن مشكلة أبداً أن يدبر أى مخرج أى دور لإسماعيل ياسين.. فهو صديق البطل، أو «السند» الدائم الذى لابد أن يصحبه فى كل مكان ويشاركه فى كل مغامراته وغرامياته من دون أن نفهم ما هى وظيفته بالضبط، أو «موقعه من الاعراب» كما يقولون..

ولكن اسماعيل ياسين فى «المجنونة» له وظيفة واضحة على الأقل.. فإذا كان محمد فوزى هو طبيب امراض نفسية أو عصبية فى الفيلم – وهى مهنة نادرة جداً فى الفيلم المصرى – فمن السهل أن يكون اسماعيل ياسين هو المريض أو «التمرجى» الملحق به.. والذى لا نرى منه شيئاً له علاقة بالطب أو التمريض بالطبع سوى أن نراه ونضطك بنى شكل..

وإذا كانت أحداث الفيلم تبدأ بأجازه يقضيها الطبيب النفسى محمد فوزى على شاطئ الاسكندرية.. فأننا لا نفهم معنى أن يصحب معه ممرضه فى أجازه كهذه.. ولكن من العبث مناقشة تلك الأقلام بهذا المنطق.. فهذا المريض هو اسماعيل ياسين بالذات.. وبالتالي فهو لابد أن يصطحب البطل – وأيا كانت علاقته «الرسمية» به – فى كل مكان.. فى العمل وفى الشارع وفى البيت.. بل وفى حجرة النوم لو اقتضى الأمر.. والا فكيف سنضطك نحن ؟

والموضوع نفسه بإختصار، هو أن الطبيب عادل يصادف على شاطئ الاسكندرية الفتاة الجميلة ليلي مراد – التى تحمل فى الفيلم وكالعادة اسم «ليلى» أيضاً – فيحاول أن يذكرها بأنه كان زميلاً لها فى مدرسة «الليسيه» لمدة خمس سنوات.. ولكنها لا تتذكره على الإطلاق.. ثم تعود بعد قليل فتتذكره وتعتذر له.. ليعود الجميع من العلة إلى القاهرة.. وهنا، لا ينسى محمد فوزى أن يغنى فى القطار.. هكذا ببساطة.. ومن دون أن يندش الركاب ولا الكمسارى ولا أى أحد.. فهو محمد فوزى ولذلك فمن حقه أن يغنى فى أى مكان وكلما واثاه «مزاجه» ومن دون أى مشكلة!!

وفى قصر العائلة الفخم فى القاهرة، نعرف قصة ليلي مراد.. فعمها سيد بدير وزوجته ماري منيب يدبران خطة خبيثة لتدمير عقلها حتى تصل إلى الجنون.. فهما يقدمان لها مثلاً «الكتكوت» الحى الصغير على أنه تقاحة.. والتعبان الحى المتحرك

على أنه خيط «دويارة»، وأشياء من هذا القبيل.. وتصاب الفتاة البريئة المسكينة بنوع من الاضطراب العقلى الذى يجعلها تشك فى كل شىء وتحيا فى جحيم من الاوهام.. وهو نوع من القصص النفسية المركبة كان محمد كامل حسن المحامى مولعا بكتابتها للسينما.. واعتقد أن حلمى رفلة خفف الكثير من ثقلها فى السيناريو الذى اعدده للفيلم، ومال بها إلى اللون الفئائى الكوميدي الذى يناسبه شخصيا.. لأنه يناسب «السوق» بالطبع..

ويتطوع الطبيب محمد فوزى لعلاج ليل مراد التى نفهم أنه كان يحبها منذ أن كان معها فى المدرسة.. فيتصدى لكشف اسرار هذا القصر الغامض الذى تعيش فتاته حبيسة فيه.. رغم كل مؤامرات عمها سيد بدير وزوجته ماري منيب.. ولا نرتاح نحن كثيرا بالطبع عندما نرى النجمين الكوميديين يلعبان دور الاشرار، رغم محاولة حلمى رفلة، فى أن يكون شرهما خفيف الدم بقدر الإمكان.. ولكن يظل من الصعب أن نراهما يحاولان تعذيب ليلي مراد بهذا الشكل لكى يظل عمها وصيا على ثروتها الكبيرة، خاصة عندما نكتشف أن هذا العم نفسه هو الذى دبر موت أخيه وزوجته - والذى ليلي مراد - فى حادث سيارة سبب للفتاة البريئة هذه العقدة النفسية..

وهنا يتجاوز الشر حدود المنطق الكوميدي الفئائى.. فهو «الشرخ» الذى يحدث عادة فى الفيلم المصرى عندما تصطبم فلسفة مؤلف متجههم ميال لمثل هذه الموضوعات القاسية مثل محمد كامل حسن، مع فلسفة مخرج ميال للضحك والفناء مثل حلمى رفلة.. ولا يبقى لنا لكى نتابع الفيلم ونستمتع به سوى حيننا للممتلئين انفسهم مهما كان الاطار الذى وضعوا فيه..

والباقي يمكن تخيله بعد ذلك فيما اعتقد.. فالطبيب محمد فوزى يتابع علاج مريضته التى هى حبيبته ليلي مراد فى مصح ما، بينما تتواصل مؤامرات عمها سيد بدير وزوجته ماري منيب.. ولأنه لابد أن يكون للرقص تواجد أيضاً - وهذا أحد مقومات الفيلم المصرى حينذاك - فلا بد أن يكون هناك «فرح».. أى ليلة عرس شخص لا نعرفه اطلاقا وليست له أى علاقة بأحداث الفيلم.. فيتم استحضار الراقصة.. والفرقة الموسيقية.. وكل هؤلاء المدعويين الذين يترنحون طربا فى كل الافلام المصرية.. وأيضاً، لكى تكون هناك زينات صدقى استكمالا لعناصر الكوميديا.. وهى هنا ضيفة شرف فى مشهد واحد ظريف فعلا.. فهى مطربة «الفرح» التى تعزف لها الفرقة الموسيقية مقدمة اللحن عشر مرات نون أن تفتح فمها

بكلمة.. ثم عندما تهم بالفناء أخيراً، تغنى بدلاً منها بالطبع ليلى مراد بصوتها الجميل.. وهذا هو الهدف من المشهد كله..

وطبيعى أنه حين يحاول الفيلم استعادة خطه الجاد.. فإن دمه يصبح ثقيلاً ومفتعلًا.. فالعلم الشرير سيد بيدر يدبر جريمة أخرى لقتل الطبيب لمنعه من علاج «المجنونة»، وإلا فقد سيطرته على الثروة.. رغم أن القاتل المكلف بهذه المهمة هو رياض القصبجى الشرير التقليدى الضخم ذو الوجه المرعب، فإن محمد فوزى الرقيق النحيل يضربه (لا ندري كيف)!! ويدخل البوليس فى اللحظة المناسبة كالعادة ليقبض على الأشرار ويكشف أسرار المؤامرة كلها.. وليحتضن محمد فوزى مريضته ليلى مراد التى شفيت تماماً بالطبع، وسط ضحكات اسماعيل ياسين المباركة التى تطمئننا على أن «كل شئ تمام»، وأن الجميع سيعيشون فى سعادة طاغية! وكلها أشياء، كما نرى، ساذجة وخارجة على أى منطق.. ولكن لأن صانعيها كانوا أبرياء وظرفاء.. ولأنهم كانوا صانقين فى كل ما قالوه حسب منطقهم الخاص ورؤيتهم للسينما حينذاك.. فلقد احببناهم واستمتعنا بهم..

والأمر المذهل أننا مازلنا حتى الآن.. وبعد ٤١ سنة نحبهم .. فمن يصدق؟..

الراقصة جداً.. والسياسى نوعاً ما!

فى فيلم «الراقصة والسياسى» سوف نندهش أن نجم الفيلم ليس هو نبيلة عبيد.. وإنما هو كاتب السيناريو وحيد حامد.. لأننا سوف نلاحظ حجم الجهد الهائل الذى بذله ليصنع فيلماً من القصة القصيرة التى كتبها الراحل العظيم إحسان عبد القدوس دون أن يضع فيها فى الواقع مادة درامية تصلح لبناء فيلم.. بقدر ما ضمنها بعض مناقشاته الفلسفية التى غلبت على معظم أعماله فى السنوات الأخيرة للعلاقة بين راقصة ما بالمفهوم الأخلاقى السائد عن الراقصات.. وسياسى ما.. بالمفهوم السائد أيضاً عن هذا النوع من الرجال الذين حين يركبهم النفوذ أو يركبونه.. يصبحون شخصيات شامخة وغامضة ممنوع الاقتراب من هالاتها التى تغشى البصر.. دون أن يحاول أحد أن يتبين حقيقة ما وراءها.

وباختصار شديد فإنه فى مجتمعات العالم الثالث عموماً.. إذا كانت الراقصة شخصية غير محترمة عادة أياً كانت فضائلها.. فإن السياسى هو شخصية محترمة بحكم القوة أياً كانت رذائله.. ولأن إحسان عبد القدوس كان فنانياً بقدر ما هو صحفى.. فلقد كان منحازاً دائماً للفن بكل شخصياته وضد المنطق الشرقى الشائع.. وكان طبيعياً أن ينحاز فى هذه القصة للراقصة ضد السياسى.. ولكن من خلال ما يشبه «المناقشة» كما قلت للأفكار المجردة ولو على حساب الدراما..

ومن هنا تبنى صعوبة التصدىق قصة كهذه لتحويلها إلى بناء متواصل ومتناسك على مدى ساعتين.. وحيث كان على وحيد حامد أن يلتقط مجرد «خط عام» لينسج من حوله مواقف وحكايات.. بل ويمكن القول أيضاً قضايا عامة.. حول موقف كل من الراقصة والسياسى فى حياتنا ومدى «الغش» الذى نمارسه جميعاً فى تصورنا

الأخلاقى لكليهما.. بل وكان نكيا -خبيثا- بما يكفى أيضا ليربط مجرد المقارنة الأقرب للفلسفة المتهكمة كما هى عند إحسان عبد القدوس.. بأشياء ملموسة أكثر فى مجتمعنا الحالى ويكسيها سخونة لا تنقصها الجراءة حتى على المستوى السياسى.. وهو أقصى ما يمكن أن نتوقعه من فيلم قائم أساسا - ولا يستطيع أحد أن ينكر من صانعى الفيلم - على نبيلة عبيد.. وست رقصات!

عناوين الفيلم سيئة جداً من حيث الإيقاع حتى لا ندرى كيف وقع فيها مخرج متمكن حرفيا مثل سمير سيف.. فنحن نرى الراقصة سونيا سليم (نبيلة عبيد) تقود سيارتها فى شوارع القاهرة وهى تستمع إلى «كاسيت» يعلم اللغة الانجليزية فيما أعتقد .. ولو أن هذه المعلومة نفسها ليست واضحة تماما للمشاهد.. ثم قطع مفاجئ إلى لوحة عناوين بخط قبيح.. ثم العودة إلى الراقصة فى السيارة وهكذا بالتبادل.. ويلا وحدة أو تناغم صوتى أو «صورى» بين اللوحة واللقطة.. مع أن فن صياغة «الترتات» هو مدخلك إلى الفيلم نفسه ومدى نكاه أسلوبه.

مشهورة و... شرسة!

ولكننا على أية حال وقبل أن يبدأ الفيلم نكون قد لاحظنا مدى أهمية هذه السيدة.. فالجماهير تحيىها فى الشوارع.. إذن فهى مشهورة.. ثم هى قادرة على تلبية الطلبات الصغيرة لهذا الشخص أو ذاك.. إذن فهى «واسطة» واسعة النفوذ.. وفى المشهد التالى مباشرة نراها تمارس تمارينها الرياضية لتنشيط جسدها.. إذن فهى راقصة.. وهذا قدر القوة والنفوذ والاتصالات لدى هذا «البيه» أو ذاك المدير الذى تملكه أى راقصة!

فى بيتها الفخم الأقرب إلى القصر طبعاً - إذا كان الموظف الصغير فى أى فيلم مصرى يعيش فى فيلا؟! - نلاحظ أن الراقصة التى يتلوى جسدها كقطعة العجين كل مساء يمكن أن تكون فى حياتها الخاصة وعندما تتنطق عليها الأبواب ولا تطالعها العيون.. شرسة جدا وحازمة وسليطة اللسان ويون أى خرز أو «ترتر».. فما بالك إذا كان الرجل الوحيد الذى يمشى فى ذيلها دائما ويلبى كل أوامرها ونواهيها هو فاروق فلوكس الذى هو أقرب إلى سكرتيرها أو تابعها ورجل المهمات النظيفة والقدرة معا.. وهو حسب تصور السينما المصرية أيضاً ومنذ أيام حسن الإمام.. لابد أن يكون شخصا رخوا ومانعا مادام تابعا لراقصة.. مع أن المنطقى أكثر أن

تلجأ الراقصة فى مثل هذه المهام لرجل يحميها أقرب إلى الفتوة أو البلطجى ..
ولجرد أنها شاهدت فى التلفزيون بالصفحة وبدون أن تصفى تماما.. مسئولوا
كبيراً أو وزيراً يقول كلاماً كبيراً عن الجماهير والمعاناة وحشد الطاقات ومثل هذه
الأشياء.. ولجرد أنها تتذكر إنها رأت هذا الوجه من قبل - صلاح قابيل - فإن
حياتها تتقلب رأساً على عقب منذ تلك اللحظة إنها تجد نفسها وسكرتيرها لمحاولة
البحث عن هذا الرجل..

وفجأة نرى قصة أخرى تماماً تقفز على الشاشة لتقطع الأحداث.. فهذا الرجل
مسئول صغير فى جهة ما يجرى إلى الملهى الذى ترقص فيه سونيا سليم ويطلبها
بأب شديد لترقص أمام ضيف إفريقي معجب جداً بالرقص الشرقى.. وسوف تأخذ
أجرها كاملاً.. ويتم التنفيذ بالفعل.. ولكنها تستلطف هذا الرجل المهدب «واسطة
الخيرة» من أجل دعم العلاقات مع الشعوب الصديقة.. فلا بأس من أن تقضى الليلة
معه.. لتكتشف فى الصباح ليس أنه قدم نفسه إليها باسم مزيف فقط.. وإنما
اختلس من أجرها ألف جنيه أيضاً.. ولهذا فلا بد من التار!

جهاز مخابرات الراقصة !

وفجأة نعود إلى الحاضر لنكتشف أن هذه القصة التى رأيناها هى مجرد «فلاش
باك» أى عودة إلى الماضى كما تذكرته الراقصة.. ولكن دون أى إشارة إلى هذا.
وتستطيع الراقصة أن تصل إلى السياسى.. ولكنه يرفض أى اتصال بها لأن
مركزه الجديد لا يسمح.. ولكنها تحاصره حتى تجبره على العودة إلى فراشها مرة
أخرى ومع فارق خطير لابد أن تحدثه عشر سنوات من عمر رجل مشغول بالتفكير
فى «المهام الجسام».. وهى تلميحات جنسية يسمح بها الموقف ولا بد منها بالطبع
لتنشيط الفيلم والمتفرج معا.. كل هذا ونيلة عبيد لا تكف عن الرقص بمناسبة وبدون
مناسبة.. ورغم أنها ليست راقصة.. ولكن لجرد أن الفيلم اسمه الراقصة.. فكأننا
أمام فيلم تسجيلى عن النشاط اللئلى لراقصة .. بل «والنهارى» أيضاً.. لأن عائلة
رجل كبير أيضاً دعتها لقضاء شمع النسيم فى عزبتها.. فانت نيلة عبيد رقصة كاملة
فى عز النهار.. وفجأة سقطت تتلوى من الألم !

فى المستشفى اكتشفت الراقصة أنها أصيبت بمرض ما يمكن علاجه..
ولكنها اكتشفت أيضاً أنه من بين السادة الكبار والصغار الذين يتهافون على

خطب ودها وهى ترقص.. لم يزرها وهى مريضة رجل واحد.. واكتفوا بإرسال عشرات باقات الورد خوفا من الشبهة.. ولأن طفلين من زوار مريضة أخرى مجاورة دخلا حجرتها للإطمئنان عليها.. كانت هذه هى نقطة التحول فى موقفها من الحياة ومن العالم كله.. فقررت فجأة أن تتبرع ببناء ملجأ للأطفال اليتامى على قطعة أرض اشترتها حديثا..

فأيا كانت منطقية الدافع أو التحول لدى مثل هذه الشخصية يظل حلمها هذا مشروعا وإنسانيا.. فما الذى يمنع راقصة فعلا من التبرع ببناء ملجأ للأطفال اليتامى..

فى مشهد قوى جدا يكشف عن عنف وسخف المفارقة.. يرحب موظف عجوز وحقود وأصفراوي فى وزارة الشؤون الاجتماعية التى لا بد أن ترخص بمثل هذه المشروعات بالسيدة الأنيقة النبيلة ويشكرها بأدب مناقق على كرمها وأريحيته.. ثم لا يكاد يعلم أنها راقصة حتى ينقلب إلى النقيض ويكشر عن أنياب الشرف والفضيلة.. ويسمح لنفوذته بأن يحرم فعلا يتامى الأطفال من مأوى يمكن أن يحميهم من جوع ويرد الشوارع.

. ويضرب الفيلم قيم المجتمع المناق في الصميم.. ويجرأة يعرى فيها كل شئ.. فالبعض قد يرحب بنقود المخدرات.. ولكنه يشمئز من نقود الرقص..

مسألة مبدأ

وتكبر الحكاية فى مخ الراقصة.. فتصمم على بناء الملجأ بأى شكل.. لم تعد المسألة مجرد لحظة ضعف أمام الأطفال.. وإنما محاولة لانتزاع آخر ما تبقى من كبرياء الراقصة كاندمية فى النهاية.. غير معقول أن يرفض منها الآخرون حتى محاولة صنع شئ طيب.. بينما هم جميعا يصنعون الأشياء الشريرة والمبتذلة ومن خلالها هى شخصا كما عجنتم وخبزتم وهم يركعون تحت ساقبها الراقصتين.. فأتى قدرة على النفاق.. وأى خداع بالمظاهر.. أنها تحاصر السياسى لكى يمرر مشروعها الإنسانى بنفوذته.. ولكنه يتهرب منها كما الجرب أمام الناس.. لكن من وراء ظهر الناس.. ممكن فى ليلة حظ.. وهى تواجهه بحقيقته وأنه راقص مثلها ولكن فقط على حبال مختلفة.. وهو يظهر فى التلفزيون مثلها.. ولكن فقط لسمعته الناس ولا يصنعوه.. بينما لا يتورع هو عن استخدام نفوذه لمنع هذا الخير ولو بالقبض

عليها بلا سبب... ومع ذلك فصورة المجتمع «الوجيئة» تضعه هو في الصدارة وتبنيها هي وإن لم يمانع في الاستمتاع بها كلما تيسر وفي السر..
والراقصة التي تصنع هذا المناق عندما تفرض مشروعها الإنسانى من خلال رجل آخر يرأس هذا المناق المدعى.. فهناك دائماً من هو أكبر وينفس الأسلوب الذى يمكن أن يفتح الأبواب لأى راقصة.. تصبح هي البطلة التى تؤيدها بشدة لأنها صفت لنا هذا النفاق..

فهناك موقف فلسفى واجتماعى وربما سياسى أيضاً كما نرى.. ولكنه موقف ثابت بلا تطور لأنه تنقصه الدراما الحقيقية التى لا بد لها من التطور والتحولت.. ورغم كل ما بذله وحيد حامد ليصنع منه موضوعاً ساخناً.. يفيض بالحيوية والسخرية والنقد اللاذع الذى يغرينا بالمتابعة ومن خلال حوار مركز ولاذع شديد الوخز..

وإن كانت مسألة «المذكرات» التى قررت الراقصة فى نهاية الفيلم أن تكتبها لتفصح فيها الجميع على عادة بعض «سيدات» هذه الأيام.. كانت تصلح لأن تكون هى البداية التى تنطلق منها كل التحديات.. وهو فيلم محترم رغم أن به خمس أو ست رقصات كاملة ليس لها مبرر إلا أن الفيلم اسمه الراقصة.. ولمجرد أن نبيلة عبيد أرادت أن ترقص بسبب وبلا سبب.. فما لا تكسبه بال قصة تكسبه بالرقص.. ولكنها كممثلة كانت فى أحسن حالاتها لأنها كانت صادقة بقدر فهمها لهذه الأجواء.. ولم يزعجنا إلى حد التقرزز إلا شخصية التابع الخليع التى كانت أن تقلب أمعاناً فى فيلم لم يكن محتاجاً إلى ذلك.

«سفير جهنم» افكار يوسف وهبى الشيطانية صنعت سينما جيدة من ٤٥ عاما !

يظل يوسف وهبى حتى الآن إحدى الظواهر المهمة جدا فى الفن المصرى التى تستحق جهدا هائلا فى دراستها، لمحاولة معرفة تأثيراتها فى المجالات العديدة التى مارس فيها مواهبه العديدة بين المسرح والسينما كممثل ومؤلف ومخرج، فى وقت واحد .. صحيح أنه كان هناك دائما هذه النماذج «للفنان الشامل» بالتعبير الذى أصبحنا نعرفه الآن، بسبب ظروف الفن فى مصر فى تلك البدايات المبكرة، وحيث كانت المواهب المتخصصة بكل من هذه الفروع نادرة .. فكان الفنان الطموح يضطر لاقتحام كل هذه المجالات بنفسه. ولكن .. يظل يوسف وهبى حالة خاصة ونادرة - الى حد ما - فى الجمع بين مغامرة المسرح والسينما ليكون «مدرسة» مميزة لها اسلوبها وتقاليدها فى المسرح .. مازالت تأثيراتها - ربما ممتدة فى المسرح المصرى حتى الآن .. ثم ليكون - وبالقدر نفسه تقريبا - اسلوبا خاصا وقويا ايضا حينما تحول إلى مؤلف ومخرج وممثل سينمائى كان له تلاميذه فى السينما المصرية احيانا. وحتى الآن .. ويكفى ان نعلم مثلا ان مساعد المخرج فى فيلمه الذى نتحدث عنه اليوم كان حسن الإمام، الذى وان كان قد رحل عنا منذ قليل، فهو من بون شك ترك بصمات واضحة على منهج السينما المصرية كلها (فى تناول الناس والأشياء) .. بصمات أقوى من أن يتحدث عنها أحد ..

ولم يكن حسن الإمام، على كل حال وحده الذى خرج بالتأكيد من معطف يوسف وهبى ..

و«سفير جهنم» فيلم من الأفلام الشهيرة جدا فى مدرسة يوسف وهبى السينمائية لا تنكره بالتأكيد الاجيال الحالية وربما لم تسمع عنه .. ولكنه، احدث نوباً ضخماً حين عرضه عام ١٩٤٥ .. وهو تاريخ غير عادى لابد من أن يذكرنا بأنه العام الذى انتهت فيه الحرب العالمية الثانية .. ويعد ست سنوات من الدمار الذى طاول العالم كله .. وهنا، قد لا نجد غرابه فى الافكار التى قدمها يوسف وهبى فى «سفير جهنم». وعلى الرغم من أن «جهنم» ربما كانت العالم الواقعى الذى عايشته الامم بالفعل تحت قسوة نيران الحرب الثانية، الا ان يوسف وهبى يستوحى بوضوح فكرة فيلمه من اسطورة «فاوست» - الرجل الذى باع روحه للشيطان مقابل وعد بسعادة لا يمكن ان تتحقق بالطبع وتنتهى الصفقة بخسارة الرجل للروح وللسعادة معا، وبإنتصار الشيطان وحده، وهو مغزى خلقى شائع تناولته فى العالم كله كثير من الفنون عن الأسطورة نفسها، ولكن يوسف وهبى - المؤلف والمخرج والممثل - اضاف إلى الفيلم المغزى الخلقى المصرى، أو الشرقى عموماً والذى كان مطلوباً تأكيداً فيما يبدو عند الناس فى ذلك الوقت - وحتى الآن كما يظهر فى الواقع - وهو ضرورة الرضا «بالمقسوم» باعتبار أن الارزاق يتم تقسيمها بين البشر بحكمة خاصة لا تصح مناقشتها اصلاً .. فضلاً عن التمرد عليها .. وبالتالي فإن على الفقير مهما تصور جوعاً ان يرضى بما قسمت الاقدار له .. وليته ايضا يقبل بيده وجهها لظهر ولا يطمح فى أى تغيير، أو حتى مزيد من سعة الرزق، أو مجرد المحاولة من أجل أى قرش زيادة، أو حياة اقل قسوة ..

ولأن يوسف وهبى كان أحد العباقرة الذين وضعوا ايديهم - مبكر جداً - على نوع الافكار والاخلاقيات التى ترضى وجدان المصرى البسيط، لعب على هذا الوتر الحساس - القناعة كنز لا يفنى - بذكاء شديد جداً، سواء فى «سفير جهنم» او فى العديد من أعماله الاخرى - ثم اصبحت هذه المدرسة راسخة فى الفيلم المصرى بعون الله .. فليس عليك ان تشكو، لأن حالك يمكن ان تكون اسوأ لو تمررت وأنت بالتأكيد احسن من غيزك بالتأكيد .. «ومن شاف بلاوى الناس هانت عليه بلوته» فالهم راحة البنال ورزق العيال وبوام الصحة .. فليس فى الامكان ابداع مما كان يابن أنم يا نمرود.

السيد سفير جهنم

ولنتعرف الآن الى السيد «سفير جهنم» مباشرة .. يدهشنا منذ البداية أن يوسف وهبى يستخدم فى ذلك الوقت المبكر - عام ١٩٤٥ - بعض أساليب السينما المبكرة .. فهناك مقدمة اصبحت تعرف فيما بعد Avant titre أى ما قبل عناوين الفيلم نفسها .. وفيها نرى سيدة تقرأ كتابا فتسألها ابنتها الطفلة : «بتقرى أيه يا ماما» فتجيب الأم :

- دى رواية من تأليف يوسف وهبى .. عارفاه ؟

- ممثل السينما ؟

- ايوه ..

ثم يبدأ صوت الأم يروى «دى رواية عن استاذ فقير كان فى مدرسة اهليه» .. بينما نتخلنا الصورة إلى قصة هذا الاستاذ الفقير مباشرة نتخلنا لافتة تقول : «مدرسة الزمة الاهلية بالمتولى» وهو اسم أحد احياء القاهرة الشعبية القيمة ..

ولكننا قبل ان نستعرض مع الاحداث لابد من أن نشير إلى أن «أبطال الرواية»، كما نرى اسماءهم على الشاشة وامام كل منهم اسم الشخصية التى يؤديها .. يوسف وهبى .. لىلى فوزى .. فريوس محمد .. امينه شريف .. هاجر حمدى .. قواد شفيق .. والمطرب القديم عبد الغنى السيد .. ثم من المواهب الشابة حينذاك : محمود المليجى .. وفاخر فاخر .. ومعهم محمد كمال المصرى الذى كان يلعب الشخصية الكوميديّة الشهيرة «شرفطح» .. بالاضافة الى عبد المجيد شكرى الذى تردد اسمه لبعض الوقت فى تلك الافلام المبكرة ثم اختفى بعد ذلك ..

أما القصة والإخراج والتمثيل فينسبها يوسف وهبى لنفسه طبعاً .. ولكن مع لقب «بك» والانتاج «لنحاس فيلم» وهى شركة كانت شهيرة جداً ونشطة، بل وتملك الاستديو الخاص بها أيضاً والمعروف باسمها، وهو أحد الاستوديوهات القليلة جداً التى ما زالت باقية لدينا حتى الآن ولكن باسم «استديو النيل» نون ان نعرف من الذى منح نفسه الحق فى ازالة اسم من فترة الريادة فى السينما المصرية وكأنه يستطيع أن يطمس التاريخ ؟

وقد يكون مهماً أيضاً من مراجعة عناوين الافلام القديمة ان نكتشف ان عناصر كثيرة من العمل السينمائى كانت فى يد الاجانب .. فالتصوير فى «سفير جهنم» كان لسامى بريل .. والديكور لروبرت شارفنبيرج «بالاشتراك مع المصرى جعفر والى» ..

ولهننسى الصوت : هاليليان وكريكور .. (واضح أنهما من الارمن) ورئيس قسم الكهرباء أرام ماراليان وهو أرمنى أيضا .. اما مدرب الرقص فهو ايزاك ديكسون، وهو اسم يتربد كثيرا فى أفلام تلك الايام وربما حتى الخمسينيات .. وهو المسؤول الاكبر عن ارساء تقاليد الرقص التى كانت جزءا أساسيا من بناء الفيلم المصرى لفترات طويلة، وعن ابتكار هذا المزيج الغريب من الرقصات الغربية التى كانت تقوم بها فتيات من اصل اجنبى غالبا من المقيمت فى مصر أو من فتيات الفرق الاجنبية التى كانت منتشرة فى ملاهى القاهرة وهى رقصات كانت تقليدا سانجا لبعض فنون الرقص الغربى الشائعة حينذاك .. ولكن الغريب أن يكون ايزاك ديكسون هذا الذى لا أعرف شيئا عن اصله، كان متمصرا بما يكفى لكى يصمم أيضا الرقصات الشرقية أو «البلدية» التى كانت تصاحب دائما المطرب أو المطربة فيما كان يسمى بالاستعراض الذى يقدم غالبا فى «الكاباريه» الذى لا بد من وجوده لكى يلجأ اليه البطل «ليسكر»، أو لينسى احزانه أو لتحاك فيه المؤامرات التى لها علاقة ما بموضوع الفيلم ..

ويقوم بالمونتاج فى «سفير جهنم» البير نجيب الذى كان أحد أساتذة المونتاج المميزين فى تلك الفترة .. بينما تأليف الموسيقى لإبراهيم حجاج الذى كان أكثر فنانى هذا المجال اقترابا من الاسلوب العلمى السليم، ومن فهم الدراما السينمائية ووضع الموسيقى المناسبة لها، حيث نكتشف فى «سفير جهنم» ان الموسيقى هى بالفعل من افضل عناصره ..

اما الاغانى فالفها بيرم التونسى وعبد العزيز سلام .. ليلحنها السنباطى والقصبجى .. وتمت كتابة الاسمين هكذا فقط .. باعتبارهما «نارا على علم» .. ومعهما عبد الغنى السيد الذى كان مطربا شائعا جدا حينذاك، (ومثلا احيانا) ولكنه فشل جدا كما يتضح من هذا الفيلم .. ثم محمود شريف - من نون «ال - الذى يبدو انه كان مازال ملحنا ناشئا حينذاك ..

ولكن أسم بيرم التونسى مؤلفا للأغانى يوحى بان هذالم يكن دوره فى الفيلم فقط.. فلايد من أنه شارك أيضا فى كتابة الحوار الذى ينسب يومف وهبى لنفسه لأن تجربة الحوار فى «سفير جهنم» هى تجربة فريدة، حيث كان كله مسجوعا بما لا يمكن أن يصوغه الا شاعر .. ولتسمع مثلا هذه العبارة التى تصف بطل الفيلم فؤاد شفيق والتى هى مفتاح الاحداث كلها بعد ذلك: «فيه راجل غلبان .. من عيشته

طهقان .. ابنه بيرجع سكران .. ومراة بتشتكى المصران .. وينته حالها فسدان ..
واسمه رمضان .. ومن الدنيا كخران! »

والموضوع باختصار أن هذا الرجل التعس الذي يعاني كل هذه المشاكل هو رمضان عبد الخلاق (قؤاد شفيق) المدرس في مدرسة «الزعة» الأهلية الذي يصطلم بناظر المدرسة (شرقنطح) لأنه اعطى درجات منخفضة لتلميذ جاهل مدلل، ولكن الناظر يوبخ المدرسين بعنف لأن هذا التلميذ هو ابن على خاطر باشا الثرى الأملل الذى يمنح اعانة للمدرسة .. فما هى المشكلة أنن فى أن يكون ابنه جاهلا يكتب أن مكتشف اميركا هو ديلسيس .. وأن الذى بنى هرم خوفو هو جريتا جاريو ؟!

بعد هذه البداية القوية يدخلنا الفيلم مباشرة الى موضوعه .. حيث يصابق المدرس المسكين شحاذا فى الشارع يطلب منه حسنة .. «مليم أو نكلة» .. وهى العملات القديمة الجميلة التى كان لها شان من ٤٥ سنة .. فإذا بالمدرس هو الذى يطلب صدقة من الشحاذا شاكيا له من أن مرتبه الذى لا يزيد عن «اربعة ملاطيش» - أى جنيهات - لا يكفيه شيئا لينفق على زوجته وابنيه !..

يدخل يوسف وهبى دائرة «الفانتازيا» على الفور حين نرى الشحاذا يبلغ «مولاه سفير جهنم» يعثوره على هذا الانسان التعس الذى ضاقت به الحياه ... والذى يصلح صيدا هائلا للشيطان .. فإذا بنا فى «مفارة» غريبة غامضة وقد تجسد فيها «سفير جهنم» الذى هو يوسف وهبى شخصيا فى الشكل التقليدى للشيطان .. المخلوق كربه الوجه ذو القرنين فى قمة رأسه !

وسأل يوسف وهبى الشحاذا عن هذا المدرس القلبان :

- وساكن فى أى مكان ؟

- فى حارة شق التعبان ..

ويتتمم يوسف وهبى مخاطبا نفسه: «طيب يا ابليس .. بكرة زورهم .. دول متاعيس ..»

فى بيت أسرة المدرس رمضان افندى عبد الخلاق (قؤاد شفيق) نتعرف الى الزوجة (فردوس محمد) التى تشكو من كل أمراض العالم دون أن تملك بالطبع اجر الطبيب ولا الدواء .. والابنة الشابة عفاف (امينة شريف) التى تطمح الى حياة افضل ولو بالزواج من ثرى عجوز فى عمر جدها .. ثم ابنه الشاب الذى مازال تلميذا (فاخر فاخر) والذى سقط هو ايضا فى هوة الفساد والخمر وفى احضان

راقصة الكبارية سنوية (هاجر حمدي) .. كى نكتشف ان البيت مجرد حجر حدير ..
ووسط هذه الأزمات المستحكمة، يبرز يوسف وهبى عنصر الدين فى شخص
الشيخ جاد المولى (طفى الحكيم) الذى يتصح المدرس البائس بالتمسك بأهداب
الصبر والإيمان : لا تفقد الإيمان .. ولا تصغ لأغراء الشيطان..« وهنا يبلغ اليأس
بالمدرس أن يصرخ فى الشيخ : «فين هو ده الشيطان .. وأنا ابوح له بالعصيان ؟»
وعلى الفور يظهر له الشيطان يوسف وهبى من خلال سحب النار والدخان
والقهقهة المجلجلة .. فهو يمشى بين بيوت فى (ماكيت) صغير مصنوع بمهارة ..
ويسأل : «مين ده اللى بيندهلى ؟»

هنا نكتشف انه فى هذا الوقت المبكر - عام ١٩٤٥ - لم تكن السينما المصرية
تتردد ويوساثلها البدائية فى استخدام الحيل من خلال المزج بين صورة وصورة ...
أو الاختفاء والظهور المفاجيء ..

ويلعن الشيطان سيطرته على بيت رمضان افندى المدرس .. الذى يكتشف فى
الصبح هرب ابنه وابنته الي عالم الشر .. ووسط هلع الوالدين يظهر الشيطان
يوسف وهبى ولكن فى شكل «كونت» انيق يعرض عليهما مبلغا لا يخطر على بال :
مليون جنيه .. وهو ما يساوى بارقام تلك الايام مائة مليون على الاقل ..
والحجة الغربية التى يبرر بها الشيطان هذه المنحة المذهلة .. هى أن رمضان
افندى له شقيق اسمه شعبان - لاحظ الاسماء الدينية - هاجر إلى أمريكا ومات
تاركا لأخيه هذا المبلغ الرهيب .. ويقدم الشيطان نفسه باعتباره «باهر عرفان» وكيل
أعمال هذا الأخ الراحل .. ثم يشترط على رمضان قبل تسلم هذه الثروة أن يتبعه ..
لأن أخاه شعبان «كان واخدا عهد على الشيطان» .

ووسط ديكور غريب وجو ضبابى أغرب ينكرنا باجواء مدرسة السينما التعبيرية
الالمانية التى ازدهرت فى الثلاثينيات وكان ابرز أفلامها «ميتروبوليس» .. يغنى
يوسف وهبى - الشيطان - أغنية غريبة مثيرة يصرخ فيها وسط السنة النار
والدخان :

«لهب .. لهب .. لهب ..

بنى آدم هو اصل الشغب ..

اصب عليه جام الغضب ..

ثم ييث الحياة فى تمثالين لشاب وفتاة، فإذا بهما يصبحان عبد الغنى السيد

وليلى فوزى .. فهذان هما «تلميذا الشيطان» أو أداته لاغراء فرائسه : بملذات الشباب والحب والحياة الرغبة.. عبد الفنى السيد المطرب المعروف ايامها والذي يقترض الفيلم انه «الشاب الوسيم» الذى يتولى اغراء الزوجة العجوز قروبس محمد لتتقلب على زوجها.. وليلى فوزى التى كانت شابة ممشوقة القوام وذات وجه جميل لتتولى اغراء الاب فؤاد شفيق.. والشيطان يسمى هذين الشابين : ايدى اليمين وايدى الشمال.. تتفنوا أمرى فى الحال.. يالله قوام كونوا جاهزين.. شامم ريحة بنى أدمين ..»

وينقلب الفيلم على الفور ببطلية التعيسين اللذين لم ينوقا من قبل اى طعم السعادة .. إلى عالم الاحلام الجميلة .. قصر فخم .. ملابس حديثة ... فتيات جميلات .. ويتولى الجميع تنظيف وتلميع الأب والام من خلال موبيلات الملابس والماكياج وتصفيف الشعر .. ويبدأ المدرس التعس يحقق احلامه فى غمضة عين، فيتمنى قصرا، فيجهز للتو امامه قطعة قطعة (بالتروكاج) .. وهو تحايل سينمائى للتصوير المتقطع (أى كل «كادر» على حدة) لتبدو الجمادات كأنها تتحرك بأستخدام كاميرا خاصة بالخدع ..

الافطار اللذيذ اصبح ينتقل بعربة السرفيس «الخوجاتية» إلى فراش المدرس الغلبان الذى اصبح «بك» .. بينما فرقة موسيقية كاملة من الفتيات (الاحور العين) تعزف له .. ونكتشف بينهن سميحة توفيق التى أصبحت ممثلة معوقة بعد ذلك.. كما نكتشف مدى «سخاء» الانتاج السينمائى حينذاك فى الديكورات الفخمة واعداد الكومبارس التى بلا حصر، والى حد تقديم استعراض كبير على قرص دوار .. وهى امكانات اصبحت تعجز عنها السينما المصرية الآن بإنتاجها الفقير التخيل الذى يسيطر عليه تجار يريدون ان يكسبوا دون ان ينفقوا ..

حفل تعارف يقيمه الشيطان يوسف وهبى الذى يدعى انه «باهر عرفان» الذى اصبح الان وكيل اعمال رمضان عبد الخلاق .. يقدمه إلى «عليه القوم» .. فهذا «رجب بيه الخنفشارى» الذى «اغتنى من بيع الفسيخ» .. وهذا «خليل الخشن» الذى «كان يشتري صناديق السلطة» .. وهى عملية يبدو أنها كانت تحقق ثراء كبيرا ايام الاحتلال الانجليزى ومن «بيزنيس» الحرب الثانية .. وذاك «عبد العزيز حمدى» الذى «كان يبيع الابر فى السوق السوداء» .. وهى عمليات متاجرة وتهريب خلقت فعلا فى تلك الاثناء طبقة أصبحت تعرف «بأغنياء الحرب» ..

ويتقدم احد رجال الاعمال من «رمضان بك» ليطالب منه مائة الف جنيه يساهم بها فى صفقة ما .. وتكتمل المفارقة بأن يظهر فجأة فى هذا الحفل ناظر «مدرسة النمة الأهلية» - محمد كمال المصرى أو شرفنطح - وقد انقلبت الاوضاع الان فاصبح هو الذى يناقش مدرسه القديم الذى طرده، لكى يتبرع بمنحة للمدرسة .. وعندما يتبرع له رمضان بك بألف جنيه - وهو مبلغ هائل أيامها يهتف له الناظر مهللاً: «يحيا مؤلف كلية وبمنة .. ومكتشف استراليا .. وأمريكا كمان !».

وعلى خط آخر، يواصل الشاب الوسيم عبد الغنى السيد عملية إيقاع الزوجة فريوس محمد فى حباله مدعيًا انه يحبها .. فإذا به يكرر «مشهد الشرفة» المعروف عند شكسبير مغنياً تحت شرفتها :

«أنا روميو .. وانتى جوليت ..

من شوقى جيتك للبيت ..

من بعد ما بخت ولفيت ..

على اتخن منك ما لقيت».

وعلى الرغم من عنصر السخرية الواضح من ضخامة حجم فريوس محمد فى هذا الغزل الكوميدي .. الا أنها تبدو سعيدة جداً .. لأنها تصدقه .. ويستمر العاشق يسخر منها هكذا :

«برعائك تحضن اوتوييس ..

وعيونك تطفى الفوانيس ..

ورقبك شفشق بنور ..

وخدودك وقت التواليت ..

تتلعم بصفيحة زيت !»

وبينما تضحك فريوس محمد المنتشبة بجمالها .. يعلق يوسف وهبى بحكمته المعروفة: «المال ده مستعبد الأم .. والناس يتعبده زى الصنم .. والكل وراءه فشر الغنم !» .. ويبدو ان هذا هو المفتاح الخلقى للفيلم !

تتبع بعد ذلك مصير الشاب والفتاة ابنى المدرس الفقير اللذين بدأت منهما أول شرارة للتمرد على أوضاعهما التعسة .. وهنا يدخلنا يوسف وهبى بعبقريته فى صنع المأسى .. فى متاهات غريبة يصلح كل منها فيلماً مستقلاً .. فالابن «فريد» - فاخر محمد فاخر - يعشق الراقصة «سنية» - هاجر حمدي - فلا يفاقر الكباريه ..

فإذا بالشيطان يوسف وهبى يفتق عليها الأموال حتى تتخلى عن الشاب الولهان، فيقتعه الشيطان نفسه بالقاء قبلة على الراقصة والكباريه لينتقم .. فيقبض عليه ويحكم بأعدامه ...

أما الفتاة «عفاف» - أمينة شريف - فتتزوج من الثرى العجوز الذى فى عمر جدها من أجل أن تعيش حياة رغبة .. فإذا بابنه الشاب «محمود المليجى» يقع فى حبها .. ويقع فى هذا الصراع المدمر الأثم : الابن الذى يخون أباه مع زوجته التى هى فى مقام أمه !.. ولا يدري أحد كيف كانت تتفتق عبقرية يوسف وهبى عن كل هذه الكوارث والفواجع والخianات شديدة التعقيد .. ويتنكر الشيطان فى ثياب الطبيب المعالج للزوج العجوز المريض الذى يقنع زوجته الشابة وابنه بزيادة جرعة الدواء له وحتى يموت من أجل الفوز بثروته .. ويبلغ عنهما البوليس فتذهب الابنه «الزوجة» إلى مستشفى الأمراض العقلية ..!

وبينما يكون الأب فؤاد شفيق نفسه غافلا عن كل هذه الكوارث التى تحدث لإبنه .. تنسج ليلى فوزى تلميذة الشيطان حباتها من حوله فتقنى له كلاما عبيطا من هذا النوع :

«يا ساميتيك .. انا واقعة فىك ..

يعجبني فىك أنك ظريف ..

وجحك سمح لىك خفيف ..

شريات قوى شكلك لطيف !»

ويخسر الأب أمواله على مائد القمار بينما يستدرجه السماسرة اليهود «مسيو ليشع» و «مسيو ليفى» إلى خسارة ما تبقى منها فى مضاربات البورصة ! .. وهنا لا بد، وكعادة السينما المصرية، من أن تتوالى كل أنواع المصائب مرة واحدة .. إن يوسف وهبى يبلغ المدرس أن الثورة قامت فى البرازيل وقرر الحكم الاشتراكى الحديد مضادة كل املاك اخيه المهاجر هناك !.. وفى الوقت نفسه تتهب ليلى فوزى ما تبقى فى خزانته وتهرب مع عبد الغنى السيد الذى يسرق بدوره ما فى خزانة فردوس محمد .. وهنا بعد انتهاء نوري تلميذى الشيطان يعيدهما مرة أخرى إلى تمثالين ويحطمهما .. ثم يجىء من الريف خبر غرق ارض المدرس وسقوط قنبلتين على عمارتين يملكهما على كورنيش الاسكندرية!.. كل هذا فى وقت واحد وربما فى مشهد واحد .. ويتخلى الجميع عن المدرس الثرى بعد ما فقد كل شىء فلا يجد الآن

من يقف بجانبه أو يرد حتى على تليفونه .. فكيتشف الخطا المأسوى الذى وقع فيه من البداية : «أنا حلفت بآل على القرآن» .. ويواجه وكيل اعماله يوسف وهبى بهذه الحقيقة .. ويتمتم نادما بهذه الآية القرآنية : «قل هو الله احد .. الله الصمد .. لم يلد ولم يولد.. ولم يكن له كفوا أحد».. ويذعر يوسف وهبى من آيات الله التى هى السلاح الوحيد الذى يهدده ويكشف سره.. فيعود الى حقيقته ويرتد شيطانا ذا قرنين يحاول حرق كل شىء قبل ان يحترق .. فيصرخ فى المدرس : «الشيطان هو ضميرك» وينهال عليه بسوطه صارخا فى هياج وهو يدمر كل شىء وينفث النار فى أركان القصر .. فما جاءت به الرياح .. تعصف به الرياح ! .. وبينما يطير الشيطان إلى سماوات الجحيم التى جاء منها، صارخا فى هيسرتيا، يهرب المدرس المنعور فى سيارته محاولا النجاة بحياته على الأقل ويعدما فقد كل شىء .. ولكنه يلاحظ أن سائقه يقود السيارة بجنون فيصرخ فيه أن يتوقف .. فإذا به يكتشف أن السائق هو الشيطان شخصيا .. فيقرأ عليه «آية الكرسي» التى تبده إلى هباء منثور ..

ووسط هذا الجنون كله .. ينقلب المدرس عن سريرته الى الأرض .. وإذا بالموقف نفسه يحدث لزوجه فردوس محمد وابنيه أمينة شريف وفاخر فاخر .. ويستيقظ الأربعة من كابوس واحد، هو هذا الفيلم نفسه بكل ما حدث لهم فيه .. فيقررون التوبة عن كل احلام الثراء والخروج من دائرة الفقر إلى ما هو أفضل .. ويكون «سفير جهنم» هو الدرس الذى تلقوه مع كل المشاهدين .. فحذار من التمرد والا وقعتم كلكم فى حبال الشيطان واصطليتم فى سعير الجحيم كما حدث لأبطال هذه الرواية .. وكأنه ليست هناك أحلام أخرى بحياة أفضل أكثر تواضعا ومعقولة .. وأكثر إمكانية لتحقيقها فى الواقع دون أن يكون الاختيار الوحيد هو : إما الفقر المدقع .. وإما الثراء الأسطورى .. ولكن كانت هذه هى الافكار التى تحملها السينما المصرية للناس والتى من المستحيل مناقشتها بالعقل حينذاك .. وربما حتى الآن !

ولكن تبقى «سفير جهنم» قيمته وجراته على تقديم سينما مختلفة.. ومتقنة الصنع على الأقل !

«سمع هس»

يستحق فيلم «سمع هس» أن اقطع سلسلة رسائل مهرجان كان من أجل الكتابة عنه أو على الأقل أن تضعه بينها بشكل ما.. مادام حظه الغريب شاء أن يبقى حبيساً في العلب ما يقرب الآن من عامين.. ثم لا يجد فرصة للعرض إلا في هذه الظروف الشاذة التي تبدو كلها وقد تحالفت ضده.. فهذه أولاً نزوة الموسم الميت حيث الحر القاتل والثانوية العامة والسوق الراكد وضريبة المبيعات.. ثم هي ثانياً فترة ما قبل العيد والمضروية، حيث يحجم أى منتج نكى عن عرض فيلمه.. ثم جميع نقاد مصر ثالثاً «متورطون» في سلسلة موضوعات عن مهرجان كان وأفلامه التي لا بد أن يحدثوا قراعم عنها رغم أن «سمع هس» - لولا البخت - أفضل من كثير جداً منها.. فلا يستطيع حتى المتحمسون جداً له أن يدعموه قليلاً ويلفتوا نظر المشاهد الذكى والزواقة على الأقل.. ورغم أنني شخصياً لا أعتقد كثيراً في قدرة الناقد المصرى أياً كان نفوذه على التأثير في أى فيلم سلباً أو إيجاباً.. في هذه الظروف المتدهورة جداً للسينما المصرية والمتفرج المصرى نفسه والتي علينا أن نعترف بها ونواجهها بصراحة.. إلا أن فيلم «سمع هوس» هو من الأفلام التي تستحق أن يدعمها النقاد وحتى لو اتهموا بالدعاية المجانية لها.. لأن جزءاً من مهمة الناقد الجديدة هو الدعاية للأفلام الجيدة والتيارات المتقدمة في السينما.. لأنه يستهدف هنا متعة المتفرج نفسه ورفع نوقه وليس صالح المنتج..

ولست أنكر من البداية حماسى الشديد وإلى درجة الإنبهار بالثنائى الشاب ماهر عواد كاتب السيناريو وشريف عرفة مخرجاً ومنذ فيلمهما الأول «الانزام قادمون» ثم «الدرجة الثالثة» رغم أخطائه التى افقدته كثيراً من النجاح كان يستحقه.. فهذا

ثانى فنى متفاهم بالمعنى الكامل.. كاتب موهوب يملك الخيال الجريء الجميل والصياغة الفنية الممتعة لأفكار كبيرة.. ومخرج موهوب بنفس القدر ومدرك تماما ومتمكن من لغة السينما وقادر على تحويل خيال زميله وأفكاره إلى سينما مذهشة.. والأثنان لون أو روح أو «نفس» جديد تماما وشاب وشديد الجرأة والطموح فى السينما المصرية.. اعتبرهما فى تقديرى المتواضع أهم إضافة للسينما المصرية فى السنوات العشر الأخيرة.. أو هما على الأقل رافد من أجمل وأجراً روافد السينما الشابة أو الجديدة التى بدأت تتعد فى مصر هذه السنوات ولكن بينما كان بعضها يغامر على مستوى الشكل والآخر على مستوى المضمون.. كان هذا الثنائى - وفى تقديرى أيضاً الذى لا أفرضه على أحد - يغامر ويجرب ويجدد فى كل مفردات السينما وهو ما تحتاج إليه أفلامنا التقليدية العجوز المتكلسة بشدة حتى لو لم تنجح التجارب تماما..

والفكرة فى «سمع حس» هى تنويع جديدة على نفس فكرة قمع الكبار للصغار واستيلائهم على حقوقهم فى «الأقزام قانمون» و«الدرجة الثالثة».. فهنا أيضاً مطرب كبير جداً وفخم عريض المنكبين جهير الصوت قوى البنية لامع الوجه ماشاء الله.. مفتحة أمامه جميع قنوات الغناء والزعيق فى الميادين والسيارات وفوق الكبارى وتحتها فى مراكب على النيل.. ولكنه يستولى على أغاني الآخرين عن طريق «لاعب بيانولا» يسرح فى الشوارع ليجت له عن الألمان الجديدة على أفواه الضعفاء المغمورين.. وهكذا ومن خلال حلقات قهر وغش متوالية يصل إليه لحن شعبي بسيط جدا وعصرى يفتنه الصعلوكان «حمص» و«حلاوة» فى الأفراح والموالد الشعبية.. ويسرعه بهلوانية وفى مشهد عبقرى يتحول هذا اللحن البسيط البريء فى انشودة وطنية يتغنى بها المطرب الكبير الأرجواز فى الميادين وتحت الكبارى على النحو الذى نراه أحيانا فى التلفزيون والذى يذكرنا بوقائع كثيرة حقيقية.. وغبنا يحول الفنانين الشعبيين بعد ذلك إثبات حقهما فى اللحن فى مواجهة مجتمع الكبار الأقوياء القادرين على تزيف وشراء كل شىء وكل أحد..

ولكن هذا تلخيص خائب جدا «السمع حس» لأنه من الأفلام التى لا تحكى شيئا فى الواقع لأنه يخرج عن إطار الصدوة التقليدية التى تعود عليها المشاهد المصرى وربما كانت هذه إحدى نقاط مقتله.. فهو عمل سينمائى خالص وجوده الحقيقى والوحيد هو على الشاشة.. حيث يقدم لمشاهده حتى العادى جدا قدرا هائلا من

المتعة والبهجة وحركة الشباب المتدفقة والحية بل والرقص والغناء والكوميديا الساخرة أيضاً حين يستعيد الفيلم بذكاء بعض التقاليد القديمة الجميلة للسينما الاستعراضية بل ولأفلام إسماعيل ياسين والنايلسى وزينات صدقي أحياناً.. ثم هناك أيضاً أقصى جهد فنى متميز ومختلف للنجمين الشابين ممدوح عبد العليم وإيلى علوى ولأحمد بدير وحسن كامى وأحمد عقل وسهير البارونى وموسيقى عبقرية لمودى الإمام وتصوير محسن أحمد ومونتاج عادل منير وبيكور رشدى حامد وكل منهم فى أحسن حالاته.. فما هو المطلوب أكثر من ذلك لجمهور لم يعد يتقبل سوى الحذوة الفبية المكررة وأفلام المخدرات والعرى والعنف والقيح والبطل المنتصر على طول الخط.. وحتى تبدل حس الجميع إلى حد رفض أى محاولة للتجديد أو للإرتقاء بالنق.. وصحيح أن هناك عيوباً فى نهاية الفيلم بشكل ما حيث يهبط مستوى الموسيقى والحركة بعد أن يكون المتفرج قد تشبع بعروض أقوى.. وحيث ينتهى البطل بالهزيمة فيحبط متفرجه الذى لم يعد متقبلاً لأى إحباط.. وكلها عيوب ليست قاتلة إلى هذا الحد مادام المتفرج نفسه مستمتعاً تماماً وتنطلق ضحكاته فعلاً إلى ما قبل النهاية بدقائق.. والمسألة مزجة حقاً.. فهل تبدل حس المشاهد فعلاً بحيث يرفض أى محاولة للتجديد أم أن على هؤلاء الفنانين الشباب أن يدرسوا التجربة والخطأ جيداً.. أم أن المناخ السينمائى والثقافى والاجتماعى كله لا يسمح بشئ جيد أو حتى مختلف؟ المشكلة فى تصويرى أكبر من مجرد فيلم!!

«حارة الحبايب» سينما أنابيب البوتا جاز!

سينما مترو في القاهرة هي إحدى نور السينما القليلة المملوكة لشركة سينما أجنبية وهي شركة «مترو جولدوين ماير» الأميركية طبعاً.. وهي الوحيدة التي ما زالت مملوكة لها حتى الآن بعد عودة سينما «كايزو» التي كانت مملوكة لشركة «فوكس» إلى القطاع العام.. ولذلك تخصصت «مترو» دائماً في عرض إنتاج شركتها الأصلية.. باستثناء أيام الأعياد التي ينص قرار قديم من وزارة الثقافة على ضرورة عرض أفلام مصرية خلالها في كل نور العرض من الدرجة الأولى بلا استثناء.. دعماً للفيلم المصري على أرضه.. مرتان في السنة فقط.. في عيد الفطر.. وفي عيد الأضحى.. وهو القرار الذي تقبله سينما «مترو» على مضض.. وحتى أصبح معروفاً أنها، من بين الأفلام المصرية الملزمة بعرضها في هاتين المناسبتين.. تختار أضعفها أو أسوأها - حسب تصوراتها هي بالطبع - حتى لا يبقى الفيلم ضعيفاً ثقيلاً عليها سوى اسبوع أو اسبوعين على أقصى تقدير.. فينصرف عنه الجمهور.. ويترك الفرصة لعودة أفلام الشركة الأمريكية نفسها، خصوصاً أن جمهور «سينما مترو» هذه بالذات كان معروفاً بأنه من «الايليت»، أو النخبة التي ارتبطت هذه الدار في أذهانهم - ومنذ أجيال - بمستوى معين من الأفلام.. وبالتالي بمستوى معين حتى في المظهر والسلوك وتقاليد المشاهدة.. فيكون طبعياً أن ينصرف عن مشاهدة أفلام العيد المصرية وينتظر حتى «تجلو» عن دارهم المفضلة لأنه من المعروف نسبياً في القاهرة أن كل دار عرض استقطعت خلال سنوات أن تجذب لها جمهورها الخاص مهنياً وثقافياً ومزاجياً.. حسب نوعية الأفلام التي تعرضها من ناحية.. وحسب طبيعة دار العرض نفسها مكانها.. حجمها.. جغرافيتها.. نوع مقاعدها وآلات عرضها..

ومدى نظافتها.. بل ونوع الكاكين المجاورة لها.. فلور عرض شارع عماد الدين مثلا قريبة من محلات «الكشري».. فطبيعى أن تجذب جماهير الكشري بل وأفلام الكشري.. بينما سينما «كايرو» مثلا بعدما عادت لعرض الأفلام المصرية أصبحت متخصصة بأفلام «الكفنة».. وهكذا.. وهذه تقسيمات حقيقية وليست كوميدية.. وأصبحت ثابتة ومعروفة حتى بين نور العرض التي تعرض كلها «أفلام مصرية».. فجمهور سينما «ميامي» مثلا مختلف عن جمهور سينما «ديانا» وبالتالي فالفيلم الذى ينجح فى هذه.. قد لا ينجح فى تلك.. والمنتجون الأنكيا يعرفون هذه الحقائق تماما.. فأصبح هناك من ينصحك بأن تعرض فيلمك فى سينما «أوبرا» مثلا.. لأنها من النوعية التى تحقق فيها نجاحا أكبر مما لو عرضته حتى فى «ميامي».. وهكذا.. أما بالنسبة لـ «مترو» الأنيقة النظيفة المكيفة ذات الجمهور «الخواجاتي» الخاص، والتي مازالت رائحتها عطرة - أو على الأقل ليست بشعة - فلقد أصبحت معروفة بأنها «مقبرة الأفلام» المصرية التى يلقى فيها حظها العاثر فى الأعياد.. حتى أصبح المنتجون يتهربون من عرض أفلام فيها.. إلى أن جاء فيلم «حارة الحبايب» فى إحد الأعياد منذ عامين تقريبا وأخرج لسانه لهذه القاعدة!

فهو فيلم مصرى.. ليونس شلبى وسعيد صالح.. وإخراج حسن الصيفي.. ونجح نجاحا خرافيا فى سينما مترو.. ومن أسبوع إلى اسبوع.. إلى أسبوع.. والجماهير تقتل نفسها زحاما عليه.. وبما أنه يحقق «الهلل الأوفر» وهو الحد الأدنى للإيراد الذى لابد أن يحققه الفيلم كل أسبوع ليستمر أوتوماتيكيا للأسبوع التالى.. فهو قابع فى السينما لا يمكن رفعه منها بأى ثمن.. بينما مدير السينما - وربما خبراء شركة مترو جوليونين نفسها - يشنون شعرهم بحثا عن تفسير لهذا اللغز!

ولا تفسير حتى الآن لنجاح «حارة الحبايب» وفى عقر دار سينما مترو «مقبرة الأفلام العربية».. لا على مستوى الحسابات الأمريكية القائمة على القاعدة والعقل والمنطق، ولا على مستوانا نحن فى فهم الغاز الفيلم المصرى!

«حارة الحبايب» نفسه عنوان تقليدى سخيى لا يدل على شىء ولا يغرى بشىء.. والأبطال يونس شلبى وسعيد صالح ونجوى فؤاد وسميرة صئقى وفؤاد خليل ونعيمة الصغير كرروا الأشياء نفسها فى عشرات الأفلام.. والقصة لاسم مجهول تماما، هو مراد على أمين، الذى لا يمكن أن تكمن عبقريته فى أن يكون ابنا مثلا للصحافى الراحل على أمين.. فهو ليس كذلك طبعاً.. والسيناريو والحوار لكمال ضلاح الدين

الذى كان مخرجاً من عمر صلاح أبو سيف تقريباً ومع ذلك فهو مصمم على عدم ارتكاب فيلم جيد ولو من باب الخطأ..

فما هو الجديد فى فيلم كهذا لكى يحقق كل هذا النجاح فى سينما «خواجهاتى» تعودت أن تقتل الأفلام المصرية أيا كان مستواها ومع سبق الأصرار والترصد؟ لابد أن الجديد فى «حارة الحباب» هو نبيلة كرم.. التى بدأت تظهر وتختفى فى هذا النوع من الأفلام ومن باب المصادفة.. أو ربما أيضاً كلما كانت فى زيارة للقاهرة.. وتفسيرى الشخصى الذى لم أجد غيره هو أن مشهد واحد فى هذا الفيلم يمكن أن يكون سر نجاحه.. وهو مشهد قتل نجوى فؤاد ونبيلة كرم تقترب بظهرهما من «جواهرجى» لسرقة جواهره.. ثم تسحبان جثته ونبيلة كرم تقترب بظهرهما من الكاميرا.. وهى تتحنى على الجثة لتشغل مساحة الشاشة كلها.. «بالقفا»!! فهذه هى اللقطة «العبقريّة» الوحيدة التى يمكن أن تكون قد جذبت الجماهير إلى فيلم كهذا.. والباقي كله كوميدى مرتجلة من التى يمكن أن نتخيلها من يونس شلبى وسعيد صالح عندما يجتمعان معا ويكون مطلوبا منهما أن يفعلا أى شىء لاضحاك الناس! إن سعيد صالح هو سيد صديق يونس شلبى الذى هو فارق ويسكتان معا فى حجرة فوق السطوح فى «حارة الحباب» حيث يحب سعيد سميره صدقى... ويجب يونس شلبى أختها ماجدة حمادة – أو العكس.. فلا فرق – بينما يرفض والدهما محمود أبو زيد هذا الحب لأنهما مجرد عاملين على عربة تجوب الشوارع لتوصيل أنابيب البوتاجاز إلى البيوت!..

فهل أعجب الناس بهذه المهنة الجديدة وسعيد صالح ويونس شلبى يحملان أنابيب البوتاجاز إلى الشقق وكل منهما يضرب الأنبوية بمفتاح حديد حسب العادة المعروفة فى الشوارع المصرية؟؟ وهل يرتبط نجاح هذا الفيلم اذا بإزمة أنابيب البوتاجاز.. بمعنى أن الناس بمجرد أن سمعوا أن هناك أنابيب فى سينما مترو.. ذهبوا على الفور فى تظاهرة عظيمة ليحصل كل منهم على أنبوية؟.. أم أن «حارة الحباب» بدأ إذا موجة جديدة فى السينما العالمية يمكن أن نسميه «سينما البوتاجاز»؟ الواقع أنه شىء مستعصى على الفهم.. والمصادفة تقود هذين الشابين إلى فيلا فخمة تسكنها الراقصتان نجوى فؤاد ونبيلة كرم.. وإذا بهما تقعان فى حب الشابين بالحاح شديد.. لا نفهم سره إلا عندما تدعوانهما لسهرة حمراء يسكران فيها حتى يفقدوا الوعي.. ونكتشف عندهن أن الفيلا مملوكة لجواهرجى، يعود متأخرا

إليها لتتولى الراقصتان قتله بقصد سرقة الجواهر من منزله. ثم تضعان جثته بجوار الشابين البرئين المخمورين لتلصق بهما التهمة..

وطبيعى أن يتهرب سعيد صالح ويونس شلبي من التهمة.. ويعد مطاردات يتكران فيها في زى النوبيين السمر وتتكرر فيها مغامرات إسماعيل ياسين.. يلتقيان بمفتش البوليس الهاوى لقصص اجاثا كريستى الذى يمارس هوايته في منزله ويدعى «زكى كريستى»، فيؤكد لهما أنه سيحقق الجريمة وسيكشف السر ويثبت براعتهما.. ويلعب الدور الممثل فؤاد خليل وهو كوميدى خطر.. وعبر بضع رقصات «ولحم أبيض» - حسب تعبير جمهور السينما - من نجوى فؤاد ونبيلة كرم، ويضع مطاردات من تراث إسماعيل ياسين.. ويضع مواقف تهرجية بين سعيد ويونس وفؤاد خليل ، مع بعض تعليقات نعيمة الصغير.. وجريمة قتل أيضاً تتخلص فيها نجوى فؤاد - شريفة الفيلم الراقصة - من شريكها نبيلة كرم، يتم الإيقاع بها متلبسة ببيع الجواهر التى سرقته من القتل.. بعد أن يكون سعيد صالح ويونس شلبي طبعاً قد وصلا إلى بكر العصاية التى تقودها نجوى فؤاد وضربا كل أفرادها.. وهنا لا يتورع مخرج فى عمر وخبرة وعدد أفلام حسن الصيفى عن الوقوع فى غلطة لا يكثرث بها على الإطلاق.. ففى مشهد الاتفاق على بيع الجواهر المسروقة تقول نجوى فؤاد للمشتري: «ميعادنا بكرة الساعة ثلاثة فى عزيتى فى البراجيل... ويالمره تنفدى سوا...» ثم فى المشهد التالى مباشرة يذهب المشتري إلى العنوان نفسه فى الليل والندى كحل.. فالمخرج وكل مساعديه والمصور والممثلون جميعاً نسوا أن الموعد كان وقت الغداء، وفى الثالثة ظهراً..

وفى مثل هذه الأفلام يكون الغداء مثل العشاء.. وأحمد مثل الحاج أحمد.. عملاً بنظرية «أقلب» يعنى خلصنا واعطنا أى فيلم بأى كلام فى أقل وقت ممكن وبأقل إزعاج.. فالجمهور منتظر وعلى نار.. ولقد تم تخديره تماماً حتى لم يعد يفرق بين الليل والنهار..

وكما يقول القول المأثور فى فيلم «الباطنية» الذى مازال خالداً حتى الآن «سلملى على سينما مترو» !

«للرجال فقط»
سعاد حسنى ونادية لطفي فى فيلم واحد أكثر تقدما
ولم تكن هناك مشكلة..

كانت حفلة العرض الأول لهذا الفيلم فى ليلة ١٦ تشرين الثانى (نوفمبر)-١٩٦٤.. فهو فيلم ينتمى إذن لمرحلة الستينيات.. التى تعودنا إن نصفها -وحتى الآن- بمرحلة الإزدهار فى التاريخ القريب للفيلم المصرى، على الرغم من أنها لم تعد قريبة بعد مرور ربع قرن.. ولكننا مازلنا نزهو بإنها مرحلة القطاع العام.. وأفضل انتاجنا على كل مستويات الفنون والثقافة وهى بالمصادفة المرحلة نفسها - بل والعالم نفسه تقريبا - الذى تخرجت فيه أول دفعة من معهد السينما وبدء ظهور التيارات الجديدة فى السينما بالتالى، على الرغم من أن الفيلم لا علاقة له بمعهد السينما، فهو من إخراج محمود نو الفقار الذى كان مخرجاً تقليدياً راسخاً.. مثل كثيراً، وأخرج كثيراً.. من دون أن يترك الأثر الذى تركه أخوه عز الدين نو الفقار..

الفيلم هو «للرجال فقط».. الذى شارك فى كتابة السيناريو والحوار مخرج الفيلم نفسه محمود نو الفقار مع محمد أبو يوسف.. لطرق موضوعاً لم تكن له علاقة مباشرة بأفكار الستينيات الكبيرة ولا بأسماء مخرجيها التى بقيت من حصيلة هذه المرحلة حتى الآن.. ولكنه على الرغم من ذلك لم يكن بعيداً عنها تماماً.. لأن المجتمع المصرى كله كان يهوى بالأفكار والطموحات والأحلام الكبيرة التى تكشف عنها كلها عن فجبة أكبر بعد ذلك بثلاث سنوات فقط.. هزيمة ١٩٦٧.

ولأن أحد عيوب السينما المصرية التاريخية، التقليد وركوب الموجة الشائعة أو الرائجة فى المجتمع حسب «الموضة» أو النغمة المطلوبة، فلقد كان هذا مفيداً فى

بعض الأحيان.. لأنه كان يدفع السينمائيين على الأقل إلى الخوض فى موضوعات «كبيرة» تدعو إلى قيم إيجابية، ويغض النظر عن إيمان صانعى الأفلام بهذه الأفكار.. فلقد كان مجرد ركوب الموجة مفيدا فى بعض الأحيان لأنه يعطينا فى النهاية موضوعا متقدما على الأقل أيا كانت طريقة معالجته، كهذا الموضوع مثلا الذى يقدمه «الرجال فقط»، والذى يبدو فى نظرتي لدور المرأة فى المجتمع منذ ربيع قرن، أكثر جرأة وتقدما من نظرة المجتمع للمرأة حاليا، حيث تراجعت القيم والمفاهيم أكثر، وإلى حد الدعوة إلى عودتها للبيت، لأن وظيفتها الوحيدة هى تربية العيال.. وغسيل الأطباق.. والجلبوس فى انتظار «سى السيد».. من هنا، فإن فكرة الفيلم التى تبدو متقدمة جدا ومستتيرة فى أيامنا هذه بالنسبة لتخلف النظرة السائدة إلى المرأة الآن، كانت عابية، جدا ومتسقة مع الجو العام الذى كان أكثر طموحا وتحضرا منذ ٢٦ عاما وفى نزوة الستينيات التى يتكرر لها الجميع الآن !

وفى «الرجال فقط» بلغت الجرأة إلى حد المطالبة بإقتحام المرأة حتى المجالات التى يتصور البعض أنها شاقة أو لا تتفق مع طبيعتها كائتى.. والمجال هنا هو البحث عن البترول.. ليس خلال الأبحاث على الورق وفى المكاتب - وهو ما يبدو أننا نكتفى به حتى الآن بدليل أننا لا نعثر أبدا على البترول! - وإنما عبر ذهاب الفتيات للتنقيب عن آبار البترول فى الصحراء نفسها.. فماذا يمنع؟

وكانت هذه بالضبط هى طموح المهندسة الشابة سلوى.. والمهندسة الشابة الهام.. والاثنتان تعملان فى شركة بترول يصر مديرها على أن تكتفيا بالعمل فى مكاتب القاهرة.. وضد طموحهما فى أن تنهبا لمشاركة زملائهما من الرجال للبحث العلمى فى حقول الصحراء نفسها.. لأنهما لا تفلان عنهم فى شئ - كنموذجين للفتاة المصرية المتعلمة الجديدة فى زهوة الستينيات .

ولابد من أن نعلم أولا أن «سلوى» كانت سعاد حسنى و «الهام» كانت نادية لطفي.. وهو أحد الأفلام القليلة التى جمعت بينهما، وكل منهما على قمة التناق كنجمة سينمائية.. يرفض مدير شركة البترول طلب المهندستين الشابتين الذهاب للبحث عن البترول أو استخراجها من الصحراء.. ولأن نادية لطفي تمثل الفتاة الأكثر عقلا وورائة. بينما سعاد حسنى تمثل الفتاة الأكثر جرأة ومرحا وانطلاقا، فإنها تحت إحساس الإحباط تقترح على زميلتها وضع خطة تسمح شنب الرجال! بمعنى أن تثبت لهم أن المرأة ليست أقل قدرة منهم على العمل الشاق.. وهى تذكر أن

«فالتنيناء» صعدت إلى الفضاء.. حيث كان العالم مبهورا في تلك الاثناء - عام ١٩٦٤ - بصعود رائدة الفضاء السوفياتية مع الرجال في أحد الصواريخ .

وفي مقابل هذه الروح المتوثبة عند الفتاتين.. يتهرب مهندسان من مسؤولية العمل في الصحراء.. فتسافران بدلا منهما على أنهما رجلان. وبعد التكر في ملابس الرجال وشواربهم، ويافتعال الصوت الخشن.. مع أنه من الصعب جدا أن يصبح وجهان جميلان لسعاد حسنى ونادية لطفي رجلين تحت أى تنكر..

والفكرة عبثية كما نرى وغير مقنعة.. ولكن تنشأ عنها بالطبع مفارقات كثيرة طريفة.. المهندسة سعاد حسنى تصبح المهندس حسن فهمى.. والمهندسة نادية لطفي تصبح المهندس مصطفى عبد الله.

وفي معسكر شركة البترول في الصحراء تتعرفان على بقية العاملين هناك من الشباب: حسن يوسف في دور المهندس فوزى فايز الذى لا يكف عن الشقاوة الطريفة كعادته.. والمهندس أحمد إسماعيل الذى يقوم بدوره أيهاب نافع، الذى حاول لبعض الوقت أن يعمل ممثلا استغلا لقوامه المشوق، وملامحه الوسيمة خصوصا بعد أن تزوج من الممثلة ماجدة التى كانت إحدى نجومات القمة حينذاك ولكن على الرغم من كثرة الفرص التى أتاحت لإيهاب نافع لبطولة أفلام لم يظفر بها غيره كان يفقد لأدوات الممثل الحقيقى، فتوقف واختفى تماما وغادر مصر كلها، وتحول إلى رجل أعمال في استراليا فيما اعتقد، وهو اليوم عاد إلى مصر. وبدا يشارك في ادوار تناسب سنه وشكله حاليا..

ثم هناك بعد ذلك المهندس الصارم الذى يشرف على العمل كله. يوسف شعبان! ولا يدرى أحد كيف اقتنع هؤلاء جميعا بأن هاتين الشابتين الجميلتين القادمتين من القاهرة للعمل في حقل البترول يمكن أن تكونا رجلين فعلا، على الرغم من ملامحهما الأنثوية الواضحة.. ولجرد أنهما تلبسان ملابس الرجال وتضعان شاربين.. إلا إذا كان هناك جنس ثالث يجمع بين الرجولة والأنوثة!

ولكن سيناريو الفيلم يريد أن يلعب بالطبع على هذا التناقض.. فعلى الرغم من أن حسن يوسف وإيهاب نافع يشتركان في حجرة نوم واحدة، فالمنطقى أن يشترك الشابان الجديان في حجرة واحدة.. إلا أن الفيلم يجعل إيهاب نافع يطرد حسن يوسف من حجرته لتشاركه فيها نادية لطفي.. بينما ينتقل حسن يوسف إلى الحجرة الأخرى التى أقامت فيها سعاد حسنى..

طيب ليه؟.. لجرد أن تكون هناك بالطبع المفارقات التي لا بد من أن نتخيلها، حين تنام فتاة مبتكرة في ثياب رجل.. في الحجرة نفسها التي يشاركها فيها رجل، يفترض أنه لا يعرف هذه الحقيقة.. ثم لأن المطلوب من ناحية أخرى، أن يقع هذا في حب تلك..

ولكن عنصر «سوء التفاهم» - وهو من أهم عناصر تفجير الكوميديا - القائم على عدم معرفة الشبان بأن الضيفين الجديدين هما فتاتان.. يوقع الفيلم في مأزق غير مقصود.. فحسن يوسف يلاحظ زميله الجديد في الحجرة مليح الوجه ناعم الملمس رقيق اللفتات - لأنه سعاد حسنى بالطبع - فإذا به يقع في الإعجاب، «المريب» به ومن أول لحظة وإلى حد معاكسته.. بل ونكاد نقول مغالته.. وهذه كارثة بالطبع توحى بشنود مشاعره - لأنه لا يعرف إنها فتاة بالطبع - فكيف تصل المسألة إلى المعاكسة بعبارات من نوع «أنت بتركب الهوا»؟

ثم لأنه مجتمع رجالي مغلق، فنحن نرى هؤلاء الشبان الباحثين عن البترول يرقصون مع بعضهم في سهراتهم ليلاً.. ويكون من حظ حسن يوسف أيضاً أن يرقص مع زميله المهندس الجديد حسن فهمي.. فحتى لو كان هذا المهندس سعاد حسنى شخصياً المتكررة في زى رجل.. فكيف يهمس لها - أى له - حسن يوسف قائلاً: «يا ألد باش مهندس شفتي في حياتي» إلا إذا كان ايحاء غير مقصود بالطبع.. بالشنود الجنسي.. والعياذ بالله؟

وعلى ذلك فلقد مر هذا «اللغم» الخطير على الفيلم ومشاهده بهدف الإضحاك.. وتتعاقب بعد ذلك مقالب سوء الفهم المشابهة، والنتيجة عن هذا الموقف المعقد.. فهناك مشاكل البنت عندما تخلع ملابسها ليلاً قبل أن تنام.. فإين تفعل ذلك.. وكيف تفك شعرها.. الذى تخفيه في «كومة من فوق رأسها»؟.. وكيف تتخل الحمام الذى يشاركها فيه رجل..؟

الأدهى من ذلك، ويهدف صنع الكوميديا أيضاً.. أن حسن يوسف مصاب «بهلع جنسى» من نوع ما يجعله ينهض بالليل فيما يشبه أحلام اليقظة.. لينقض على فراش شريكه في الحجرة ! فإذا كان هذا جائزاً عندما كان شريكه هو إيهاب نافع.. فما العمل عندما أصبح سعاد حسنى؟

والمشاكل نفسها تتعرض لها نادية لطفى في حجرتها مع أيهاب نافع.. ولكن مع مزيد من التعلل والوقار من الاثنين.. وبينما نرى الفتاتين تواجهان هذه المازق يومياً

وتبحثان لها عن حل، فهما ترفضان الاستسلام على الرغم من ذلك، والكشف عن حقيقتهما الأنثوية حتى لا يفتضح أمرهما.. لأنهما موجودتان هنا، لتحقيق إنجاز وهدف استراتيجي، وللتأكيد على أن الفتاة لا تقل قدرة عن الرجل.. والمقصود هو أن يتم هذا الإنجاز أولاً قبل أن تكشفوا للجميع عن كونهما فتاتين.. ولذلك فلا بد من الاحتمال وإلا انفضح السر وضاع كل شيء!

ولكن الطبيعي في الوقت نفسه أن ينمو الحب يوماً بعد يوم بين الفتاتين والشابين.. فهذا هدف أساسي آخر من أهداف القيلم.. وتبدأ نادية لطفي وسعاد حسنى تعترف كل منهما بمشاعرها للأخرى. ولكن المسألة الرياعية تزيد تعقيداً حينما تدخل السيناريو قصة فرعية لا ضرورة لها إلا زيادة التوتر واحتمالات الكوميديا.. فالفتاة البدوية صابحة التي تتعامل مع معسكر البترول بشكل ما، تقع هي الأخرى في حب سعاد حسنى.. باعتبارها «شاب مليح».. بينما أبن عمها البدوى الشرس (محمد صبيح) الذى يحبها ويريد أن يتزوجها - ولا ندري لماذا لا يفعل - يطاردها طوال الوقت بيندية!

وعندما تتأزم الأمور إلى هذا الحد، تعلن سعاد حسنى - باعتبارها الطرف الأضعف - عن رغبتها في التوقف عن اللعبة كلها.. فهى تريد الهرب والعودة إلى القاهرة.. ولكن نادية لطفي الأكثر قوة وتماسكاً. تهددها بأن العودة تعنى إنكشاف أمرهما بعد انتحال شخصية مهندسين رجلين.. وهو ما يحيلهما إلى التحقيق فى النيابة الإدارية.

ويتكرر المازق والمواقف الحرجة حتى يستهلكهما السيناريو تماماً.. فيقرر فى لحظة أن يعلن عن السر من أجل تعقيد تصاعدي أكثر للآزمة..

تنظر سعاد حسنى ذات يوم إلى أحد فساتينها التى اخفتها ولم تعد تستخدمها قائلة فى شوق، لأنها تريد أن تعود إلى طبيعتها الأنثوية.. «أه .. ياما أنت واحشنى»، وذات يوم تشعر بحزن لأن تنزل إلى نبع ماء قريب.. وبالماء.. وهى لا ندري أن إيهاب نافع يرقب «بالصدفة».. فيتأكد من حقيقة السر الذى كان يشك فيه من أول لحظة .. ويبوح به لحسن يوسف..

الآن أصبحت اللعبة كلها معروفة ولكنهما يقرران تجاهل الحقيقة واستمرار تعاملهما مع الفتاتين كثنهما رجلان.. فلقد وقعا فى حبهما. وانتهى الأمر.. ولابد من الوصول إلى النهاية الطبيعية بأى شكل ولكن مع مزيد من الاحتضان والاقتراب

الذى يمكن أن يكون بريئاً وعفوياً بين الأصدقاء من الرجال!
وهنا تبذل الفتاتان محاولات مستميتة للدفاع عن جسدَيْهما على الأمل من «لمسات
الأصدقاء» التى تدعى البراعة.. وفى لهفة محمومة تبحثان عن عينة من البترول
ترسلنها إلى العمل للتأكد من كونها بترولاً.. وتجدان هذه العينة بالفعل فى بئر كان
الامريكان قد حفروها ثم ردموها.. ولكن ها هى المهندسة المصرية تكتشف أن به
بترولاً..

وفى انتظار نتيجة فحص «العينة» فى العمل ، تحدث المطاردات والمعارك الناشئة
عن سوء الفهم، والتى لا بد منها قبل الوصول إلى نهاية أى فيلم مصرى قالبى
الشرس محمد صبيح الذى يطارد ابنة عمه «صايحة» بالبندقية، يضبطها فى خيمة
المهندس سعاد حسنى - وهو لا يعلم بدوره أنها امرأة - فيشهر سلاحه فى وجه
الجميع انتقاماً لشرف البدو.. وبعد عدة مطاردات عبيطة يضرب الجميع.. ولا يملك
حسن يوسف ألا أن يقبل «زميله المهندس» سعاد حسنى.. بينما يقبل إيهاب نافع
زميله المهندس نادية لطفى.. فهما الوحيدان اللذان يعرفان حقيقتيهما.. ولكن باقى
المعسكر.. لا يعرف من فيه هذه الحقيقة.

فكيف يرون مشهداً شنيعاً لأربعة مهندسين رجال.. يقبل كل زوج منهما بعضه
بشبق شديد جداً.. فيعلن المشرف يوسف شعبان أن الكارثة قد اكتملت. وأن العار
والشنار حل على الجميع، ولا بد من أن تكون هذه نهاية العالم!

وهنا تكون اللعبة الدرامية قد استنفذت أغراضها، ولا بد من كشف الأسرار لكل
الأطراف.. فتفك الفتاتان جدائل شعرهما لإثبات حقيقتيهما ولتصحيح العلاقات
طبيعية. وفى الوقت نفسه وبالمصادفة - كما هى العادة فى الفيلم المصرى - تجئ
النتيجة من العمل، لتؤكد أنهما اكتشفتا البترول أيضاً فى هذه البئر! فالبنت إذن
قادرة على الإنجاز بكفاءة الرجل نفسه.. لو أن المجتمع أتاح لها الفرصة فقط،
وأخرجها من «ققص الحريم».. ويكون هذا هو المغزى الأخلاقى - بل والاجتماعى
أيضاً - الذى يتحقق خلال النهاية السعيدة..

ونجد أنفسنا بعد نهاية الفيلم نتأمل بعض دلائله:

المجتمع كان أكثر تقدماً فى نظrote للمرأة منذ ربع قرن مما هو الآن.. وهذه كارثة
بكل المقاييس! وفى تلك الأثناء كانت السينما المصرية أكثر تقدماً أيضاً مما هى
الآن.. سواء من حيث الأفكار والقيم التى تتناولها.. أو من حيث قدرة الإنتاج على

إقتحام مجالات كهذه !.

فى «الرجال فقط» تجرؤ الكاميرا على الخروج إلى أجواء جديدة وشاقة، بعيدا عن الديكورات الخائفة والشقق المفروشة التى يجرى فيها التصوير الآن.. فأغلب مشاهد الفيلم تم تصويرها خارجيا فى مكانها الطبيعى.. وهى بشر بتحول حقيقية فى الصحراء.. وهو ما يجبن عنه الآن أى فيلم!.

من ربيع قرن أيضاً كان بوسعك أن تجمع بين نايه لطفى وسعاد حسنى فى فيلم واحد.. وكل منهما نجمة على القمة.. ولم تقل احدهما: «وحدى ويعدى الطوفان».. فقبل ظاهرة النجم الأوحـد كانت البطولة جماعية تحشد أكثر من اسم كبير فى عمل واحد.

لم تكن هناك مشكلة.. كان الناس أكثر بساطة.. والعبارة أكثر تواضعا.. ولذلك كانت الأفلام أجمل..!

«إشاعة حب»

مدرسة فطين عبد الوهاب فى الكوميديا الراقية!

إذا كان صحيحا أن الكوميديا هى أحد أهم مكونات الشخصية المصرية حتى عند مواجهة الأزمات.. فمن الطبيعى أن تكون إحدى أهم وأنشط نوعيات السينما المصرية، هى الأفلام الكوميدية.. وهى ليست أكثر هذه النوعيات إقبالا من الجمهور على الإطلاق فقط.. بل إنها كانت وسيلة فاعلة فى الوقت نفسه للتعبير - حتى بالأسلوب الساخر - عن الواقع المصرى لمن يريد رصد مزاج وتغيرات وما يكمن تحت سطح هذا الواقع.

حتى حينما يبدو أن الممثلين لا يفعلون أكثر من أن يهرجوا ويهزلوا فيما يهاجمه النقاد ويترفعون عنه، فليس هذا إلا تعبير عن واقع نفسى واقتصادى - وأحيانا سياسى - يفرز بطبيعته هذا النوع من الهزل بل أن انتشار كوميديات ما يسمى الآن بفلام المقاولات التى يسندون بطولتها لممثل كوميدى أو أكثر، ليس سوى تعبير عن أزمة حادة ليس لدى المنتجين الذين يفرقون السوق الآن بهذه الأفلام لأنهم ليسوا سوى تجار يروجون للسلعة التى يدركون بأنفهم الخبيثة أن السوق بحاجة إليها فى ظروف معينة، وإنما لدى الجمهور الذى يتقبل بالفعل هذه السلعة لأنه يريد أن يضحك على أى شىء ويأتى مستوى... فظروف الجميع فى حاجة إلى ذلك.

الكوميديا فى السينما المصرية كانت دائما «ترمومتر» لقياس أشياء كثيرة.. وربما بأبسط وأوضح مما نقيسه حتى تيارات الواقعية فى هذه السينما، فضلا عن أنها هى نفسها كانت من أكثر نوعيات الفيلم المصرى نشاطا وحيوية - لأنها الأنجح - وبالتالي أكثرها أيضاً اختلافا وتغيرا لنفسها.. سواء إلى الأحسن أو الأسوأ حتى

أصبحت ضرورة لازمة، حتى للنوعيات الأخرى ولو كانت تقيضا لها.
فالتراجيديا الفاقعة ليوسف وهبى نفسه كان فيها دائما «منسوب» الكوميديا: من
فؤاد شفيق إلى بشارة واكيم.. فما بالك باللون الغنائى الاستعراضى الناجح هو
نفسه ودائما لدى المتفرج المصرى، وهو الأقرب بطبيعته لأن يكون عنصر الكوميديا
فيه قويا جدا؟! .

ومن هنا، ربما كان تتبع وتمييز مدارس وأساليب محددة فى الكوميديا
السينمائية المصرية، عن أى نوعية أفلام أخرى.. فمن الصعب مثلا تمييز ميلودراما
يوسف وهبى عن ميلودراما حسن الإمام، لأن الاثنين يصدران من منبع واحد..
بمعنى أن حسن الإمام خرج من معطف أستاذه يوسف وهبى.. بينما من السهل
جدا تمييز كوميديا نجيب الريحانى عن كوميديا إسماعيل ياسين. لأن كلا منهما لا
علاقة له بالآخر لا من قريب ولا بعيد.. فإذا قلنا أن فارق الزمن جعل هذا تعبيرا..
عن عصر وذاك عن عصر آخر وأن لكل منهما مزاجه الخاص حتى فيما يضطك.
فسوف نجد أنه حتى فى كوميديا الزمن الواحد سوف نلاحظ هذه المدارس
المستقلة.. فكوميديا الريحانى لا علاقة لها من أى باب بكوميديا معاصره على
الكسار.. حتى فى بداياتهما عندما كانا يتنافسان على المسرح.. هذا فى عماد
الدين، وذاك فى روض الفرج.

فالمدارس، أو لنقل الأساليب. كانت واضحة ومحددة فى الكوميديا السينمائية
أكثر من أى سينما أخرى.. وهى أساليب ليست مرتبطة بتغيير المراحل فقط.. وإنما
قد ترتبط بالنجم الكوميدى نفسه قبل أى شيء.. فلأنه هو المطلوب أساسا حسب
قدرته على إضحاك الناس.. فلهذه الأقوى بين كل ممثلى النوعيات الأخرى وأيا كانت
مواهبهم فممثلا فطرى تماما مثل على الكسار استطاع أن يخلق نوع الكوميديا
السينمائية الخاصة به ويطابعه أو قدراته، ويفرضه بالضرورة على الكاتب والمخرج..
«فكوميديا الممثل» هى العنصر الأساسى الذى يصاغ الفيلم كله من حوله من
الكسار إلى عادل إمام فى أيامنا هذه.. وبالتالي.. فأكثر مدارس أو أساليب الفيلم
الكوميدى تميزا هى التى تنسب لممثل ما، فى اختلافه عن الممثل الآخر.. وكوميديا
الكسار مختلفة بهذا المفهوم ويوضوح عن كوميديا الريحانى.. وبالقيااس نفسه يمكن
القول عن كوميديا النابلسى وإسماعيل ياسين وفؤاد المهندس ومحمد عوض.. وصولا
إلى كوميديا عادل إمام وسمير غانم ويونس شلبى..

ومن الصعب أن نقول بأن الفيلم الكوميدي كان يختلف باختلاف المؤلف.. لأن أزمة هذا النوع بالذات في السينما كانت دائما في ندرة المؤلف... فضلا عن الأزمة الأصلية في عدد كتاب السيناريو الذين يجيدون الحرفة فعلا على مدى تاريخ السينما المصرية كله.. فما بالك بالكتابة الكوميدية التي هي أصعب أنواع الكتابة، وفي السينما حتى أكثر من المسرح الذي قد تكون شروطه أسهل، وهي مسألة لا أدعي أنني أعرف هل هي خاصة بالسينما والمسرح في مصر فقط أم في العالم كله..

ولكن أيا كان الأمر فنحن لا نستطيع أن ننسب كوميديا سينمائية خاصة لمؤلف ما.. فلم يتخصص أصلا في هذا اللون من الكتابة إلا عدد محدود جداً لم يتميز منهم سوى بديع خيري والريحاني في أعمالهما المشتركة.. ثم أبو السعود الإبياري وهو أهم الأسماء في الفترة التي تلت الريحاني وحتى الآن على مستوى الكم والكيف معا ثم من بين محاولات «لتجريب» الكوميديا من بعض كتاب السيناريو الذين لم يتخصصوا في الكوميديا مثل سيد بدير وعلى الزرقاني وعبد الحى أديب، لا نستطيع أن نكتشف خيوطا متصلة بهم إلا عند على سالم وبهجت قمر، وهما قادمان من أصل مسرحي رغم ذلك... بل وقد يكون مفاجعا - وأرجو ألا يكون حقيقيا - أن الكتابة الكوميدية توقفت تماما بعد هؤلاء... إذا كنا نتحدث عن كوميديا حقيقية ومحترمة وجديرة بالمشاهدة...

ولعلنا نجد الموقف نفسه بالنسبة لمخرجي الفيلم الكوميدي .. فمن الصعب أيضا أن ننسب مدارس ما متميزة لهذا المخرج أو ذاك .. فإفلام على الكسار البدائية السانجة أخرجها توجو مزراحى مثلا من دون أن نستطيع أن نصنفه وباطمئنان كمخرج متخصص في الكوميديا .. بدليل ان افضل وأهم افلامه على الإطلاق وهو فيلم «ليلي» كان تراجيديا فاجعة عن «غادة الكاميليا» .

ورغم أن نيازي مصطفى هو الذى اكتشف فى البدء طاقات الريحاني الهائلة فى السينما، فلا يمكن اعتباره أيضا متخصصا فى الكوميديا - رغم استمراره فى هذا اللون من ممثل إلى آخر - باكثر مما كان متخصصا مثلا فى افلام الحركة او «الاكشن» التى كان أول من برع فيها فعلا ...

ثم كانت لأنور وجدي بصمات كوميدية واضحة .. ولكن ليس فى أكثر من استخدامه بذلك، لعناصر كوميدية ناجحة مثل إسماعيل ياسين وشكوكو وبشارة واكيم .. كمجرد «مكملات نجاح» لأفلامه الغنائية لليلى مراد ..

الوحيد الذى يمكن اعتباره مخرجاً كوميدياً بالمعنى الحقيقى .. وبالتالى صاحب مدرسة أو أسلوب كانت له ملامحه المحددة والمميزة وساهم فعلاً فى ترقية وتهذيب وتطوير مفردات الكوميديا السينمائية كان فطين عبد الوهاب .. فهنا مخرج يفهم لغة السينما أولاً بحيث لا تظل مجرد مسرح يعتمد على الحوار أو على قدرة الممثل الكوميدى الخاصة على الاضحاك .. ثم هو نفسه يملك حساً كوميدياً بحيث يضيف حتى للحوار المكتوب أو للموقف فى اثناء التصوير، أو يجيد توظيف «وتهذيب» قدرات الممثل الكوميدى .. فإذا كان نيازى مصطفى بارعا فى إستخراج الكوميديا من «الصورة» .. باعتباره «تقنياً» بارزاً وخلاقاً فى إمكانات السينما، فإن فطين عبد الوهاب كان بارعا فى استخراج الكوميديا من الموقف، ثم «توليد» الموقف من الموقف، وتوجيه قدرات الممثل إضافة لقدرته الفذة أيضاً على «تلوين» الممثل، (بمعنى تفجير الجانب الكوميدى فيه الذى قد لا يدركه هو نفسه)، حتى يخرج من صورته التى قد تكون جامدة أو وقورة أو حتى مجرد «خفيفة الدم» ولكن ليس بما يكفى ويجرأ على اقتحام مجال الأداء الكوميدى الصرف .. فهو الذى حول شادية إلى ممثلة كوميدية من الطراز الأول فى سلسلة أفلامه لها، بل أنه هو الذى حول يوسف وهبى «بعبع» التراجيديا المرعب، إلى ممثل كوميدى افضل منه تراجيدياً فى فيلم «إشاعة حب» الذى نتحدث عنه اليوم، باعتباره نموذجاً مثالياً ليس لسينما فطين عبد الوهاب فقط .. بل للكوميديا السينمائية الراقية التى دفعها فطين عبد الوهاب دفعات هائلة إلى الأمام بالنسبة للمستويات التى كانت شائعة فيما قبل فطين عبد الوهاب... وه «إشاعة حب» فيلم ينتمى لمرحلة الستينيات التى نقول دائماً أنها كانت مرحلة ازدهار السينما المصرية فى كل المجالات ...

كان عرضه الاول يوم ٢١ نوفمبر (تشرين الثانى) عام ١٩٦٠ فى سينما «ميامى» بالقاهرة، وانتجته جمال الليثى وصوره كمال كريم، عن سيناريو كتبه محمد ابو يوسف لقصة شارك فى كتابتها مع على الزرقانى الذى انقرد هنا بكتابة الحوار.. أما مجموعة مغنى الفيلم فما زال ممكناً أن ترعب الآن أى منتج .. بينما تثير حينئذ أى متفرج إلى تلك الايام الغنية «والكريمة جداً» .. فتصوروا فيلماً يمكن ان يضم فى وقت واحد: سعاد حسنى، عمر الشريف، يوسف وهبى، هند رستم، عبد المنعم ابراهيم، ثم «وفوق البيعة» عادل هيكل أيضاً الذى كان أحد أشهر وأهم نجوم الكرة حينذاك حيث كان حارس مرمى النادى الأهلى ...

والجديد نسبيا في «إشاعة حب» أن فطين عبد الوهاب يتجرأ مرة ليجعل أحداث فيلم ما تحدث في مدينة أخرى ليست القاهرة

فالسینما المصرية لا تتصور أبدا أن مصر ليست القاهرة .. وأن عشرات المدن الكبيرة والصغيرة الأخرى يمكن أن تكون فيها حياة أيضا .. وناس يعيشون هذه الحياة وبالتالي يمكن أن تكون لهم مشاكلهم ورغباتهم وأحزانهم ومسراتهم .. وفي الحالات النادرة فقط التي تجرؤ فيها الكاميرا على مغادرة قصور وبيكورات أو كباريات القاهرة، تكون الموضوعات عن الفلاحين مثلا .. فترى السينما المصرية أنه سيكون غريبا نوعا ما أن يتم تصوير الفلاحين أيضا بحقولهم في القاهرة

ولكن في «إشاعة حب» تقع الأحداث كلها في بورسعيد، وهي مدينة صغيرة نسبيا ولكن مهمة جدا لأنها تقوم على ثاني أهم ميناء مصرى بعد الاسكندرية هو المدخل الحيوى لقناة السويس على البحر المتوسط .. وبالتالي، كان يمكن أن تستخلص منها السينما المصرية موضوعات شيقة ومختلفة عن طبيعة مجتمع مغلق يقوم فى الوقت نفسه على التجارة وتبادل العلاقات والخدمات مع جنسيات من كل العالم .. فأقلام الموانئ من أغنى وأخصب الأقلام بالموضوعات والأحداث فى سينما العالم كله، ولكن الميناء فى الفيلم المصرى هو مجرد «نزوة» تخطر للمخرج أيضا لصنع مشهد أو مشهدين عن إنزال شحنة ما ، من مركب تنتظرها العصابة .. غالبا !!

ولكن فطين عبد الوهاب يصور فيلمه بالكامل فى بورسعيد من دون أى عصابات ... وإنما مجرد مجتمع ضيق ومغلق – قبل مسألة السوق الحرة فى بورسعيد بالطبع بحيث يصبح ممكنا أن تصبح العلاقات معروفة وتحت أبصار الجميع، وبحيث تتوالد الإشاعة وتنتشر بأكثر مما تضيق فى زحام القاهرة ..

باستثناء ذلك، لا تختلف أحداث الفيلم فى بورسعيد عنها فى القاهرة .. فهناك شركة ما يملكها ويديرها يوسف وهبى أو «عبد القادر النشاشي» ويعهد بإدارتها لابن أخيه «حسين» أو عمر الشريف .. الشاب الخجول المهذب عديم الخبرة ولكن شديد الاستقامة .. ويبرع يوسف وهبى فى أداء دور العم الكهل خفيف الدم الذى يأخذ الامور ببساطة رغم خبرته الواسعة بالحياة، والذى لا يكف عن السخرية من الجميع وأولهم زوجته المزعجة سليطة اللسان التى تدعى الارسقراطية، بأن يذكرها باستمرار بأصلها الذى يعرفانه معا ..

ومشاغبات يوسف وهبى فى هذا الفيلم مع زوجته من أخف المشاهد بما،

وتكشف عن قدرة هائلة عند يوسف وهبى فى الأداء الكوميدي، أبرع بكثير من أدائه التقليدى للمأسى والفواجع .. ولقد كنت اتسائل دائما وأنا أعجب بيوسف وهبى فى الكوميديا: هل أخطأ هذا الفنان الكبير فى إختيار الطريق عندما ضيع حياته فى الفواجع .. أم أننى أنا الذى لا أفهم !

ويتخايب يوسف وهبى وهو يلاحظ أن ابن أخيه الساذج عمر شريف - الذى لعب دوره ببراعة أيضا وهو نور الشاب التقليدى الذى يثبت النظارة دائما فوق انفه مداريا ارتبأكه ببراعة - واقع فى حب ابنته الجميلة «سميحة» (تلعب النور سعاد حسنى وهى فى قمة شبابها «وطرأجتها») ..

وتصوروا سعاد وهى اقرب الى الطفلة منذ ثلاثين سنة .. فيحاول أن يحرض ابن أخيه «اللبخة» هذا، على مغازلتها بشيء من «الدرجة» .. خصوصا عندما يهبط على البيت فجأة ابن خالتها الشاب الرقيق المدلل الذى لا يجيد شيئا سوى أحدث الرقصات والأغاني .. ومع ذلك تنبو الفتاة وصديقاتها - ومنهن رجاء الجداوى فى شبابها او مراهقتها هى ايضا - شديداً الانبهار بهذا النموذج التأفة، بالمقارنة مع نموذج الشاب الجاد المستقيم حتى ولو كان «بقة قديمة» والذى يمثل عمر الشريف ويريده الاب زوجا لابنته ..

فى تلك الاثناء - عام ١٩٦٠ - كانت هناك موجة فى السينما المصرية تسخر من نموذج الفتى الرقيق هذا .. الذى يتهدل شعره على جبينه ويلبس الملابس الضيقة، ولا يجيد شيئا سوى الرقص والغناء طوال الوقت .. وهو نموذج قد يكون انتشر نسبيا فعلا بين الشباب فى تلك الفترة .. وتصورت السينما والصحافة المصرية أنه انعكاس أو تأثر بشخصية جيمس دين الممثل الأمريكى الشاب الذى أصبح أسطورة والذى كانت أفلامه الثلاثة قد عرضت فى القاهرة فعلا دون أن يفهمها أحد لا فى السينما أو الصحافة - حين فهموا شخصية المراهق المتمرد على أزمته مع عائلته ومجتمعه كما كان جيمس دين بالفعل، على أنها شخصية الشاب الرقيق -!

وفى مشاهد شديدة العنوية والطرافة .. يحاول يوسف وهبى أن يلحق عمر الشريف بعض دروس الغزل التى يقتحم بها قلب ابنته سعاد حسنى، قبل أن تقع تماما فى حبال ابن خالتها التأفة .. ويستعين فى هذه الدروس العملية بعبد المنعم ابراهيم الذى لا يدري كالعادة موقعه بالضبط من هذه الشخصيات .. ولكنه لا بد أن يكون موجودا فى كل الأفلام بهدف الاضحاك .. مع أن «يوسف بك» التراجيدى

يضحكنا أكثر منه بكثير .. ويلعب عبد المنعم ابراهيم دور الفتاة التى يفترض ان يلقي عليها عمر الشريف من باب «التمرير» عبارات الغزل التى يلقيها اياها عمه يوسف وهبى .. ولكنها على لسان الفتى الساذج تتحول إلى كارتة .. وطبعى ان تستمر سعاد حسنى بالتالى فى اعجابها بقربيتها المدلل، غير مدركة لقيمة عمر الشريف الجاد ونموذج الشاب المثالى ..

وهنا تتفقد عبقرية يوسف وهبى عن حيلة غريبة .. فيما أن مراهقات تلك الأيام يتهافتن على الشاب الخبير أو «اللون جوان» صاحب العلاقات العديدة ويحتقرن الشاب الانتطوائى المذهب أيا كانت قيمته - واطن أنهن ما زلن كذلك حتى الآن وفى أى عصر - فهو يرسم خطة شيطانية لابن أخيه الساذج يظهره فيها خبيثا بحيث اخفى على الجميع انه على علاقة بهند رستم شخصيا - وباسمها الحقيقى كنجمة - والتي كانت «ملكة الاغراء» التى يهيم كل الرجال بحبها فى ذلك الحين .. بينما هى تهيم فى حب هذا الشاب الساذج «مدعى البراءة» إلى حد إرسال صورة لها عليها عبارات الوله الشديد وذكريات اللحظة الجميلة .. وفوقها توقيع ملتبه بشفتى هند رستم، وباللون الاحمر الذى طبعه يوسف وهبى شخصيا بشفتيه ...

وتتطلى الحيلة فعلا على سعاد حسنى حينما تكتشف أن هذا الشاب الخامل الذى كان قريبا منها دائما من نون أن تلتفت «لواهب» .. أوقع فى حباله هند رستم نفسها ومن نون أن يبدو عليه أى دليل على ذلك.. فلا بد أنه فاتن النساء إذا.. ولا بد انه يملك قدرات غامضة لم تتركها هى ولا صديقاتها الطائشات مثلها .. ولكن ادركتها هند رستم بكل خبرتها

وهنا، وسط هذا الجو الكوميدي الطريف، يقول الفيلم مقولة مهمة جداً ايضا عن تفكير الناس العقيم .. فهم يحكمون على غيرهم - حتى فى مجالات العواطف - حسب المظهر أيا كان خداعه وبغض النظر عن قيمة الانسان أو حقيقته فى ذاته .. ومن يدعى البراعة أو «الفتاكة» فلا بد أنه كذلك فعلا .. أما المذهب المتواضع الذى «يمشى جنب الحيط» فلا يلتفت له أحد .. بينما الشخص هو نفس الشخص لم يزد عليه أى شىء .. ولكن إذا كان على علاقة بامرأة صارخة الجمال، فإنه يصبح فجأة وسيما وجذابا فى نظر الاخريات !

ومن ناحية أخرى، فليس المهم هو جوهرك الحقيقى .. وإنما ما يشاع عنك .. أو ما يكشف عن سره فجأة .. ومن نون أى تكلم من صحته .. لأنه سرعان ما يشيع

وينتشر .. ولأن لدى الناس ميلا فطريا لاعتناق الاشاعات أو الفضائخ .. وهم أحيانا أن لم يجنوها يخترعونها .. ثم يصنقونها بعد ذلك ..

نحن نرى سعاد حسنى تهيم فجأة إعجابا بعمر الشريف وكأنها اكتشفته للمرة الأولى .. فتبدأ هى فى ملاحظته .. ثم تبدأ صديقته المراهقات يحسدها على ذلك .. بينما عمر الشريف من ناحيته، وحسب توجيهات عمه الماخن ولكن الخير بخبايا البشر لا ينكر علاقة ابن أخيه بهند رستم .. وعندما يبدو أن الخطة تسير بنجاح تحدث المفارقة المذهلة ..

إن هند رستم الحقيقية تجيء إلى بورسعيد للمشاركة فى إحياء حفل من حفلات «أضواء المدينة» التى كانت معروفة حينذاك ... ومن قيم الفيلم الجميلة حقا قبول نجمة كبيرة المشاركة فى أحداث كهذه وباسمها الحقيقى .. وفى دور ليس كبيرا أو تقبل فيه أن تكون ممثلة ثانوية مع سعاد حسنى .. ثم أن تقبل ثالثا أن يقال فى الفيلم أن عادل هيكल حارس مرمى النادى الأهلى والذى يظهر بشخصيته الحقيقية أيضا هو خطيبها. الأحق الذى يغار عليها بجنون ...

وبالمناسبة فهو ممثل ردىء جدا .. رغم أن كل دوره كان أن يضرب كل من يقترب من حبيبته ...

إننى أشك كثيرا فى توافق ممثلة ما، أيا كان مستواها هذه الايام، وتفعل ما فعلته هند رستم عن رضا فى هذا الفيلم .. وهو ما كان دليلا على سيادة الروح الفنية الحققة والمتفهمة فى تلك الايام وقيل أن يتحول كل ممثل إلى عبقري .. وكل ممثلة إلى فنانة ونجمة الجماهير !!

وتحدث بعد ذلك سلسلة «السوء تفاهم» التى لا بد منها فى موقف يصل الى نبروته ويجيد قطين عبد الوهاب تركيبه وتنفيذه بحسه الكوميدي العالى وخبرته فى هذا النوع من الكوميديا الراقية ...

فأسرة يوسف وهبى، بما فيها ابنته سعاد حسنى وابن أخيه عمر الشريف، يحضرون حفل «أضواء المدينة»، بالطبع، والذى تقدم نجومه هند رستم .. وبعد أن يكون الشاب الخليع قد أشعل الفتيل بينها وبين خطيبها الغيور عادل هيكل الذى يهدد الجميع بمسدسه عندما يكتشف هذه العلاقة الوهمية بين خطيبته وهذا الشاب الذى لم يخطر له على بال، وبينما تقدم هند رستم الفقرات الفنية على المسرح .. تكون بلغتها هذه الاشاعة الكاذبة التى تربط بينها وبين هذا الشاب الذى لم يخطر

لها على بال هي الأخرى .. ولكنها من أجل تصعيد الموقف وبعدم ضاقت ذرعاً
بغيرة عادل هيكال العمياء التي أفسدت كل علاقاتها بمعجبيها، تتظاهر هي أيضاً
بأنها على علاقة بالفعل بعمر الشريف من أجل أن تلقن خطيبها درساً في عدم
التهور .. فتتأزم الأمور أكثر حتى يطارد كل الأطراف بعضهم البعض إلى أن يصلوا
إلى المسرح نفسه ويظهروا أمام الجمهور الذي يتصور أن هذه المطاردة جزء من
الحفل .. وهي حيلة كوميدية معروفة أصبحت فيها الأحداث الحقيقية جزءاً من
أحداث المسرح ...

والجمهور يصفق للجميع .. ولكنه يصفق هنا لعمر الشريف الذي يقبل سعاد
حسنى بعدما اكتشف كل طرف حقيقة الموقف !

وينتهي فيلم جميل ليس المهم فيه هو استعراض أحداثه هنا على الورق .. لأن
قيمة الفيلم تكمن في مشاهدته على الشاشة.. ولكنه نموذج لتناول الموضوعات
البسيطة في إطار من الكوميديا الراقية التي برع فيها مخرج فنان مثل .. فطين عبد
الوهاب.

«العفاريت».. الذين كان يمكن أن يكونوا أجمل بكثير !

عندما أمسكت بالقلم وقبل أن أكتب كلمة واحدة عن «فيلم العفاريت» حدثت مصادفة غريبة .. جاعى على التليفون صوت مخرج شاب سيعرض أول فيلم له على الجمهور فى العيد وفى دار سينما أجنبيه تعودنا على أن نسميها «مقبرة الافلام» .. ومع ذلك يرفض المنتج الاتفاق على أى دعاية أو «أفيش» فى الشارع أو «تريلر» أو حتى «شريحة» فى التلفزيون .. ووسط المناقشة غير المتكافئة وسط جبابرة الشاشة.. فيلمان لعادل إمام وفيلم لنبيلة عبيد .. وسألت المخرج الشاب الذى يلتقى بالناس لأول مرة : شىء مدهش جدا .. كيف يريد منتج لفيلمه أن يفشل .. ألا يهمه حتى أن يسترد فلوسه؟ .. وكانت الاجابة أكثر غرابة ..

فالمنتج يرد الصفقة لبطله فيلمه بعد أن أوقفت التصوير فى فيلم سابق من إنتاجه ومن إخراج مخرج شاب أيضا بعد أن بدأ العمل لبضعة ايام فقط .. وهو الآن يريد إظهارها كممنلة فاشلة حتى لو خسر فلوسه هو شخصيا .. !

وهى مسألة لم تعد غريبة فى حالة الفوضى الخرافية التى تسود كل أوضاع السينما الآن .. ولكن ما جعلنى أرويها هو أننى كتبت أفكر فى نفس اللحظة فى أن أبداً الحديث عن فيلم «العفاريت» بالحديث عن الموقف الصعب الذى نضع فيه الشباب الذين اقتناعهم بدخول معهد السينما باعتبارها علما وقنا وكذا وكا .. وطالبناهم بصنع أشياء جديدة أو جادة أو معقولة على الاقل يغيرون بها وجه السينما التجارية القبيح .. ثم تركناهم وحدهم وجها لوجه أمام أوضاع سينما لاتسمح بنى جودة أو معقولة وكل أطرافها على الاطلاق متفقة على كراهية السينما بل وكراهية حتى نفسها .. فبأى حق نحاسب هؤلاء الشبان من أبراجنا العاجية على

أى شىء ؟!

إن المخرج الذى رفض المنتج الاعلان عن فيلمه الأول هو خريج معهد السينما.. والمخرج الآخر الذى أوقفت النجمة العمل فى فيلمه بعد أيام قليلة فقط ويبنون إبداء أسباب هو خريج معهد السينما .. وما يربطهما بفيلم «العقاريت» هو ان كاتبته ماجدة خير الله هى خريجة معهد السينما هى أيضا .. ويخيل الى من خلال هذا الفيلم نفسه انها تتعرض فى «السوق» لأشياء مماثلة .. فهى تحاول العودة فيه الى خط تصور انها كانت تحاول ان تبدأ به فى تجاربها الأولى .. ففى «امراتان ورجل» و«الخاتم» اقتراب من المشاعر الانسانية بين رجل وامرأة أو حتى رجل وطفل ..

ونوع من النسيج العاطفى الرقيق الذى يمكن ان تحاصرهم ظروف الواقع القاسية حتى تهزمه .. وهو نوع افتقده افلامنا فى غمار سباقها المحموم نحو العنف والدم والمخدرات وبعض ما تيسر من العرى والقبح والابتذال .. ولكن ماجدة خير الله نفسها تخرج فى «العجوز والبلطجى» عن هذا الخط الناعم الانسانى الذى ما صدقنا ان عثرنا على كاتبة - سيدة - تصورنا أنها يمكن ان تواصله حتى «سحبته» تيارات العنف والدم و «الشخص» الغريب الذى يقفز فى الهواء صارخا صرخات هيسيرية مرعبة لم يهبط بعدها الى الارض حتى الان فيما اعتقد .. مع أن فكرة العلاقة بين المجرم العجوز التائب الذى فقد كل شىء وغربت شمس عالمه كله .. والمجرم الشاب الذى يراه يكرر تجربته فى خطواته الأولى كانت فكرة جيدة جدا يمكن أن تصنع فيلما أرقى وأكثر عمقا .. ولكنها تصورات النجاح التجارى الساحق المرتبطة بالعنف والدم والكاراتيه وكأنه لم يعد ممكنا أن تتجعب أى أفكار أو أنواع أخرى من السينما ومع جمهور لا يمكن أنكار مدى انهياره وتخلفه وميله الى الغلظة حتى لم تعد تحرك مشاعره الا السكاكين .. ومادام أكبر نجومه المفضلين يفرقون له الشاشة بالرشاشات !

باستثناء الأقوياء جدا الذين استطاعوا تثبيت أقدامهم وفرض مواهبهم وسط صعوبات إنتاجية شرسة .. لا تستطيع العناصر الجديدة انتزاع مكان لها وسط عملية سينمائية هى راکدة ومضروية فى الأساس .. إلا بالدخول فى الدائرة التجارية المطلوبة بتقديم تنازلات يضطر لتقديمها حتى الأقوياء أنفسهم .. من أجل «تسريب» هذه الفكرة الجيدة أو تلك القيمة المعقولة وعلى طريقة «عسكر وحرامية» بين المبدعين من ناحية والتجار والجمهور السيء من الناحية الأخرى ..

«العفاريت» يبدأ فى نفس جو عصابات المخدرات التى تنتقم من ضابط بوليس شاب افسد احدى عملياتها باقتحام بيته وقتله وخطف ابنته الطفلة .. ولكن ليخرج من هذه المقيمة العنيفة كائنها «البريتيف» الذى لايد منه .. ويصبح موضوعه الاساسى بعد ذلك هو محنة الأرملة مذبذبة برامج الأطفال مديحة كامل التى فقدت طفلتها بينما عليها أن تمتع أطفال الآخرين وتسليمهم .. بينما تكون الطفلة بعد ست سنوات قد أصبحت «عفرية» صغيرة مشردة وقعت فى وكر عصابة خطف الاطفال واستخدمهم فى أعمال النشل وترويج المخدرات .. وهو الوكر الذى تقوده نعيمة الصغير والذى رأيناه فى أفلام كثيرة - بنفس الديكور والمفردات تقريبا - ولكن برع عاطف سالم فى تقديمه فى «جطلونى مجرما» بأفضل بكثير مما يقدمه حسام الدين مصطفى هنا .. فنحن مثلا نندهش حينما نرى عصابة خطيرة تخطف وتحرك وترعب تماما نحو ثلاثين طفلا .. ومع ذلك مكونة من سيدة واحدة هى نعيمة الصغير وليس معها مساعد ولا «صبي» واحد وبنون أن ندرى كيف تسيطر وحدها على كل هذا العدد من الاطفال .. وما هو السر إذن فى أن أحدا منهم لم يفكر فى الهرب منها إلى أن قررت الطفلة هديل الهرب فاتضح أن ذلك سهل جدا .. فهل هو بخل انتاجى فى استئجار كومبارس واحد أو اثنين أم هو عدم اكتراث فى التنفيذ ..

إن مشكلة هذا الفيلم الأساسية هى مسألة «التنفيذ» هذه .. فكل شيء مصنوع باستئجال وعدم عناية .. وهو شيء لايد أن يدهشنا من مخرج يملك خبرة حسام الدين مصطفى على الاقل فى أفلام الحركة وأوكر العصابات على مدى ثلاثين سنة وكانت أفلامه الاولى تتميز بالدقة التكنيكية التى لم ينكرها أحد ..

لقد كان فى إمكان فيلم «العفاريت» أن يلعب جيدا بعنصرين هامين جدا أصبحنا نفتقدهما تماما فى السينما المصرية ليصبح فيلما أجمل من ذلك بكثير .. أولا أن تكون البطولة ظريفة وموهوبة فعلا حققت تجاوبا سريعا مع المشاهدين وعلى النحو الذى فعله أنور وجدى مثلا مع الطفلة فيروز وبنكاء كبير .. أو على النحو العبقري الذى يستخدم به عاطف سالم الاطفال ويحركهم .. مع ان الخطوط الدرامية فى «العفاريت» قوية بما يكفى لتتابع لهفة أم فقدت طفلتها .. ثم تشويق البحث عن هذه الطفلة وهل ستعود إلى أمها أم لا بينما نتابع فى نفس الوقت مغامرات هذه الطفلة الشقية الظريفة فى خطوط لا تلتقى بالطبع مع خط الأم إلا فى نهاية الفيلم .. فما بالك أيضا إذا كانت هذه الأم أيضا مقدمة برامج فى التلفزيون بكل ما يتيح هذا

من إمكانية استعراضات واغان تشيع البهجة فى الفيلم لتقطع بين وقت وآخر خط الميلودراما الحزينة الموازى .. كل هذا افلته المخرج، ليكتفى باستعراض واحد للألم مديحة كامل غنت فيه بصوت غير صوتها افقدتها المصادقية وكان أفضل منه بكثير أن تغنى بصوتها هى أيا كانت ردائته .. بينما كان الاستعراض نفسه فقيرا وركيكا سواء فى التصميم أو سوء توظيف الطفلات الراقصات بدلا من صنع فيلم أطفال مبهج كل مادته موجودة.. وموضوعه يسمح بذلك ..

العنصر الثانى الهام جدا الذى افتقدناه فى أفلامنا من زمن بعيد وافلته الفيلم من يديه باستهتار شديد .. هو أن نعود مرة أخرى فنرى فيلما بطله مطرب شاب وناجح جدا عند شباب هذه الايام خاصة وأنه مطرب متحرك أيضا لايقف أمام الميكروفون مثل «الطزانة» فلا يصلح للسينما الا بصعوبة .. ولكن عمرو دياب - وهو ناجح جدا وظريف فى أول أفلامه - لا يتم استخدامه جيدا مع أن هناك خط علاقة الصداقة التى تربط بالطفلة المشردة ومحاولته انقاذاها من عصابة المخدرات .. والذى كان يمكن أن يصنع مشاهد واغانى ومواقف شديدة الجمال والعنوية .. ولكننا نفاجأ بنفس اغانى عمر دياب التى يعرفها الجميع من الشرائط .. حسن جدا.. قد يكون الهدف هو استغلال شهرة الاغانى . فلنوظفها أنن توظيفا سينمائيا جديدا ..

ولكننا نصعق عندما نرى المخرج يصور حقلا جاهزا للمطرب فى ملاهى سندياد بدون أى تدخل أو اضافة منه .. بل والصوت حتى ليس «سنكرون» مع الصورة ثم فى الاغنية الخاصة بالفيلم والهامة جدا دراميا والتى يوجهها عمرو دياب خصيصا للطفلة الضائعة لكى تعود عندما تراها فى التلفزيون - لاحظ ان نعيمة الصغيرة رئيسة العصابة المخيفة توفر للأطفال فى الوكر تلفزيونا مولونا - ولم يكن ناقصا إلا سننوتشات الهامبورجر .. فى هذه الاغنية التى يشارك فيها الاطفال نجد المطرب جالسا على البيانو لا يتحرك .. وفى الظلام وكان عمرو دياب يوجه الاغنية لأمانا القولة نعيمة الصغير شخصا وليس للطفلة هديل ..

هناك بعد ذلك «كلفته» فى كل شىء وعلى حساب افكار ومواقف كان يمكن أن تكون اقوى بكثير .. كوضع اكياس الهيروين فى «سبت» ورشها على الاطفال كئثها أكياس لقيق ليوزعوها على زبائن لا نراهم على الاطلاق مع أن هذا كان يمكن أن يكون عنصر إثارة .. ويبدو أن هناك أشياء أو مشاهد ناقصة بسبب الاستعجال ..

والا فكيف توصل البوليس مثلا الى الاطفال المختفين فى سلم العمارة .. وكيف لم تتم الاستفادة من نماذج أطفال ضائعين غنية جدا .. مثل الطفل المثقف سقراط .. والطفل الذى أدمن الهيروين الذى يوزعه لقد اعجبني هذا الفيلم ولا أنكر اننى استمتعت بأشياء جميلة فيه أولها أنه أعادنى مرة أخرى إلى أجواء الأطفال - وعلى فكرة هناك موجة ناجحة جدا من الأفلام الان فى السينما العالمية كل أبطالها أطفال - وثانيها أنه محاولة للعودة إلى الفيلم الغنائى الاستعراضى ..

ولكنه فى نفس الوقت فيلم «فرنسى» فيه الى اقصى حد إفلات كل احتمالات البهجة والجمال والافتناع هذه بالاستعجال و«الاسترخاى» والكلفة اكتفاء بجعل الكاميرا «تتشقلب» بدون مناسبة وكأن هذه هى السينما .. ولكن إذا كان «العفاريت» قد قدم الطفلة هديل البارعة والظريفة والمدهشة حقا لولا بعض المبالغات فى الأداء الاكبر من سنها والتي طلبوها منها ..

والمطرب عمرو دياب الذى أشاع شيئا من الحيوية والشباب ونجح فى تجربته الأولى رغم أنهم لم يستفيدوا منه كما يجب بقدر ما استفادوا من شرائطه .. فهذان عنصران كافيان لجعل «العفاريت» فيلما ممتعا يستحق المتابعة !

«سلفنى ٣ جنيه» سلفه ضحك مجانى !

توجو مزراحى إسم من أهم الأسماء فى بدايات النضج للسينما المصرية .. وأحد الذين منحوها طابعها وأسلوبها الخاص، بعد فترة من المحاولة والبحث عن قواعد تخرج بها من سكك التراث المسرحى ومن تجارب الأفلام القصيرة الأقرب إلى «الاسكتشات» بهدف بناء فيلم روائى بالمعنى الحقيقى.. ثم خوض مجال تجربة الفيلم الغنائى ثم الفيلم الكوميدى ..

فبعد أربع سنوات فقط من فيلم «ليلى» الذى يعتبر الميلاد «الرسمى» للسينما المصرية الروائية عام ١٩٢٧، كان توجو مزراحى الذى لم يتجاوز السادسة والعشرين من عمره، يخرج أول أفلامه الطويلة - «الكوكليين» عام ١٩٢٦ - الذى كتب له القصة والسيناريو أيضا .. ثم كان هو الذى بدأ سلسلة أفلام كوميدية مثل «الكتور فرحات» و«غير البركة»، وهو الذى كتب وأخرج وأنتج مجموعة أفلام على الكسار، الذى كان أحد القطبين لمدرستين متناقضتين على أعلى درجة من التنافس هو ونجيب الريحانى .. وقبل أن يدخل أيضا فى مجال الفيلم الغنائى بتكبر اكتشاف فى هذا النوع من السينما، وهو المطربة الناشئة ليلى مراد التى قدم لها سلسلة أفلامها الأولى «ليلى بنت الريف» و«ليلى بنت المدارس» فى عام واحد هو (١٩٤١)، ثم «ليلى» عام ١٩٤٢ والمنخوذة عن «غادة الكاميليا» الذى هو فى تقديري أفضل معالجات السينما المصرية لقصة الكسندر ديماس الشهيرة حتى الآن .. ثم «ليلى فى الظلام» عام ١٩٤٤.

وإذا لم يكن توجو مزراحى قد قدم للسينما المصرية غير اكتشافه ليلى مراد،

لكان هذا كافيا فى ذاته، لتأكيد دور هذا الرجل فى بدايات السينما المصرية .. ولكنه أخرج لأم كلثوم أيضا «سلامة» عام ١٩٤٥ .. فضلا عن تأصيله - مع آخرين بالطبع - لقواعد وتقاليد مازالت هذه السينما سائرة عليها حتى الآن بكل سلبياتها وإيجابياتها ..

ولد توجو مزراحى فى حى «بو لكى» بالاسكندرية فى ٣ يونيو ١٩٠١، وبعد فترة دراسة فى مدارس الاسكندرية، سافر إلى فرنسا - ويقال إلى إيطاليا حيث يرجع أصله وحيث مات بعد ذلك - وكما يقال أيضا أنه حصل على الدكتوراه فى العلوم السياسية والاقتصادية من جامعة «ليون» بفرنسا عام ١٩٢٢ - وهو ما يبدو مستبعدا .. أى وهو فى الثانية والعشرين ومهما كان عبقرى - إلا أن ما يعنينا هنا هو أنه كان مفتونا بالسينما، حتى طاف استديوهات إيطاليا وفرنسا وانجلترا وعاد إلى مصر ليعمل فى إحدى شركات تصدير الأقطان بالاسكندرية التى كان يسيطر على معظمهم الأجانب .

وفى مقال قديم جداً كتبه المخرج الراحل حلمى رفله الذى عمل «ماكيبيرا» ثم مساعدا لتوجو مزراحى، يقول أنه عاد مرة أخرى إلى فرنسا عام ١٩٢٢ فى إجازة لمدة أربعة أشهر، زار خلالها بعض الاستديوهات، ومنها «جومون» الذى كان المخرج ابييل جانس يصور فيه فيلم «نابليون الأول» .. فاستقر رأى الشاب على الفور، على أن يصبح مخرجا، فاشترى كاميرا تصوير سينمائى مقاس ٢٥ ملم ماركة «كينامو» وصور بها بعض الأفلام القصيرة عن معالم باريس وروما والبندقية، تعهدت إحدى الشركات الفرنسية بتسويقها .

ثم عاد توجو مزراحى إلى الاسكندرية واستقال من شركة الأقطان ليتفرغ للسينما تماما، وبدأ بثلاثة افلام تسجيلية، وبعض الأخبار المصورة التى كان يبيعها لفرنسا ..

ويقول مقال حلمى رفله أن توجو مزراحى أنتج وأخرج أول أفلامه الصامتة عام ١٩٢٩ وليس ١٩٣١ .. وكان اسم الفيلم «الكوكابين» أو «الهالوية» .. وأنه لعب بنفسه بطولة الفيلم تحت اسم مستعار هو «احمد المشرقى» .. «خوفا من بطش والده الذى كان يعمل بالتجارة والمال. فقد كان من عائلة محافظة تعتبر التمثيل - أو التشخيص كما كان اسمه فى ذلك الوقت - من الأمور المخزية التى تسمى إلى العائلات» .. ونجح فيلم «الكوكابين» نجاحا كبيرا شجع توجو مزراحى على شراء استديو

سينمائى بالاسكندرية، كما اشترى سينما «باكوس» وحولها إلى استديو سينمائى مجهز بالآلات التصوير والتحميض والطبع وورش الملابس واليكور وغيرها ..

وهنا نلاحظ كيف كان هؤلاء الرواد للسينما المصرية لا يضعون فقط قواعدها الابداعية الاولى .. وإنما يستثمرون نقودهم التى يكسبونها منها، فى إنشاء أستديوهات جديدة أو دور عرض، وهو ما لم يعد يفعله الآن أى شخص من تجار السينما الذين لا يدرى أحد أين تذهب ملايينهم التى حققوها منها، نون أن يضيفوا «طوية» واحدة لاي بناء أقامه توجو مزراحي وأمثاله فى ذلك الوقت المبكر ..

وانتقل الفنان الشاب بعد ذلك الى القاهرة حيث مارس التأليف والإنتاج والإخراج والتمثيل أيضا، وليقدم فى أفلامه عددا من الوجوه الجديدة، كما فعل مع ليلي مراد. ويقال إن عدم استعانتة بالممثلين المعروفين حينذاك كان بهدف التوفير فى تكاليف الانتاج .. ولكي يتجنب طابع الأداء المسرحى فى أفلامه، من هؤلاء القادمين من المسرح، من ناحية أخرى .

وتضم قائمة أفلام توجو مزراحي الوحيدة التى حصلت عليها، ٢٢ فيلما بدأت «بالكوكابين» عام ١٩٢٩ أو ١٩٣١ .. وتنتهى بفيلم «ملكة الجمال» عام ١٩٤٦ والذى ينسبه «دليل صندوق دعم السينما» لنيازى مصطفى!! وهذا أحد الأدلة العديدة جدا للتناقض فى المعلومات التى تصادفنا عند البحث عن أية حقيقة أو معلومة عن تاريخ السينما المصرية .

ولكن أيا كان الحال .. فلقد توقف توجو مزراحي فى هذا التاريخ تقريبا عن الإخراج بنفسه واكتفى بالإنتاج، وقبل أن ينسحب تماما من الحياة السينمائية فى مصر لسبب غامض .. لأنه لا يمكن أن يكون قد فقد القدرة على العمل وهو لم يتخط الأربعين إلا بقليل !؟

وهنا لابد أن نقول إنه لعب دورا مهما فى بدايات السينما المصرية، كما قلنا، كحرفى بارع ملم بكل فروع العمل السينمائى .. وأنه كان أحد الذين وضعوا قواعد الفيلم الكوميدي والفيلم الغنائى بالتحديد. ولكننا بينما نراه مخرجا متمكنا فى ميلودراما غنائية مثل «ليلي» التى مصرها الليلى مراد عن «غادة الكاميليا»، نجده مخرجا ركيكا - ربما لأنه كان هو الذى يكتب أفلامه بنفسه - فى مجموعة أفلامه الكوميدية على الكسار .. ربما لأن هذا الممثل نفسه الذى ظهر فى مسارح روض الفرج الشعبية، حيث فنون الكوميديا والاستعراض البدائية. كان ممثلا بدائيا أو

فطريا يعتمد على تلقائية الاداء العفوى الذى كان يمكن أن يضحك جماهير تلك الايام ..

وكان نموذج «النوى» - أى الأسمر القادم من جنوب مصر - نموذجا مثيرا للكوميديا فى ذاته من حيث المهمة اللبنا التى كان يحترفها هؤلاء عند نزوحهم الى القاهرة هربا من مصاعب الحياة الخشنة فى النوبة - قبل السد العالى بالطبع - وقبل أن تتقدم النوبة الآن تقديما كبيرا، وثبتت ابناءؤها قدراتهم فى مجالات كثيرة عندما تتاح لهم الفرصة .. فهم فى الأصل معروفون بالبساطة والصفاء والنظافة والأمانة التى أهلتهم لمن معينة تحتاج إلى الثقة .. ومن هذه الصفات، استخلص على الكسار لنفسه - فى المسرح ثم فى السينما - شخصية النوى «عثمان عبد الباسط، الرجل الطيب الساذج المنطلق على سجيته فى مدينة مثل القاهرة، لسكانها قيم وعادات مختلفة. ومن هذا التناقض بين القاهرة وبراءة عثمان عبد الباسط، كانت تتبع كوميديا على الكسار ..

وأيا كان مستوى هذه الكوميديا، العفوى أو الفطرى، الذى قد لا يضحكن الان، فلقد استطاع على الكسار فى زمانه ان يقف ندا لمدرسة كوميديا أخرى أكثر تقدما ونضجا وحرفية كان يمثلها نجيب الريحانى، على المسرح أيضا .. وهناك نوابر عديدة عن منافسات ومشاكسات هذين القطبين إلى حد الرد على بعضهما بعضا وبين المسرحيات ذاتها .

مانريد أن نشير إليه هنا، هو أنه لا يمكن المقارنة بين كوميديا الريحانى السينمائية فى أفلامه المعنودة التى مازالت قمما راسخة من كلاسيكيات السينما حتى الآن، وكوميديا على الكسار التى يمثلها أشهر أفلامه - من خلال الإلحاح على عرضه بالتلفزيون للأجيال الجديدة - وهو فيلم «سلفني ثلاثة جنيه» الذى كتبه وانتجه وأخرجه توجو مزراحى عام ١٩٢٩ .. وهو فيلم شديد الركاكة والتخلف على كل المستويات - مع احترامى الشديد لتوجو مزراحى - الذى لن أسحب بالطبع كلامى عن بوره وأهميته - إلى حد أنه يدهشنا كيف كان الناس يضحكون على ممثل كهذا .. يصنع أشياء كهذه ؟!

نلاحظ أولا أن عناوين الفيلم تضم، مع على الكسار، الممثلة بهيجة المهدي التى تلعب دور زوجته والتى اختفت بعد ذلك من الأفلام فلم نسمع بها .. وربما كان اسمها مستعارا .

فى «سلفنى ثلاثة جنيها» يعمل على الكسار الذى هو النوى البسيط نو الجلباب والطاقيه فى مهنة غريبة فى «مدرسة الهلال» التى نرى فيها الصبية التلاميذ يلبسون «الطرايش» .. فهو يمر كل صباح على بيوتهم ليصحبهم تلميذا تلميذا ليس فى الباص الشائع الآن فى المدارس الخاصة .. وإنما على دراجة يقودها وبها مركبة تتسع لستة منهم. ويعد أن يوصلهم إلى المدرسة، نراه يشكو لزميله فراش المدرسة من أن حماته الشرسة تسببت، بسبب أزمة الفلوس فى رهن البيت الذى يسكنون فيه مقابل دين قدره عشرون جنيها !. وهى مقدمة تدخلنا مباشرة إلى قيمة النقود فى تلك الأيام من عام ١٩٢٩ الذى اندلعت فيه الحرب العالمية الثانية بعد أزمة اقتصادية حادة ..

فمنزل كامل يمكن أن يرهن مقابل عشرين جنيها .. وعثمان عبد الباسط يبحث عن ثلاثة جنيهاات بنى شكل يكمل بها المبلغ، وإلا تم بيع المنزل وطرد هو وزوجته وحماته إلى الشارع ..

وفى المدرسة ايضا نكتشف أن له مهنة أخرى إضافة إلى إحضار التلاميذ من منازلهم .. فهو يبيع لهم الطعام والطلوى فيما يشبه «البوقيه» أو «الكانتين» .. ولكنه إنسان «منحوس» - مثل معظم الشخصيات الكوميدية طبعاً - يتعرض للكوارث دائماً أو يصنعها هو بنفسه ! ولذلك فبعد أن يعده ناظر المدرسة بأن يقرضه الجنيهاات الثلاثة، يطرده من وظيفته بعدما أطمع التلاميذ طوى، دس فيها تعليم شقى «الشطة الحراقة».

ويمر بائع «سكسونيا» على عربة أمام بيته .. وهم باعة جوالون كانوا يطوفون الشوارع بكل احتياجات البيوت .. وعندما يجد عثمان عبد الباسط أن حماته تقذفه بكل أطباق البيت يقرر أن يبيع ما تبقى منها لهذا البائع .. وهنا نسمع بعضاً من اسعار الامس .. فالقنجان بقرش صاغ، وابريق المياه بقرش صاغ .. والصحن بخمسة قروش .. ويقول البائع لعثمان مشفقاً : دا انت مسكين قوى .. فيرد : دا أنا رئيس جمهورية المساكين اللى فى الدنيا !..

ويلتحق عثمان كمرمض عند طبيب أسنان - لا أحد يدرى كيف ولا ما هى مؤهلاته - إذ لم يكن هناك منطق فى كوميديا تلك الأيام ! .. ويوافق الطبيب على الفور، بعد أن يشرح له مهامه العلاجية ويقرر له مرتباً أربعة جنيهاات .. يطلب منها عثمان ثلاثة مقدماً ليفك رهن البيت المهدد بالبيع .. ويذهب الطبيب إلى أمر ما تاركا

عثمان وحده مع المرضى فى العيادة .. ولكنه يقرر لسبب غامض أن يعالجهم بنفسه .. ولأنه رأى الطبيب قبل أن ينصرف يعالج اسنان خطيبته ثم يقبلها .. فأنه يتصور أن القبلة هى نوع من العلاج .. فيدخل على أول مريض ويقبله فى فمه .. كيف ؟ لا أرى .

ويجىء رجل ما بغاتورة لكى يسدها له الطبيب .. فيضعه المعرض عثمان بالقوة على مقعد طبيب الاسنان ويخلع له ٢٦ سنا من أسنانه عنوة .. ليموت الرجل بين يديه .. هكذا ببساطة فيكتفى الطبيب بعد عوبته بطرد عثمان من العمل .. «ويبرطم» على الكسار كعادته شاتما الطبيب ويذهب للبحث عن الثلاثة جنيات فى مكان آخر . وفجأة وبون مناسبة يستيقظ ضمير التلميذ الذى وضع «الشطة» فى الحلوى وتسبب فى طرد الفراش عثمان عبد الباسط من المدرسة، فيعترف لأبيه الجواهرجى بهذا الذنب فيقرر الأب الممثل زكى ابراهيم - التكفير عن ذنب ابنه بإلحاق عثمان عاملا فى محله .. ولكن عثمان عبد الباسط كما رسموا له شخصيته فى هذه الأفلام هو رجل أحرق بفطرته أو بين العبيط والمجنون.. فهو شديد التهور وارتكاب الحماقات .. وهو زير نساء أيضا! على الرغم من أن مظهره وعمره لا يسمحان بذلك .. ولذلك فهو يغازل فتاة جميلة تعمل معه فى محل الجواهرجى.. وتستجيب له وهى مبتسمة من دون مناسبة .. وعندما تكلفه بتنظيف قطع الجواهرات لابد طبعاً من أن يبتلع «فص خاتم» ثمين .. لكى تتبع الكوميديا بعد ذلك من ضرورة استخراج هذا «الفص» الثمين من بطنه، والقنوات الشرعية أو «الشرجية» المعروفة .. فصاحب المحل يكتشف الكارثة ويذهب بعثمان إلى المستشفى لكى يسقوه هناك «زيت خروج» حتى يصاب بالاسهال فينزى الخاتم .. ويحدث هذا بالطبع .. وتزوره زوجته وحماته الشرسة فى المستشفى لتخبراه بأن «شلضم» افندى، المحضر، مصمم على بيع البيت أن لم يحصل على الجنيات الثلاثة.

وبينما يفكر عثمان عبد الباسط فى الانتحار، تسوقه المصادفة من خلال البوابين أصدقائه إلى دخول ناد رياضى ما، تجرى فيه مسابقة ملاكمة، ينال الفائز فيها عشرين جنيها .. وهو البالغ المطلوب بالضبط لإنقاذ البيت ..

ويدخل عثمان مسابقة الملاكمة هذه طمعا فى النقود، على الرغم من أن جسده الهزيل لا يسمح له بملاكمة أى أحد.. وخصوصاً محمد فرج وهو ملاكم حقيقى ضخم الجثة استعانت به السينما فى بعض الأفلام كعادتها فى استغلال أسماء الرياضيين.

ومن بين المتسابقين الذين يصانفهم عثمان فى نادى الملاكمة هذا، نتعرف على الممثل القديم المعروف رياض القصبيجى الذى أصبح بعد ذلك، الشرير التقليدى، قاسى الملامح طيب القلب، فى أفلام أنور وجدى.. وتحدث مهازل لا حصر لها بالطبع فوق حلبة الملاكمة، فالممثلون يفعلون أى شئ .. ويبدو أن الفيلم قد أفلت تماما من بين يدى توجو مزراحى لكى يضحك الناس على ممثله المفضل على الكسار فى هذا الموقف .. فنحن نرى الملاكم يضرب «الحكم» .. ويبدله الحكم الضرب ببساطة ..

وعلى الكسار نفسه يلبس قفازى الملاكمة فى قدميه باعتبارها حذاء .. ثم يواجه محمد فرج الملاكم الذى يبلغ حجمه عشرة أضعاف حجم على الكسار .. والمفروض والحالة هذه أن تحدث منبحة، ولكن زوجة على الكسار وحماته تصلان فى الوقت المناسب إلى النادى .. وتصعدان الطبة ببساطة، ثم تشتركان معه فى ضرب الملاكم الخصم، ليختلط الحابل بالنابل بينما جمهور النادى يضحك .. وطبيعى أن يتهزم أهم ملاكم فى العالم فى مباراة كهذه ..

المهم .. يفوز عثمان عبد الباسط بالعشرين جنيها .. ويدفها للمحضر قبل أن يبيع البيت فى آخر لحظة ويعد إنزال اثاث البيت الى الشارع .. وتعم السعادة الجميع حتى توجو مزراحى شخصيا .. بل أن على الكسار يقبل زوجته وحماته الشرسة نفسها مع كلمة النهاية .

كان هذا هو نوع الكوميديا السائدة غالبا فى تلك الأفلام ...

وهنا قد يقول قائل : لا تنسى أن تاريخ صنع هذا الفيلم هو عام ١٩٣٩ وبالتالى فلا بد ان تضعه فى ظروفه .. لان تقويمه بمقاييس ايامنا هذه يصبح ظالما .. حسنا .. سوف نضع «سلفنى ٢ جنيه» فى ظروفه .. لنكتشف أن العام نفسه الذى تم صنع الفيلم فيه، عام ١٩٣٩ بالتحديد - كان العام الذى أخرج فيه كمال سليم «العزيمة» الذى كان نقطة تحول فى تاريخ السينما المصرية، ومازال البعض يذكره حتى الآن باعتباره الفيلم الذى بدأ به تيار الواقعية فى السينما المصرية .. ولكن يبدو أن توجو مزراحى .. بطلى الكسار .. لم يكن قادرا على صنع إلا مثل هذه الأشياء ..!

«ليلة الدخلة» أضحكت أباءنا وتبكيانا..

المدخل المنطقي للحديث عن فيلم «ليلة الدخلة» هو فى تصويرى أنه من الأفلام المبكرة جداً - أن لم تكن الأولى - لظهور اسماعيل ياسين وماجدة.. وهى دلالة تبين غريبة الى حد ما.. فما الذى يمكن أن يربط بين اسماعيل ياسين الذى كان مقدراً له أن يصبح بعد ذلك نجم الكوميديا الأكثر شعبية وانتشاراً فى السينما المصرية على مدى العشرين سنة التى أعقبت هذا الفيلم.. وماجدة التى أصبحت إحدى المتريعات على الشاشة فيما يزيد عن المدة نفسها. ومنافسة لنجمات القمة اللاتى ظهرن قبلها، مثل فائق حمامة وشادية .

البحث عن أى صلة بين ماجدة واسماعيل ياسين يبدو مستحيلاً فى تلك البدايات المبكرة.. فاسماعيل ياسين كان سلاحه الوحيد الأداء الكوميدي بمفهومه الخاص للكوميديا طبعاً وأياً كان رأينا فيه بينما كانت ماجدة أبعد ما تكون عن الكوميديا على الرغم من أنها حاولت ذلك لمرات نادرة.. إلا أن شخصيتها الفنية كما تبلورت بعد ذلك فى مسيرتها الممتدة. كانت تجنح إلى الرومانسية المبالغ فيها أحياناً، فى مواجهة رومانسية فائق حمامة، أى إلى الأداء التابع من روح البنت البريئة الرقيقة المظلومة.. وتأثرا بفائق حمامة أيضاً .

وحيث لا يوجد أى رابط أو وجه شبه أثنى بين ماجدة واسماعيل ياسين، تجىء الدلالة الوحيدة لفيلم «ليلة الدخلة» من أنه البداية المشتركة المبكرة جداً لظهورهما معاً فى فيلم واحد.. ومع ذلك فلم يكن «ليلة الدخلة» هو الفيلم الأول تماماً لكل منهما منفرداً، ولا حتى لهما معاً.. وأنما هو يدل فقط على أن بدايتهما كانت فى وقت واحد تقريباً.. ثم كان حجمهما كوجهين جديدين حينذاك هو الحجم نفسه.. على الرغم من

التفاوت الكبير بين نصيب ماجدة بعد ذلك فى السينما المصرية ونصيب اسماعيل ياسين وما كان مقدرًا لكل منهما أن يسلكه كـ«نصيب» وشخصية فى هذه السينما .. وتاريخ «ليلة الدخلة» يرجع إلى أربعين سنة.. بالتحديد عام ١٩٥٠.. ولكننا نقرأ اسم اسماعيل ياسين بطلا لفيلم لأول مرة عام ١٩٤٩ فى «ليلة العيد» الذى شاركته فيه شادية وأخرجه حلمى رفلة الذى يبدو واضحا أنه مكتشفهما معا.. ثم نقرأ اسم اسماعيل بطلا لفيلم آخر فى العام نفسه هو «الناصح» أمام ماجدة أيضا.. وهو أول فيلم لها على الإطلاق، ومخرجه هو سيف الدين شوكت.. وشاعت المصادفة أن يكون شريكها فى اسماعيل ياسين ليكون هذا هو فيلمه الثانى.. بمعنى أن الاثنين ظهرا فى السينما أول مرة عام ١٩٤٩ .

ولأن اسماعيل ياسين كان قادمًا من عالم «المونولوجات» والحفلات الحية أساساً، بشخصيته الكوميديّة المميزة.. فيبدو ان استجابة الجمهور لهذا الطابع الكوميديّ الجديد هى التى فرضته بسرعة، وكالعادة، بطلا أو شريكا فى أكثر من فيلم.. بينما طابع ماجدة كفنانة صغيرة حالة تتميز برقة صوتها «المنكسر» بشكل خاص، لا يكفى وحده لفرضها بالسرعة على منافسة قوية من فتيات أخريات شبابهات، كن قد ظهرن قبلها، مثل فاتن حمامة وشادية .

لذلك.. فنحن نرى فى العام التالى مباشرة - ١٩٥٠ - خمسة أفلام لاسماعيل ياسين مقابل فيلم واحد لـماجدة هو فيلم «ليلة الدخلة»، هذا، الذى كان اسماعيل ياسين شريكا لها فيه أيضا.. ولكن مع الفارق.. ففي عناوين الفيلم نجد ان اسم اسماعيل ياسين كان الأول فى لوحة تضم خمسة أسماء للشخصيات الرئيسية الخمس.. فيبدو أن الخمسة لم يكن فيهم «نجم» بالمعنى الذى نعرفه فى أيامنا، فاعتبروا البطولة جماعية لخمسة هم : اسماعيل ياسين وحسن فايق.. وهما هنا «البطلان الشابان».. أما البنتان اللتان سيقعان فى حبهما فهما سميحة توفيق التى كانت نجمة أكبر من ماجدة، وأكثر قدماً، بدليل أنهم كتبوا اسمها قبل اسم ماجدة.. ثم عبد الفتاح القصرى .

أما الأفلام الأربعة الأخرى لاسماعيل ياسين عام ١٩٥٠ فهى : «البطل» أمام تحية كاريوكا ومن إخراج حلمى رفلة أيضا الذى يبدو مصرا على تقديم اكتشافه الجديد «المليونير» لحلمى رفلة، ولكن أمام كاميليا التى كانت أكثر فانتات السينما إغراء حينذاك، و«الطفل» أمام حسن فايق شريكه فى «ليلة الدخلة».. وفيما يبدو

محاولة لصنع ثنائي كوميدى متجانس.. منهما.. ومن إخراج سيف الدين شوكت..
و«محبوب العائلة» أمام تحية كاريوكا ومن إخراج عبد الفتاح حسن ..

ويبدو أن ماجدة التى ظهرت مع النجم الكوميدى الجديد فى وقت واحد قد
تعثرت، حيث لا نرى لها فيلما واحدا فى قائمة العام التالى مباشرة ١٩٥١.. بينما
يشق اسماعيل ياسين طريقه فى ثلاثة افلام هى : «البنات شريرات» أمام المطربة
أحلام ومن إخراج حلمى رفلة أيضا.. «حماتى قنبلة نرية» أمام تحية كاريوكا ومن
إخراج حلمى رفلة.. «بيت الأشباح» أمام كمال الشناوى ومن إخراج فطين عبد
الوهاب الذى بدا اسمه يلعب فى مجال الأفلام الكوميدية ..
ثم تفرقت مصائر ماجدة واسماعيل ياسين بعد ذلك ..

و«ليلة الدخلة» من إخراج مصطفى حسن الذى كتب السيناريو أيضا.. بينما ترك
الحوار لعلى الزرقانى الذى يهشنا هنا أنه بدا كاتبا كوميديا.. فى الوقت الذى كان
فارس هذا المجال الذى لا يبارى هو أبو السعود الابيارى ..

وكالعادة فى مثل هذه الأفلام القديمة التى ما زالت حية حتى الآن، ويقبل عليها
المشاهدون عندما تعاد فى التلفزيون على الرغم من سذاجتها الشديدة، فلا بد لنا
أولا من أن نتأمل عناوين أو «تيترات» الفيلم، لنعرف الكثير عما كانت عليه السينما
المصرية من أربعين سنة.. فالحيانا تكون هذه هى القيمة الأساسية.. وربما الوحيدة..
من إعادة رؤية مستوى لا يمكن إنكار أنه بدائى.. ولكن هذا ما كان يضحك أبانا
فى تلك الأيام، وعلينا ألا نخجل من ذلك .

الفيلم أولا من إنتاج جبرائيل تلحمى الذى كان أحد أهم المنتجين فى السينما
المصرية، والذى قدم بعد ذلك عددا من أهم أفلامها، ويكفى أنه كان وراء ظهور أفلام
يوسف شاهين الأولى.. ويذكرنا اسم تلحمى بأنه حتى الخمسينات كانت تتردد بكثرة
أسماء أجنبية ومتحصرة فى بعض فروع العمل فى الفيلم المصرى التى بدأت فعلا
كما نعلم على أيدي الأجانب، وقبل أن يتولاها المصريون الذين عملوا معهم وتعلموا
منهم.. فالتصوير فى «ليلة الدخلة» لكليلى... بينما المساعد هو المصرى على حسن..
ومدير الاضاعة : آرام.. وهى مهنة من الصعب فهم استقلالها عن مهمات المصور..
إلا إذا كان كليلى يقوم بالتصوير فقط تاركا توزيع الاضاعة لأرام، وهو اسم أرمنى
كما هو واضح.. وكان للأرمن المقيمين فى مصر دور كبير فى كثير من المهن الفنية
فى مصر وحتى منتصف الخمسينات..

وأمام إدارة الانتاج مثلا في عناوين هذا الفيلم، نرى اسمى السعيد صادق
«المصرى وهيج كيفوركيان الأرمنى.. بينما مدير الإنتاج إميل يزبك.. ومهندس
الصوت، كارل.. والتصوير والطبع والتحميض فى استديو «نا صيبيان» حيث مدير
المعامل قاهيه.. وارمناك..

فنحن نرى أنه فى عام ١٩٥٠ كان استديو ناصيبيان الأرمنى هذا يستكمل
عمليات تجهيز الأفلام بنفسه من تبيض وطبع.. وهو لا يزال قائما حتى الآن قريبا
من محطة سكة حديد القاهرة بعدما تحول إلى «خرابة» مهجورة، وهو وكثير غيره
من الاستديوهات التى أنشأها الأجانب، فلما دخلتها رؤوس الأموال السينمائية
المصرية لم تصف إليها «طوية» واحدة.. ثم جاء القطاع العام السينمائى الحكومى
فأغلقها تماما بدلا من تطويرها وبناء غيرها.. وظلت هذه إحدى مأسى السينما
المصرية حتى اليوم ..

فإذا ما دخلنا بعد هذه المقدمة الفاجعة - ولكن التى لابد منها - إلى تفاصيل
الفيلم نفسه، فسوف نجد أنفسنا - ولا تؤاخذنى - أمام أشياء بالغة البلاءة.. ولكنها
كانت تضطك الناس فى تلك الأيام ..

يبين من مجموعة الأفلام التى تجمع بين اسماعيل ياسين وحسن فايق فى تلك
الفترة أن القيمين عليها كانوا يحاولون صنع ثنائى كوميدى منهما معا، تقليدا
لثنائيات لوريل وهاردى وابوت وكوستيللو التى كانت ناجحة جدا فى السينما
الأميركية.. وكان حسن فايق بتكوينه الضخم نسبيا، هو هاردى العصبى دائما
والذى يبدو هو القوى المسيطر على لوريل الضئيل - اسماعيل ياسين - الأكثر سذاجة
والذى يوقعه دائما فى كثير من المازق ..

فالثنائى هنا يحمل المواصفات نفسها.. من الشكل إلى الموضوع.. حسن فايق
هو «الأسطى نايلون» الذى يعيش فى شقة واحدة مع زميله اسماعيل ياسين
«الأسطى بلابيعو» وهما شابان اعزبان. يبدأ الفيلم بمقدمة طويلة عن مشاكلهما
البيتية فى الطعام والبحث عن ملابس نظيفة وهما ليسا متزوجين.. واسماعيل
ياسين لا يكف عن نصح حسن فايق بالزواج الذى يبدو الأخير رافضا له تماما، بل
وكارها لجنس النساء كله .

ومثل لوريل الضئيل المسكين. يتولى «بلابيعو» شؤون البيت.. بينما هاردى -
السمين الضخم الذى يمثل حسن فايق لا يكف عن التخط والنظر والتوبيخ والقاء

الأوامر.. ونحن نسمع اسماعيل ياسين مثلاً يقول أنه اشترى دجاجة بخمسة وعشرين قرشاً.. ثم تستغرق عملية تنظيفها وطبخها نحو ربع ساعة على الشاشة.. فى المحاولات الكوميديا المعروفة لسلحقا ووضع السكر عليها بدلا من الملح وأشياء من هذا القبيل.. وينتهى موقف الأكل بالطبع بافساد كل شىء.. حيث يلقى حسن فايق بحساء الدجاجة فى وجه اسماعيل ياسين.. وهذه غلطة وقلّة نوق كانت شائعة فى الكوميديا السينمائية البدائية هذه وتصل أحيانا إلى درجة أن يبصق ممثلا فى وجه زميله. وكانت تترفع عنها طبعاً سينما لوريل وهاردى - ثم ينتهى المشهد بنكتة لفظية كهذه ..

فحسن فايق ينهر اسماعيل ياسين على افساده الطبخة قائلاً : بقى أنت بنى آدم أنت؟.

فيهز اسماعيل ياسين رأسه بطريقته العبيطة المعروفة قائلاً : آمال إيه بنى سوف؟

نتنقل بعد ذلك مباشرة إلى «إيفيه» كوميدي آخر مستهلك فى الفيلم الكوميدي : السيارة الصغيرة «المهككة» مفككة المفاصل التى لا تسير أبداً.. وإذا سارت فبالف مشكلة ومشكلة، وأحيانا تسير وحدها ! وهى هنا ويعد محاولات مضنية لتشغيلها تتطلق وحدها فعلاً، وتسبقهما إلى مكان الحلاق الذى يعملان عنده.. «الخواجة موسكا» الذى يلعب الممثل الضئيل المشهور حسن كامل.. وهو ثائر عليهما دائماً لتأخيرهما فى الوصول، وإفسادهما كالعادة لكل شىء.. وعلى الرغم من أننا نراه طول الوقت يطردهما من العمل.. فهما لا يتركانه أبداً.. ولا ندرى كيف!

ومن نون مناسبة، بنطلق الرصاص فى المحل.. ويدخل اثنان من رجال العصابات يلوحان بالسدسات من أجل حلق رقنهما ويسرعة.. ويدخل البوليس ليسأل عنهما فينكر الحلاقان.. ويخرج البوليس ببساطة وكأن شيئاً لم يحدث.. ثم ينهى الحلاقان «نابلون» و«بلاييعو» عملهما.. وبينما هما يركبان السيارة، يتناثر رذاذ الوحل من عجلها على فتاتين جميلتين سميحة توفيق وماجدة، فهاتان هما الشقيقتان اللتان لا بد من أن يقع الشابان العبيطان فى حبهما من أول نظرة، لكى يكون هناك فيلم آخر من أفلام التخلف العقلى، حيث البطل عبيط لا يدرى شيئاً عن أى شىء.. ولا يجيد صنع أى شىء.. إلا بعد تحويله إلى كارثة.. ومع ذلك تحبه وتصر عليه البنت الحلوة .. المنطقي فى هذه الحالة السريعة من «الحب الكهربائى» فى أى فيلم فى الدنيا أن

يذهب الشابان ببساطة إلى عنوان الفتاتين ليخطبهما من الأسرة. لكن ازاي؟.. هل ينتهى الفيلم بهذه البساطة ومن دون ان يكون هناك مجال لسوء التفاهم التقليدى الذى يفجر الكوميديا ويطليل الاحداث بأى شكل ؟

يلجأ الشابان إلى الخاطبة لتذهب إلى العنوان المذكور لتخطب لهما بنتى «الخرطوشلى» أو «الخرطوشى».. لا أدري بالضبط.. ولكن عبد الفتاح القصرى الممثل الكوميدي النادر في السينما المصرية.. والذى يعمل فى هذا الفيلم تاجرا للبنادق والسلاح فى دكان صغير، لذا لابد من أن يكون اسمه «الخرطوشى».. فتقوم الخاطبة ويسوء فهم، بخطبه ابنتيه القبيحتين جدا.. بدلا من ماجدة وسميحة توفيق ابنتى الأسرة التى تسكن فى الشقة المقابلة .

ولكى تكون هناك قصة.. ودراما.. فزوجة أب الفتاتين الجميلتين تدبر مؤامرة لتزويجهما من ابنى خالتها الشريرين ليفوزا بثروة ابيهما المريض.. وهذا الشابان.. بالمصادفة.. هما المجرمان اللذان رأيناها منذ قليل يقتحمان دكان الطلاق «نايلون» و«بلايبعو» اختفاء من مطاردة البوليس.. ومن الصعب جدا - إن لم يكن مستحيلا - أن يتابع الانسان حكايات كهذه بكتابتها للقارئ.. فالمفروض أن أفهم أنا أولا لكى اجعلك تفهم أيضا.. فكيف بالله عليك أفهم أنا وأنت أشياء لا أعتقد أن ممثليها أنفسهم كانوا يفهمونها؟ فهم يؤمنونها أمام الكاميرا فقط.. وأنت تراها على الشاشة فقط.. وأن تضحك بعد ذلك أو لاتضحك فهذه مشكلتك! ..

تستمر إجراءات الزواج الخاطي الذى تدبره «الخاطبة» دون أن يكتشف أحد بالطبع سوء التفاهم فى اختيار العروسين.. ليس لأن التقاليد تمنع رؤية العريس للعروسة قبل «ليلة الدخلة» فقط. وإنما لأن بناء الفيلم كله يمكن أن ينهار فى الفصل الخامس على الأكثر لو اكتشف أحد الخطأ ولذلك يقام الفرح وتغنى المطربة وترقص الراقصة، وينفرد حسن فايق واسماعيل ياسين كل بعروسة فى حجرة مستقلة فى بيت أبيهما المعلم خرطوش - عبد الفتاح القصرى - ليكتشف كل منهما ان عروسة هي «بجع مخيف» غير فتاته الجميلة تماما..

وهنا لابد من الهروب بالقفز من النوافذ، لكى تكون هناك المطاردة التى لابد منها بين المعلم خرطوش تاجر السلاح ورجاله الأشداء المرعبين وبين العريسين اللذين هربا من ابنتيه فى ليلة الزفاف.. وهو عار وشنار لا يمسه إلا الدم .. ولا يدري أحد بالضبط كيف تنتهى هذه المطاردات دائما فى الفيلم المصرى إلى

ملهى ما،، يمكن تسميته احيانا «الكاباريه».. وأحيانا أخرى «التياترو».. ولكننا نجد شخصيات الفيلم تقتحم العرض الغنائى الراقص من دون أن يمنعهما أحد.. والعصابة غالبا ما تقتحم الصالة بل والمسرح نفسه من دون أن يعترض أحد أيضا.. وما يحدث هنا اشد غرابة.. فحسن فايق واسماعيل ياسين يجدان نفسيهما على المسرح وسط المغنيات والراقصات.. فيشتركان فى العرض نفسه من دون ان يعرفا عنه شيئا.. والمذهل ان صاحب التياترو يعجب بهما جدا. ويكتشف فجأة انهما عباقرة الفن اللذين لايد من ان يوقع معهما العقد فورا ..

ومن السهل جدا بعد كوميديات كواليس المسرح التى تكررت في أفلام كثيرة، أن يكون الفيلم قد وصل الى هدفه الذى اراده : بعض كوميديا العبط.. وبعض الرقص والغناء.. وهنا يمكن حل أى سوء تفاهم في ثانية فيعود كل شيء إلى مكانه الطبيعى.. والمآتون حاضرون لتزويج هذا من تلك حسب ما هو مكتوب فى السيناريو.. لو كان هناك شيء مكتوب أصلاً ..

ولكن ما هو جدير بالكتابة حقا بعد أربعين سنة من «ليلة الدخلة» هو أن هذا نوع السينما التى خلقت نجوما كبارا عاشوا بعد ذلك نصف قرن.. وأن أباغا كانوا يضحكون .

« جزيرة الشيطان » تحت الماء وفوقه المهم هو السينما الجيدة !

فى فيلمهم الأول «جسيم تحت الماء» كانت القيمة الأولى التى قدمها لنا نادر جلال مخرجاً وسعيد شيمى مصوراً وسمير صبرى منتجاً هى تجربة النزول تحت الماء للتصوير لأول مرة بالاستعانة بخبرة مهندس السينما المصرية العبقري اوهان الذى جعل هذا ممكناً على المستوى الألى أو الميكانيكى.. وكانت هذه هى القيمة التى رحبنا بها أساساً فى هذا الفيلم بغض النظر عما حدث فيه تحت الماء أو حتى فوقه.. فلقد كنا أحوج ما نكون لأى مغامرة أو تجربة جديدة مثيرة تتقدم بها السينما المصرية ولو خطوة على المستوى التكنيكي أو الميكانيكى وأيا كان الموضوع.. بعد أن تجمدت أدوات هذه السينما وأساليبها الفنية وتحجرت عند نفس اسلوب توجو مزراحى ومحمود نو الفقار مثلاً.. بل وعلى أسوأ. لأن العناية الإنتاجية السخية وجماهيرية الممثلين كانت تخدم هذه السينما القديمة أكثر.. ولذلك افتقدنا التطوير والتجديد والخيال فى أساليب مخرجينا فى نفس الوقت الذى تجمدت أيضاً معدتنا المتخلفة العاجزة التى انتهت عمرها الافتراضى ولم تعد تدخل أو تضاف إلى العملية السينمائية فى مصر «ماكينة» واحدة جديدة من أى نوع بينما نرى تكنولوجيا السينما فى العالم كله تقدماً رهيباً يتيح لأى مخرج تحقيق أى خيال مجنون يخطر بباله .

وواضح أننى أتحدث هنا عن الجانب الميكانيكى فقط من السينما وليس عن الموضوعات.. ومع إدراكى الكامل لأنه ليس فى السينما شىء اسمه الماكينات وشىء آخر اسمه الموضوعات يمكن فصل احدهما عن الآخر.. وستظل قيمة كل فيلم فى

النهاية هي ما الذى قلته لمشاهديك بهذه الماكينات.. ولا أحد يريد من السينما المصرية مثلا أن تتحدث عن غزو الفضاء وحرب النجوم فى الوقت الذى لا تتحدث فيه حتى عما يحدث على الأرض فى شبرا.. وياى الخلق.. ولكن عندما تصل حال أفلامنا إلى أنه لا موضوعات ولا ماكينات ولا تجديد ولا خيال أو ابتكار فى أى شىء.. فإننا نكون فى عرض كل من يضيف لنا كاميرا جديدة أو عدسة جديدة أو أى شىء يتحرك فى أى اتجاه فى هذه البحيرة الراكدة الآسنة.. وهذا هو سر حماسنا الشديد لإجتهد شباب السينما الجدد - نسبيا - مثل محمد خان وعاطف الطيب ورأفت الميهي وخيرى بشاره ودาวد عبد السيد وشريف عرفه وماهر عواد الذين يحاولون فعلا الخروج على القوالب التقليدية الجامدة فى الشكل والمضمون معا وإيا كانت درجة ترحيبنا بأسلوب هذا أو ذاك.. فنحن نريد أولا للأشياء أن تتحرك.. ويعد ذلك نحاسبها : تتحرك فى أى اتجاه .

فى هذه الحدود تحمسا حماسا شديدا لتجربة التصوير تحت الماء لأول مرة فى فيلم «جهم تحت الماء» رغم سخافة مسألة الكنوز المختفية فى أعماق البحار التى تتصارع عليها العصابات والتى لا تتصور أبدا أنها يمكن أن تحدث فى مصر حيث لا كنوز أصلا حتى فوق الماء.. ولكنها مغامرة سينمائية جريئة كان يجب أن يقدم عليها أحد وكان يستحق أن نحياه.. ومن حق صانعيها أن يستثمروا نجاحها ليكرهه فى فيلم أو فيلمين آخرين ولكن بشرط ألا تصبح «هوجة» جديدة كما حدث بالفعل ليقلدها التجار والبيغاوات فاقدو الموهبة والابتكار.. لنكتشف فجأة أن كل أنشطة الحياة المصرية قد انقلبت إلى تحت الماء وأن الكنوز ما شاء الله متوافرة جدا فى أعماق الغريقة أو شرم الشيخ وأنها فى انتظار فقط كل ما يلبس «بدلة غطس» وأنبوية أكسجين لينزل وينتشلها من سمير صبرى إلى عادل إمام ويحيى الفخرانى وحتى يسرا ومعالى زايد بل والمسلسل الذى سموه «أبدا لم يكن مسلسلا».. وسوف يجيء النور طبعاً على يونس شلبي وسعيد صالح. ولا استبعد أن أرى قريبا كباريه تحت الماء ترقص فيه نجوى فؤاد بانبوية الأكسجين حيث تنفق العصابة على تهريب البضاعة بقيادة محمود المليجي .

ولكن تظل تجربة نادر جلال وسعيد شيمى الثانية فى «جزيرة الشيطان» جديرة بالاحترام لأن لهما الفضل الأول فى الابتكار والتدريب الشاق والإخلاص الشديد لتجربة تحمسا لها بجنية وتعبا من أجلها ليقلدها الجميع بعد ذلك.. ثم لأنهما

يقدمان عملهما بأعلى مستوى فنى فى الإخراج والتصوير تحت الماء - الماء بكل مشاكله التقنية فى الإضاءة والألوان والعدسات التى يحملها سعيد شيمى بمفرده وسط التخلف الخفيف فى إمكانيات السينما الذى نعرفه - وتكون النتيجة فى النهاية عملا لا يقل بحال عن المستوى العالمى الذى نراه فى هذا النوع من الأفلام - الذى اعترف باننى لا أستريح له كثيرا لأننى مازلت أفضل أفلام فوق الماء وعن ناس عابدين .

وعن موضوع «جزيرة الشيطان» مثلا فلست أعتقد أن هناك سفينة غارقة منذ خمس وعشرين سنة وبها كنز من الذهب تسعى وراءه عصابة جبارة بقيادة مصطفى متولى وفى نفس الوقت يمكن أن يسعى الساذج والبخيل أحمد راتب بالذهاب معها إلى المغامرة فيتحول الجميع فجأة الى غواصين ومغامرين مهرة لا ينقصهم فقط إلا جيمس بوند الذى هو عادل إمام طبعا وراءه يسرا المدرسة الشابة العادية جدا بحيث تترك كل حياتها وعملها وأهلها وتقتنع خطيبها حاتم ذو الفقار وجارها المدرس ليقودهم إلى الكنز بنجاح كبير يهزمون فيه العصابة.. فى اعتقادى الشخصى أن هذه ليست سوى قصص أطفال نتسلى فيها بعوالم جديدة على السينما المصرية مثل مشاهدة ما تحت الماء نفسها والاسماك الملونة والسفن الغارقة والجزر الوحشية الجميلة ثم المطاردات والانفجارات بالطبع.. ولكن علينا ان نناقش كل شئ فى حدوده التى لا يدعى غيرها.. فهو فيلم مغامرات فعلا ولكن فى أجواء جديدة وجيدة الصنع إلى أقصى حد.. ولقد تذكرت على الفور فيلما فرنسيا ضخما جدا أنفقوا عليه ببذخ هو «الازرق الكبير» الذى اختاروه بثقة شديدة فيلما لافتتاح مهرجان كان منذ عدة سنوات وكانت قصته أسخف بكثير من مغامرة «جزيرة الشيطان» الذى لم يكن أقل منه فنيا بحال من الأحوال - وبلا مبالغة - رغم الإمكانيات الهائلة التى نعرفها للفيلم الفرنسى والتى لم يتوافر عشرها بالطبع للفيلم المصرى .

لقد كان نادر جلال فى أحسن حالاته كحرفى متمكن فعلا فى هذا النوع من أفلام الحركة والمغامرة الذى يثبت مع كل فيلم أنه أصبح أبرع مخرجيه فعلا وأكثرهم إخلاصا واجتهادا واهتماما بكل تفاصيل الصورة والحركة وتدقيقها وإيقاع الإثارة التى تمسك باهتمام المتفرج وهو أهم شروط هذا النوع من السينما.. خاصة وهو يبخل هذه المرة مجال الأعماق التى تفرض - على مخرج مصرى بالتحديد - آلاف المشاكل التقنية الجديدة التى لابد من العثور لها على حل .

ونفس الشيء يقال عن المصور سعيد شيمى بل ربما بصعوبة أكثر.. لأنه يكون عليه هو أن يحقق تصورات المخرج بالعثور أيضا على حلول لمشاكل الاضاءة والألوان وحركة الكاميرا والعنسات لعالم ما تحت الماء المختلف تماما عن التصوير العادى.. خاصة مع افتقاد الامكانيات الآلية التي أصبحت متوافرة الآن لأى مصور فى العالم ويمكن أن تحل له كثيرا من المشاكل التي على المصور المصرى أن يعثر لها على البدائل بنفسه.. وسيظل لسعيد شيمى فضل السبق بدخول هذا المجال بجراً وبجهد شديد لمهنة عمره : السينما.. بل أن العين الفاحصة التي لا تتساق فقط الى مشاهد ما تحت الماء.. لابد أن تلاحظ أيضا أنه فى المشاهد العادية لما فوق الماء كان سعيد شيمى فى أحسن حالاته من حيث توفير الاضاءة المناسبة لليل والنهار والداخل والخارج ومستوى لون الصورة وبعض حركات الكاميرا الصعبة جدا المحمولة باليد سواء بالسرعة أو بالبطء والتي توحى بانها حركة ميكانيكية - كرين أو شاريوه وهو ما تخصص فيه هذا المصور ببراعة .

ولقد وجدت نفسى أفكر وأنا أشاهد هذا الفيلم فى إحتمال عرضه فى الخارج سواء فى مهرجان أو عرض تجارى.. فوجدت أنه يمكن أن يلقى استجابة كاملة من المتفرج الغربى خاصة وهو يرى أجواء جديدة عن بلد لا يعرفه فليدركهم أفلام كثيرة تنجح رغم أنها أقل منه فعلا .

إن «جزيرة الشيطان» هو بكل مقياس فيلم مصرى على مستوى تكتيكى متقدم جدا ومعقول وخال من أى رخص أو ابتذال.. والصراع فيه نفسه مقبول من العقلية الغربية - بل ان صراعات ستيفن سبيلبرج التي تكتسح العالم أكثر هياقة وخبثا - والشخصيات فى جزيرة الشيطان منطقية ومعقولة بالخير والشرير فيها.. والممثلون فى أحسن حالاتها : عادل إمام هذا العبقرى القادر على اقناعنا بأى موقف ويأى تعبير.. الذى يميّتنا من الضحك فى مشهد من السخرية من مأكولات البحر.. بنفس السلاسة التي يأخذ بها قلوبنا فى مشهد مكاشفته ليسرا بهومو على شاطئ البحر ليلا.. فهذا مشهد لا يقدر عليه الا ممثل كبير حقا.. ويسرا نفسها قطعة من الحياة والحرارة والانفعال ولعلها أفضل ممثلتا الآن.. وأحمد راتب الذى عندما يكون هو بسمه الفيلم الدائمة مع أن معه عادل إمام فهذه شهادة وحدها لممثل متمكن.. وحتى نهى العمروسى وجمال اسماعيل ومصطفى متولى فى حدود أنوارهم الصغيرة.. وأى مساعد غربى يمكن أن يتابع هذه الشخصيات كلها باستمتاع واقتناع إلى أن

وصلنا إلى مشهد ذهاب عادل وإمام ونهى العمروسى وحندهما إلى منجم مهجور لسرقة بعض المتفجرات لكسر باب السفينة الفارقة والحصول على الذهب.. بعد أن تدهشنا أولاً براعة بيكور النجم الذى صممه فنان موهوب فعلاً هو غسان سالم حتى لا نصدق أنه بيكور.. يفقد الفيلم منطق المعقول ويدخل فجأة ويلا سابق انذار فى منطقة البلاء.. فإذا بعادل إمام يضرب وحده عصا من اريعين «شطح» على الأقل... ويتخلص ببساطة شديدة من مجموعة بعد مجموعة.. ويطيح بكل من يصافه فى منجم طويل جداً يضرب هذا على وجهه وذاك على قفاه.. وكل «حيطة» والأخرى من هؤلاء الأشرار ينظر له فى خشوع وانتظار وكأنه يقول «اضرب يا عادل بيه!» إلى أن نصل إلى حكاية «المطرقة» الضخمة التى يضرب بها الجميع وتطير فى الهواء لتهبط فى يده بالضبط فتحس أننا أمام أفلام شارلى شابلن أو باستر كيتون الكوميدي الصامتة ولا بأس طبعا من أن نصنع مشهداً من أفلام «ميكى ماوس» لنضحك به العيال.. ولكن بشرط ألا نفسد به منطق الفيلم المعقول كله ومن باب «الطفاسة» فالفيلم مثير وممتع بما يكفى ولم يكن بحاجة إلى هذا المشهد الهزلى.. وهنا سيندهش المتفرج الغربى ويحس أن هؤلاء الناس إما فقدوا عقولهم فجأة.. وإما يسخرون منه شخصياً حين يعتبرونه طفلاً.. وهنا يكون على عادل إمام أن يقرر، كيف يجب أن يقدم نفسه للناس : إنديانا جونز.. أم عادل إمام الحقيقى البسيط الرائع؟ وسوف نظل نحن نكرر هذه الملاحظة مهما سخر منها. لأننا نحبه! .

فترة «الثلاثيات» في الأفلام العربية سذاجة متقنة

بدأ اهتمامي بهذا الفيلم منذ تذكرى أن موجة «الثلاثيات» كانت جزءاً مهماً من اهتمامات شبابنا المبكر بالسينما، فلقد جاءت فترة كان كل شيء في الأفلام العربية المصرية «بالثلاثة».. دك من مسألة «الشياطين» فهي من أحب الكلمات وأكثرها انتشاراً في عناوين أفلامنا وحتى الآن.. فلا أدري من الذى أشاع بين صناع الأفلام من مخرجين ومنتجين، أن الجمهور يحب جداً أن يكون الشيطان بطلاً لفيلم.. حتى أن الترجمة التجارية لكل أفلام جيمس بوند مثلاً عندما تعرض في مصر، لابد من أن تكون فيها كلمة «الشياطين».. والتفسير «البرى» هو أنها كلمة توحى للمتفرج البسيط بأن الفيلم لابد وأن يحفل بالضرب والمغامرات.. فمن هو صاحب هذا التصور الساذج بأن الشيطان يضرب ويفامر؟!

ومن الصعب مع ذلك تتبع أصل كلمة «الشيطان» أو «الشياطين» في تاريخ السينما المصرية.. ولكن تتبع سلسلة أفلام الثلاثيات: أى «الشياطين الثلاثة» - «الاشقياء الثلاثة» - إلخ.. أسهل بكثير، فضلاً عن الأفلام التى تنقسم إلى ثلاث قصص منفصلة والتى عرفت السينما المصرية فى فترة من الفترات، من الأفلام المعروفة أيضاً فى السينما العالمية. حتى أن فيليني العبقري الإيطالى نفسه أخرج مرة ثلث فيلم.. ولكنى أكاد أجزم أنه باستثناء «الفرسان الثلاثة».. فلم تكن هناك سينما استخدمت هذه الثلاثيات أكثر من السينما العربية المصرية، وبالأذات فى مرحلة الستينيات!

والهدف تجارى فيما أعتقد.. لأن إسناد البطولة أو توزيعها بين ثلاثة ممثلين يتقاسمون أحداث الفيلم.. هو أفضل بكثير من الاقتصار على ممثل واحد مهما كان ثقله الجماهيرى، لأن اختلاف شخصية وأسلوب كل بطل يضمن إقبال جمهوره

الخاص مع جمهور البطلين الآخرين.. خاصة عندما يكون أحدهم مشهوراً بالقوة والمغامرة مثلاً.. والثاني أقرب إلى العقل.. والثالث مثلاً كوميدياً يخفف من حدة العنف والحركة.. فتكتمل كل عناصر النجاح التجارى بالنسبة لكل الأنواع..

والمخرج الإيطالى الراحل سيرجو ليونى مثلاً الذى عرف بنقله لأفلام «الكابوى» الأمريكية إلى إيطاليا فيما سمي «بالويسترن الاسباكىتى» لجأ بنفسه إلى شيء مثل ذلك فى فيلمه الشهير «الطبيب الشرس والقيح».. فالتنوع بين ثلاثة نماذج مختلفة من الشخصيات يلعبها ثلاثة ممثلين لكل منهم ملامحه وأسلوبه المختلف.. يضيف حيوية وتنوعاً على خطوط الصراع فى الفيلم..

واختيار فيلم «الشياطين الثلاثة» بالذات كنموذج لأفلام الثلاثيات هذه، مرده أن مخرجه حسام الدين مصطفى هو أكثر من تتناسب إليه هذه الأفلام من بين كل المخرجين.. وتتابع تواريخ الأفلام المشابهة يؤكد أن الآخرين كانوا يقلون بعد ذلك.. فيما استطعت أن أصل إليه من تاريخ الأفلام. نكتشف أن حسام الدين مصطفى هو الذى بدأ هذه السلسلة من الثلاثيات عام ١٩٦٢ بفيلم «الأشقياء الثلاثة» الذى لعبت بطولته سعاد حسنى أمام شكرى سرحان وأحمد رمزى.. ثم اتبعه بفيلمنا هذا «الشياطين الثلاثة» عام ٦٤، ليقلده المخرج محمود فريد فى العام نفسه بفيلم «العزب الثلاثة» الذى لعبته سعاد حسنى أيضاً أمام حسن يوسف الذى كان نجماً متألّفاً فى الستينيات.. ويبدو أنهم استعانوا به ويسعاد حسنى «لتلميع» المطرب عادل مأمون الذى قفز اسمه فجأة فى ساحة الغناء فى ذلك الوقت مقلداً عبد الوهاب.. ثم حاولوا كالعادة «الزج به» فى السينما بطلاً لفيلم «المنظر وعبد الحامول» أمام المطربة الجديدة حينذاك وردة الجزائرية.. ولكنه اختفى تماماً من السينما ومن الغناء معاً وفى لمح البصر.. ربما لأنه كان مقلداً لعبد الوهاب..

وفى عام ٦٥ عاد حسام الدين مصطفى إلى ثلاثياته بفيلم «المغامرون الثلاثة» بسعاد حسنى أيضاً وأحمد رمزى وحسن يوسف.. ليعود محمود فريد لتقليده فى «العقلاء الثلاثة» برشدى أباطة وأحمد رمزى وسميرة أحمد، وليخرج محمود نو الفقار فى العام نفسه «الثلاثة يحبونها».. بسعاد حسنى وحسن يوسف ويوسف شعبان!..

وهكذا.. وفى عام واحد هناك «ثلاث ثلاثيات».. وموجة أو ظاهرة تقليد الأفلام المصرية لبعضها حتى فى العناوين.. وفى العام ذاته.. وهذا دليل إقلاص تاريخى

دائم ومكرر، حتى في الأسماء.. وهي ظاهرة تستحق دراسة خاصة ستثير كثيراً من الدهشة التي تؤكد البلاءة!

وفي العام التالي، ١٩٦٦ كان غريباً أن لا يقدم صاحب الثلاثيات حسام الدين مصطفى أى ثلاثة!! بينما يواصل الآخرون استخدام العنوان نفسه.. فهناك «**الأصبياء الثلاثة**» الذي أخرجه أحمد ضياء الدين بأحمد رمزي وحسن يوسف ونبيلة عبيد.. ثم هناك «**ثلاثة أصبوس**» وهو ثلاث قصص مستقلة بثلاثة مخرجين: فطين عبد الوهاب وحسن الإمام وكمال الشيخ.

وفي عام ١٩٦٨ يخرج محمود نو الفقار «**حكاية ثلاث بنات**» لسعاد حسنى وشمس البارودي، ولا أبرى من الثالثة، أمام حسن يوسف وعماد حمدي، ليعود حسام الدين مصطفى إلى نوع أفلامه المفضل بـ «**المسجلين الثلاثة**» وهم رشدى أباطة ومحمد عوض.. واحد للضرب والآخر للضحك.. ولا تكتب القوائم من الثالث!.. ولكن «الجمال» تتكفل به شمس البارودي ونوال أبو الفتوح!..

وفي العالم التالي، ١٩٦٩ يقدم حسام «**الشجعان الثلاثة**» برشدى أباطة وإبراهيم خان وشمس البارودي، و «**هي والشياطين**» - ولكن من دون «ثلاثة».. بأحمد رمزي وعادل أدهم وشمس البارودي أيضاً..

ولأن الشيطان أو الشياطين كانت تستحوذ على تفكيره السينمائي فيما يبدو، فهو يقدم في العام ذاته «**ابن الشيطان**» بطولة فريد شوقي ومحمود المليجي أمام نجلاء فتحي ونعمت مختار.. ونلاحظ أنه جعله شيطاناً واحداً هذه المرة وليس ثلاثة.. لحسن الحظ!..

واعتقد أن حسام الدين مصطفى تخلص من الشياطين نهائياً عام ١٩٧٣ بفيلم «**الشياطين في أجازة**» الذي لعبه حسن يوسف ومحمد عوض أمام لبلبة وسهير رمزي.. ويبدو أنها كانت أجازة مفتوحة امتدت حتى الآن. لأن قائمة أفلام حسام الدين مصطفى تخلو بعد ذلك تماماً من أية شياطين أو ثلاثيات.. بل إننا نستطيع أن نقول إنه على الرغم من أن «الشياطين» بقي يطل برأسه بين حين وآخر في عناوين أفلامنا، فالأكيد أن الثلاثيات اختفت تماماً منذ ذلك التاريخ.. وبعدما كان آخر من استخدمها عدا حسام هو المخرج حسن الصيقي عام ١٩٧٠- أى قبل فيلم حسام بثلاث سنوات - في فيلم «**المجنين الثلاثة**»، ومنير التوني مخرج التليفزيون - الذي قدم عدة أفلام سينمائية - في فيلم «**الكذابين الثلاثة**» وهم، طبقاً لنظرية التنوع:

حسن يوسف وأمين الهندي وعبد المنعم إبراهيم...

فحسام الدين مصطفى إذن «هو ملك الثلاثيات» بلا منازع.. فله خمسة أفلام: «الأشقياء الثلاثة» - «الشياطين الثلاثة» - «المغامرون الثلاثة» - «المساجين الثلاثة» - «الشجعان الثلاثة».. هذا طبعاً غير أفلامه التي نكرتها عن الشيطان أو «الشياطين» الذين ليسوا ثلاثة..

ويبدأ «الشياطين الثلاثة» عن قصة لوسيان لامبير وسيناريو وحوار بهجت قمر وكامل عبد السلام، في محجر في الجبل حيث يقضى السجناء عقوبتهم الشاقة بتكسير الأحجار.. وتتعرف بينهم إلى أبطالنا الثلاثة: رشدى أباطة وأحمد رمزي وحسن يوسف.. وكان كل منهم في ذلك الوقت نجماً للحركة والعنف والمغامرة.. ويقصد حسام الدين مصطفى بالطبع من تجميعهم معاً تكثيف كمية المغامرة لجذب جمهور كل منهم معه كما قلنا.. ويجيء التنويع والتباين بينهم ليس من خلال صراعاتهم معاً أو اختلاف دور أو طابع تمثيل كل منهم عن الآخر.. فالثلاثة في الواقع أصدقاء ولا تناقض بينهم، بل أنهم على العكس يسعون إلى هدف واحد.. ولكن ما يميز كلا منهم عن الآخر هو طبيعة الشخصية المرسومة له.. فرشدى أباطة على الرغم من قوة بنيته التي تجعله «الفتوة الرئيسي» في الفيلم، إلا أنه شخص ساذج طيب القلب أقرب إلى البراعة.. فهو مندفع، قليل الخبرات في الحياة والعلاقات الاجتماعية، وما أسهل أن يستخدم يديه بلا تفكير.. فكأنه العملاق الأحقر ضخم الجثة صغير العقل.. بينما يلعب حسن يوسف، أقلهم حجماً.. دور العقل الذي يكبح جماح هذا الاندفاع، الذي يسخر من حماقة زميله ويشتمه باستمرار.. أما أحمد رمزي فهو القوى أيضاً ولكن بقدر من العقل والرومانسية، فضلاً عن أنه هو «العاشق» أو «الحبيب» - كما كنا نسمى البطل الذي يحب البطلة في تلك الأيام - والذي تنور من أجل قصة حبه كل معارك الآخرين بعد ذلك..

وفي مشاهد ما قبل العناوين - «الافان تيتز» - نرى الثلاثة يكسرون أحجار الجبل تحت حرارة الشمس وفي مجموعة لا حصر لها من لقطات «الزوم»، حيث تنتقل الكاميرا بسرعة من المنظر العام أو الكبير، إلى تفصيله أكبر وأوضح لهذا السجين أو ذلك.. وكان حسام الدين مصطفى مشهوراً في تلك المرحلة من بداية عمله السينمائي، ولدى عودته من أميركا بالإكثار من استخدام عديمة «الزوم» هذه، بمناسبة ومن دون مناسبة ولجرد أنه كان مبهوراً بها فيما يبدو ككتشاف تكنولوجي

خطير عاد به من أمريكا..

ونفهم أن المساجين الثلاثة هم رشدى أباطة «سعداوى العقر».. الذى كان يعمل حداداً قبل أن يدخل السجن.. وأحمد رمزى «عزب» الذى كان سائق لورى ينقل الأسماك فى السويس، لحساب المعلم عبد العليم خطاب الذى يتستر وراء الصيد لتجارة المخدرات.. بينما كان حسن يوسف «فتوح» يعمل عند صاحب مقهى يستخدمه فى توزيع المخدرات أيضاً.. فالمخدرات قديمة جداً فى السينما المصرية إذن، ومنذ ٢٦ سنة هى عمر هذا الفيلم.

وفى السجن، يصبح الشبان الثلاثة أصدقاء جداً.. ولأنهم «جدعان» جداً أيضاً بالمفهوم الشعبى، يربطهم الوفاء والإخلاص إلى أقصى حد. حتى أنهم عندما تنتهى فترة عقوبتهم فى يوم واحد - لا ندرى كيف - يقررون أن يبدأوا حياتهم الجديدة معاً، فلا يفارق أحدهم الآخر بعد ذلك..

ويعجب الضمير الشعبى المصرى جداً بهذه المعانى: صداقة الرجال التى هى أقوى «أجده» من أى علاقة بين أى رجل وامرأة.. والمشاركة فى السراء والضراء.. أو ما يسمى «الطولة والمرّة» وتضحية كل صديق بأى شىء من أجل صديقه ومهما كان الثمن.. وهذه قيم قديمة جداً فى السينما المصرية، بل وفى سينما «الكابوى» الأميركية نفسها حيث العالم هو عالم رجال أولاً.. والصراعات صراعات رجال.. وصداقة الرجل للرجل فى عالم قاس وملىء بالتحديات هى أقدم قيمة من قيم البطولة..

وهنا نستطيع أن نقول إن «الشياطين الثلاثة» - بل وكل ثلاثيات حسام الدين مصطفى الأخرى حتى ما يميل إلى الكوميديا منها - هى أقرب إلى أفلام «الكابوى» المصرية، حيث نجد فيها كل تقاليد رعاة البقر البطولية، وحيث يسمح هذا النوع أصلاً من أفلام «صداقات الرجال» بالاتفاق بإخلاص حول هدف واحد، وضد عدو شرير مشترك، فتكون هناك فرصة لأكبر قدر من أعمال الحركة والمغامرة، ولهفة كل صديق على إنقاذ الآخر.

بعد خروجهم من السجن يصبحهم فتوح - حسن يوسف - إلى المقهى الذى كان يعمل به، فإذا بصاحبه يحاول أن يغريه بالعودة إلى العمل فى المخدرات كما كان.. ولكن الشباب الثلاثة قرروا التوبة وبدء حياة جديدة شريفة تماماً.. وهذا ما يضاعف من إعجاب المشاهد بهم بالطبع، والتعاطف مع كل معاركهم بعد ذلك.. ويندفع

سعداوى العملاق اللفظ - رشدى أباطة - كعانتة، رافضاً انزلاق صديقه حسن يوسف إلى الحرام من جديد حتى يكاد يضرب صاحب المقهى، لولا أن أوقفه حسن يوسف قائلاً عبارته التي لا يتوقف عن تكرارها طوال الفيلم: «الله يخرب بيتك.. حتويني في داهية»!

ويحزم الشبان الثلاثة أمرهم على الذهاب مع عزب - أحمد رمزي - إلى مدينته السويس، حيث كان يعمل، وحيث فرص العمل في صيد السمك أوفر من القاهرة.. ويحمل كل منهم «خلجات» في حقيبة صغيرة ويركبون أتوبيس السويس حيث يحدث موقف كوميدى يخفف من حدة التوتر.. فحسن يوسف الشقى كعانتة، يجلس إلى جوار راكبة حسناء يبدأ فى مغازلتها.. فتستجيب.. ولكن رشدى أباطة «القفل المنهور» الذى يركب خلفه، يتدخل بلا مناسبة متبرعاً بأن يقول للفتاة أنهم خارجون من السجن لتوهم، وذاهبون للبحث عن حظهم فى السويس.. فيفسد كل شيء طبعاً.. وبينما تتكشف الفتاة مذعورة.. يتمم حسن يوسف كالعادة «الله يخرب بيتك»..

مثل هذه اللامسات الكوميدية المخففة من حدة الدراما هى من إضافة الكاتب الراحل بهجت قمر، فيما أعتقد، الذى كان بارعاً فى خلق المشهد الكوميدى وحواره السلى.. وهى لمسات السيناريو والحوار التى تضيف الحيوية والحرارة على قصة لوسيان لامبير - وهو أحد الأجانب المتصرين الذين شاركوا فى كتابة بعض الأفلام المصرية فى تلك الفترة - وهى القصة التى يبدو واضحاً من خطوطها العامة أنها من أصل أجنبى..

فى السويس نعرف أن هناك قصة قديمة أنت إلى الزج بأحمد رمزي - عزب - بالسجن ظلاماً.. فالمعلم عبد الرازق «عبد العليم خطاب» يحتكر نقل السمك الذى يصيده صياليو السويس إلى القاهرة فى سياراته الكبيرة.. وعندما فكر عزب فى شراء «لورى» خاص به حرقه رجال عبد الرازق ولفقوا له تهمة ما أدخلته السجن حتى لا يتجرأ أحد على مزاحمة المعلم الكبير فى عمله، الذى نكتشف بعد قليل أنه يتستر خلف هذا العمل لتهريب المخدرات وسط شحنات السمك من السويس إلى كبار تجار القاهرة..

والمعلم عبد الرازق هذا هو الشرير التقليدى، زعيم العصابة التى تسيطر على كل شيء، وتضرب له - أو تقتل - كل من يفكر فى العصيان.. وعودة هذا الشاب المشاغب أحمد رمزي بعد خروجه من السجن ومعه شبان لا تبشر ملامحهم بالخير

أيضاً، تنذر عبد الرازق هذا بعودة المتاعب من جديد، لا سيما أن الشابين - رشدي أباطة وحسن يوسف - يدعيان أنهما من كبار «المعلمين» في تجارة الأسماك في الاسكندرية..

وبينما نفهم أن أحمد رمزي يحب قرييته الحسنة زينب التي تمثلها نوال أبو الفتوح إحدى فتيات الإغراء في ذلك الوقت - ١٩٦٤ - فتعرف على فاتنة إغراءات أخرى ذائعة الصمت في سينما الستينيات برلنتي عبد الحميد.. المعلمة حميدة صاحبة المقهى الشعبي التقليدي الذي يرتاده الصيادون، وصاحبة «البنصات» - وهي مراكب صيد - والتي تشترك مع المعلم الكبير عبد الرازق في صيد الأسماك ونقلها.

وبينما يستأنف أحمد رمزي قصة حبه البريء لزينب.. تقع المعلمة حميدة على الفور ومن أول نظرة في حب رشدي أباطة.. فالمسألة مسألة عضلات - وقوة في الأساس - «وكل قولة ولها كيال» حسب المفهوم الشعبي.. ومثل فتنة وأنوثة برلنتي عبد الحميد المتفجرة، ليس لها أقل من فتونة وجدعة رشدي أباطة..

وتسير المسائل على ما يرام والشبان الثلاثة يواجهون جبروت المعلم عبد الرازق وينتقمون منه لما فعله في عزب وفي الصيادين المساكين كلهم، ويتصلون له ويحنون من جبروته «باللوري» الذي يحملون فيه السمك لحساب المعلمة حميدة.. والثلاثة -لأنهم شياطين طبعاً - قادرين على ضرب عصابة عبد الرازق في كل مرة.. إلى أن ينجح المعلم في بس المخدرات في لوري المعلمة حميدة وسط الأسماك، فيتصور رشدي أباطة أن المعلمة كانت تخدعهم وتورطهم في تهريب المخدرات.. فيضربها «القلمين» اللازمين لتأنيب أي امرأة في الفيلم المصري، وإلى أن تثبت براعتها وحبها من خلال دموعها.. فتعود برلنتي إلى رشدي.. وزينب إلى أحمد رمزي.. ويتفرج حسن يوسف ضاحكاً على سعادة الجميع.

المهم هو مستوى الإتيان في تنفيذ المبادرات والمعارك، حيث كان حسام الدين مصطفى يارعاً في هذا النوع من أفلام الحركة فعلاً.. وحيث كان كل شيء صانقاً ومتقناً ومخدوماً مهما كان سانجاً.. وليتها دامت.. هذه السذاجة.

« اللعب مع الكبار »

شريف عرفة ١٩٩١

في فيلم «اللعب مع الكبار» مشهد يؤكد - إذا كانت المسألة في حاجة إلى أى تأكيد - أن عادل إمام ممثل متمكن جدا على المستوى الحرفي، متمكن من أنواته جيدا ويسيطر عليها تماما، وأهم من ذلك يعرف كيف يستخيمها... فى هذا المشهد تكون مسئوليته فى مباحث أمن الدولة التى تحقق معه فى مصدر المعلومات الخطيرة التى أبلغها لها ... قد انتقلت من حسين فهمى الضابط اللطيف المتفهم، الذى عقد معه نوعا من الصداقة.. إلى مصطفى متولى الضابط الآخر الشرس، والذى يريد استخلاص الأسرار منه بسرعة ويعنف... فيسأله كيف عرف بالجرائم التى أبلغ بها البوليس قبل وقوعها، ويجيب عادل إمام بنفس ما قاله للضابط السابق.. وهو أنه كان يحلم بها قبل وقوعها.. ولأنها إجابة هزلية بمنطق البوليس، فإن الضابط مصطفى متولى يصفعه بعنف شديد الشراسة، يفاجئه تماما بعد التدليل الذى اعتاده من الضابط الآخر حسين فهمى.

تعبير الصدمة... ثم الألم والمهانة المفاجئة... والتفكير السريع فى رد الفعل الممكن فى موقف كهذا، وبالنسبة لشخصية متمردة وغير منضبطة تماما مثل شخصية «حسن بهلول» - لاحظ اختيار الاسم - التى يلعبها عادل إمام... فهل يثور على هذا الضابط الشرس الذى جرح كرامته مع علمه بأن النتيجة محسومة مقدما، لأن المعركة غير متكافئة بأى مقياس؟.. أم هل يبتلع الإهانة إنز ويسكت، وهو الذى يجسد نموذج «الصايغ النيل» الذى لا يملك إلا كبرياءه؟ كل هذه المشاعر المتضاربة فى لحظة واحدة مريرة وخاطفة... يلخصها عادل إمام فى هذا التعبير العبقري

بمجرد نظرة الدهشة والإنكسار فى عينيه فقط... ولكن مع عدم الاستعداد للتسليم رغم ذلك.

فالضابط الذى لم يقتنع بمسألة الحلم يعود فيكرر السؤال عن مصدر معلومات حسن بهلول عن الجرائم قبل أن تقع.. فيكرر عادل إمام بنفس الثبات: «حلم».. فيتلقي صفة أعنف.. وتزداد الدهشة المفاجئة والألم فى عينيه وهو لا يكاد يصدق أنه يمكن أن يتعرض لكل هذا الاتهام وفى نفس الوقت يعجز عن الرد.... وبعد الصفعة الثالثة والسؤال الثالث يكون الدم قد سال من طرف فمه واحتقن وجهه فيجيب بصوت مختنق أقرب إلى الشرجة. «كابوس»... وهو يقصد بالطبع الكابوس الحالى الذى يتعرض له مع الضابط الشرس، والذى ازداد فيه ألمه إلى حد مروع، كما نرى على وجهه وفى عينيه بالتحديد.

هذا التعبير المكثف عن كل هذه المشاعر المشحونة بالتوتر لا يصدر إلا عن ممثل مسيطر تماما على أنواته وفاهم فى نفس الوقت للغة السينما.. ففى هذا المشهد بالذات يقدم المخرج الموهوب إلى أقصى حد شريف عرفة وجه عادل إمام فقط فى «كلوز» أو منظر كبير.. لأنه لا يريد منه فى هذا الموقف إلا هذا التعبير بالوجه والعينين... والممثل من ناحيته يعرف أنه لن يكون متاحا له فى هذه الحالة إلا استخدام الوجه والعينين.. بينما نحن فى حوض البحر المتوسط كله مشهورون باستخدام جسدنا كله فى التعبير العاطفى والانفعالى غالبا... فنحن نتمايل ونتأرجح «وننشال وننهبد» فى كل الاتجاهات «ونشوح» بأيدينا وبالصوت العالى... والممثل عندما لا يعرف التعبير الهادئ أو الخافت لأن جمهوره لن يتقبله منه وسيعتبره ممثلا فاشلا... والتمثيل الرائع جدا بالنسبة لنا هو التمثيل الصاخب جدا والميلودرامى القادم أصلا من المسرح... والذى تتساوى فيه كل مدارس الأداء فى كل النوعيات ومن يوسف وهبى إلى زكى رستم... ومن أنور وجدى إلى إسماعيل ياسين.. فالكل لا بد أن يزق بعلو صوته وأن يستخدم جسمه كله... وأنور وجدى مثلا كان يستخدم شعره... ولذلك فأصعب شئ للممثل المصرى أن تعطيه «كلوز» بمعنى أن تحبس وجهه فقط فى «الكابر» ثم تطلب منه أن يعبر لك عن إحساس مهم جدا بمجرد نظرة كهذه التى عبر بها عادل إمام عن أكثر من إحساس وأكثر من معنى فى لقطة واحدة.. ويون ثرة انفعال أو تشنج واحدة زائدة.. خصوصا تعبيره هنا هو «رد الفعل» الذى هو الامتحان الحقيقى للممثل الجيد وليس الفعل نفسه... لأنه من السهل

أن يصنع ممثل ممثلاً آخر بكل عنف. ولكن الصعب جدا هو كيف سيعبر هذا الممثل الآخر عن تلقيه الصفعة.

مثل هذه التفصيلات الصغيرة والمهمة في تكنيك الأداء تؤكد أن عادل إمام يمكنه أن يكون ممثلاً خطيراً لو أراد... وهي مسألة لم تعد في حاجة لشهادتي لا أنا ولا أي أحد في الواقع... لأنه اثبتتها بموهبته وحدها ويتطويرة لأدواته ، ثم فرضت نفسها عاما بعد عام بالمقاييس الفنية وال جماهيرية معا بما لم يترك حتى أي مجال للمنافسة... ولكن القريب في حالة عادل إمام بالذات - وهي حالة استثنائية جدا - أن هذا الممثل الذي يملك هذه المقدرة ثم في نفس الوقت كل هذه الجماهيرية... يبدو أنه الممثل الوحيد في العالم وليس حتى في مصر فقط... الذي لا يترك قيمة ذلك حتى وهو في قمة نجاحه .. بدليل أنه لا يستخدم قدراته هذه - التكنيك زائد الجماهيرية الكاسحة - فيما يستحق، بل والممثل الوحيد في العالم أيضا الذي يتعمد تبديدها فيما لا يستحق... ليس لأنه ينقصه الذكاء مثلا فهو ذكي جدا ومتقن إلى حد كبير بالنسبة للممثل مصري، ومتقدم فكريا وواسع الاطلاع وله اهتمامات عامة ومواقف عملية جريئة وشريفة تصل أحيانا إلى مستوى المجازفة، بينما يقبع ممثلون آخرون في بيوتهم غالبا... ولكن لأغرب سبب في العالم وهو أن يثبت أن الناس تذهب إلى أعماله في السينما وفي المسرح من أجله هو وحده وأساسا مع أن هذه مسألة لا تحتاج لأي إثبات... ولذلك فهو يرى أنه ليس محتاجا إلى نص ولا إلى مخرج ولا ممثلين آخرين لو أمكن .. وتأخذ المسألة شكلا غريبا أحيانا حينما يكون هو الممثل الوحيد الذي يتعمد اختيار نصوص ركيكة واختراع مؤلفين والإخراج بنفسه لو أمكن لكي يثبت أنه سينجح في كل الحالات وأن الجماهير ذاهبة، ذاهبة حتى ولو وقف بمفرده في وسط ميدان التحرير يقرأ صفحات من كتاب المطالعة الرشيدة.. وهذا صحيح تماما بكل تأكيد، ولكن بكل أسف في نفس الوقت... لأنه لا يعني شيئا على الإطلاق من ناحية القيمة الفنية... فنجاح نجم جماهيري لمجرد أن الناس تحبه ، ولكن خارج إطار عمل فني جيد هو شيء عبثي خادع، لا تبقى له أية قيمة بعد انتهاء الفيلم أو المسرحية بنصف ساعة سوى استفادة المنتج وحده.. لأن النجم المحبوب نفسه لا يضيف شيئا لنجاحه وقيمه بل على العكس يسحب من رصيده.. ويعد عمليْن أو ثلاثة من هذا النوع لابد أن يزهق جمهور النجم ويبحت عن بديل وتهتز جميع الحسابات مهما كانت واثقة أو نكية.. ولكل نجم مثل كل ثلاثة عمر

افتراضى لابد من استغلاله كإفضل ما يكون قبل استهلاك الموتور... وعادل إمام - وهذا غريب جدا - يدرك هذا جيدا لأنه فنان حقيقى أولا ... ونكى جدا ثانيا... ويحمل خبرة عمل ومعايشة للناس وصعلة شوارع عظيمة ثالثا، ومع ذلك فهو يفعل عكسه بالضبط من باب العناد الوهمى مع طواحين هواء لا يعرف أحد - حتى هو - من هى بالضبط.. وإلهم النقاد مثلا الذين يفترض عادل إمام أن هناك مشكلة ما بينه وبينهم.. حتى الذين يحبونه بإخلاص ويحترمونه موهبته إلى أقصى حد والذين لا يزهق من التريقة عليهم حتى فى سهراته الخاصة وكأنهم أعداؤه.. مع أن كل مشكلتهم معه - الصابقين منهم على الأقل - هى أنهم يتصورون أن نجما مثله بكل هذه الموهبة والجاهيرية قادر على تغيير أشياء كثيرة فى الفن وفى نطق ووعى هذه الجماهير نفسها باختيار نصوص عظيمة لكتاب موهوبين ومخرجين محترمين، ويستطيع بقوة تأثيره أن يصنع لبن العصفور ، بل ولعله الوحيد الذى يمكنه ذلك... لأنه من التناقض - حتى على المستوى الشخصى والنفسى - أن الفنان الذى يقدم على مفامرة الذهاب بمسرحيته إلى أسبوط ، وهو الذى يصر على تقديم فيلم كذا ومسرحية كيت من الأسماء التى يعرفها جيدا.

وأعتقد أن هذه هى كل مشكلتنا مع عادل إمام... ومن حسن الحظ أنه فى نزوة تناقض عادل إمام مع النقاد وبرامج التلفزيون التى يستفز فيها الكثيرين... يجيء فيلمه «اللعبة مع الكبار» ليقدم الحل النموذجي لهذه المشكلة... فهو فيلم جماهيرى وناجح جدا ويفعل فيه عادل إمام كل الأشياء التى يحبها ... وفى نفس الوقت فهو فيلم جيد ومحترم كتابة وإخراجا وأداء وموسيقى وكل شىء... فما هى المشكلة؟

الموضوع كتبه وحيد حامد الذى برع فى الوصول إلى تركيبات سيناريو تجمع بين الجدية والاقتراب من بعض مشاكل الواقع وضرورات النجاح الجماهيرى... «واللعبة مع الكبار» نموذج جيد لهذا.. ولكن مع اختيار صيغة مبتكرة هذه المرة للمزج بين الحلم والواقع... والبطل حسن يهلول، الذى هو عادل إمام، شخصية تقف على الحافة بين هذا وذاك... فهو خريج جامعة، شاب متعطل وصعلوك، ساخر وعاشق مفلس، وعاجز فى الظروف المادية الصعبة عن الزواج من بنت الجيران عابدة رياض التى هى «فرفورة» أخرى مثله من النماذج بالملايين التى تعيش على الحافة دائما بين هذا وذاك دون أن تحقق أحلامها أبدا ولكن قدرة عادل إمام على الإحتمال تأتى من أنه لا يكف أبدا عن الحلم... أو حتى تحويل الواقع البائس القاسى إلى حلم من أجل

احتماله وإلا أصيب بالجنون... والمسألة تبدأ بأن يبلغ مباحث أمن الدولة بأنه رأى في الحلم أن هناك مؤامرة لحرق مصنع ما، هو ملك للدولة، أى للناس بما يعنى مزيدا من المشاكل الاقتصادية لمجتمع يعانى لحساب قلة فاسدة مستفيدة ولو بتخريب كل شىء.. ورغم كل استعدادات الأمن المكثفة يتم حرق المصنع فعلا ... فيزداد ضابط المباحث «الظريف» حسين فهمى حيرة بشأن هذه الشخصية الغامضة التى تدعى أنها تعرف الجرائم مقدما عن طريق الطم.. فهل هو نصاب أو مجنوب أم مجرم إرهابى خطير متورط فى هذه المؤامرات الكبيرة هو نفسه؟ .. وتثير صفة «الظريف» هذه مشكلة ضخمة حول هذا الفيلم، لأن ضابط مباحث أمن الدولة الذى هو حسين فهمى بكل جانبيته ووسامته... يعقد نوعا من الصداقة مع هذا الصعلوك الغريب حسن بهلول ، من أجل الوصول إلى حقيقته ، وبالتالي حقيقة أو مصدر الأسرار التى يبلغهم بها مقدما، فهو ضابط إنسانى جدا يستخدم أساليب مهذبة وشيك جدا فى التعامل مع المتهمين وإلى حد الضحك والزهار مع حسن بهلول ولعب الطاولة مع أبيه... وتجربة الناس مع البوليس تقول إنهم ليسوا ظرفاء إلى هذا الحد.

ولكن الغريب أننى، ولا أنرى كيف؟ رأيت فى الفيلم أشياء من منظور معاكس.. فكما أن هناك الضابط الظريف الوسيم حسين فهمى، فهناك فى نفس الوقت الضابط اللفظ شديد الشراسة مصطفى متولى، الذى ينتزع الاعترافات بالعنف فى المشهد الذى بدأت به هذا المقال.. وقد يكون ظرف حسين فهمى وإنسانيته مجرد أسلوب على قدر من الدهاء لانتزاع المعلومة فى مواجهة أسلوب العنف وبأقل قدر من التعب والبهذلة ويتجنيد العملاء والمرشدين بدلا من خسارتهم... وصحيح أن عادل إمام كان يتمشى فى طرقات الداخلية كما لو كان يتفلسف فى حديقة الأسماك بالزمالك ويهز مع المخبرين .. ولكنه كان يسمع فى نفس الوقت الصفعات وصرخات التعذيب، ويسخر من المخبرين والحراس الأقرب لليلة... بل إن فى الفيلم رنة سخرية واضحة من إجراءات ضخمة معقدة ولكنها لا تسفر عن شىء... فعادل إمام هو الذى يرشدهم إلى جرائم كان يجب أن يتوصلوا لها بأنفسهم ومقدما بدلا من انتظار المعلومة.. جريمة حرق مصنع البلاستيك.... ومحاولة اغتيال اللاجئين السياسى .. وتهريب هيرويون فى المطار.. كلها جاعتهم من «بهلول» اسمع حسن بهلول.. ومع ذلك ويعد أن رأينا استعراضات قوة ضخمة للأمن المركزى فى مصنع

البلاستيك... ثم حرقه رغم ذلك في الموعد المحدد... فإذا كانت هذه دعاية للمباحث - كما قيل عن الفيلم وأشيع - فهي دعاية فاشلة جدا، بل ومضادة في تقديري الشخصي على الأقل، أما فكرة مساعدة البوليس على ضبط عصابات حرق مصانع القطاع العام وتهريب المخدرات فمن الذى يمكن أن يكون ضدها؟!

وهذا هو نفس الدافع الرومانسى الحالم الذى دفع موظف التليفونات الشاب محمود الجندى إلى التصنت على مكالمات المخربين والمجرمين الكبار وإبلاغها لصديقه عادل إمام الذى يبلغها بدوره للبوليس لمنع وقوع الجرائم قبل تنفيذها... وهنا يقع الفيلم فى خطأ «تعويم» المسائل التى يجب توضيحها... فمن هم الاخيار فى هذا الفيلم؟ ومن هم الأشرار؟ بمعنى من هما مثلا محمود الجندى وعادل إمام؟ وما هى نوافعهما للتصنت على الجرائم ثم الإبلاغ عنها؟ وبئى هدف وهما يعلمان أن أى «هزار» مع هذه الحيتان الكبيرة - سواء البوليس أو المجرمين - محفوف بالمخاطر، وقد يكلفهما حياتهما نفسهما كما حدث بالفعل... فما هو دافع هذين الشابين لهذا الدور «الوطنى» الذى يصبح سانجا لو فسرناه بالمشهد الرمزي المحقم على الفيلم لعادل إمام ومحمود الجندى متأثرين عاطفيا تحت سفح الهرم ببرنامج الصوت والضوء والكلام الضخم الموى للفرعون الذى يفخر بمصر ويرده وراءه عادل إمام... وهو مشهد كان أبلى وأبسط وأكثر صدقا فى «سواق الأوتوبيس»... إن ظروف تعطل عادل إمام وضياعه وعجزه عن الزواج من خطيبته عايده رياض وضع اقتصادى صعب لا تكفى كلها لتفسير تحوله إلى بطل قومى يستلهم مجد الفرعون القديم لإنقاذ وطنه... فضلا عن أننا لم نعرف شيئا أصلا عن صديقه محمود الجندى الذى يمدد بالأسرار والذى كان يظهر فجأة ويختفى فجأة، كأنه الطيف القادم من المجهول... فما هى قصة هذا الشاب؟ وما هى نوافعه؟!

علي الجانب المقابل .. فهمما كان دهاء مدرسة حسين فهمى ضابط أمن الدولة فى «استحلاب الزبون» بالنوق فى مواجهة مدرسة مصطفى متولى الشرسة، فإن البوليس فى النهاية هو البوليس ، وفى العالم كله، ولا يمكن أن يكون ظريفا وإنسانيا وبهذا الرقة... ولا يمكن لحجرات وردحات أمن الدولة أن تتحول إلى مدرسة المشاغبين التى يطيح فيها عادل إمام ويسكب الشئ على ملفات التحقيق ويفعل ما يخطر على باله إلى حد اختلاس لحظة حب على مكتب حضرة الضابط شخصيا وكاميرا الفيديو تصور كل شئ، فلا يتحرك أحد، بل ويبدو الضباط الشبان مبهورين

به جدا، وإلى حد أن يسمحوا له وهو الصعلوك القادم من «قهوة بعرة» مباشرة بأن يقتحم حجرة التحقيق فيضرب المتهمين وينتزع منهم الاعترافات التي عجز عتاة الضباط عن انتزاعها بمجرد أن يضرب هذا قلمين وذاك بوكسين بالصلاة على النبي.

نحن هنا أمام عادل إمام شخصيا وليس حسن بهلول ... وهنا خطورة الشكل الذي فرضه النجم على الشخصية وعلى المخرجين وكتاب السيناريو في أفلامه الأخيرة، ولكي يقدم نفسه لجمهوره كما يريده هذا الجمهور ، وكما يريد هو نفسه... السوبرمان والشجاع والعاشق الذي لا يكثر بشيء ولا يقهره أحد.

ومن هنا نحس أنه رغم اختلاف «اللب مع الكبار» عن أفلام عادل إمام الأخيرة وارتقائه عنها... فإن مشاهد حبه لعابدة رياض علي مكتب ضابط مباحث أمن الدولة وتحت أبصاره وكاميراته... ورقصه فوق ظهر سيارة بسام رجب بعد إرهابه وطرده مذعورا والحي كله يلتف حوله ويصفق له... ثم إنقاذه للاجيء السياسي والطفلين وقتل كل الإرهابيين .. هذه كلها مشاهد هي من تأليف عادل إمام وإخراجة إلى حد ما طبعاً.. لأن وحيد حامد وشريف عرفة كانا موجودين هذه المرة بقوة لا يمكن إنكارها... فالسيناريو بارع جدا في صياغة الفكرة الكبيرة النبيلة في الإطار الجماهيري الجذاب والناجح الذي يحقق المعادلة الصعبة «النجاح المحترم» الذي نطالب به دائما .. والمخرج الجديد شريف عرفة هو الموهبة التي تؤكد نفسها فيلما بعد فيلم من خلال سيطرته الكاملة على أنواته واستخدامه للسينما الخاصة بل وإبتكاره في داخلها وجرائته في تحقيق خيال شاعري مطلق ومن قلب الواقع.. مشهد استيقاظ عادل إمام في الصباح وطيرانه مطلقا وراء المنبه وبخوله الحمام... خناقته الظريفة المرتجلة مع خطيبته عابدة رياض في كازينو على النيل وأمام الناس... المشهد العبقري لحواره مع حسين فهمي في شوارع القاهرة فجرا ومع عربات الرش ومع مصور عبقري هو محسن نصر... ومشهد النهاية حيث قتل محمود الجندى وسط أجهزة التليفونات الضخمة... وموسيقى مودى الإمام التي تصنع شيئا جديدا تماما في السينما المصرية حيث تصبح الموسيقى جزءا أساسيا من بناء الفيلم والحدث والشخصية... ويكرر نهاد بهجت البارع للحجرة والمقهى والحي الشعبي والسينما الشعبية وكل مفردات وتفاصيل واقع حقيقي يضيف لمصداقية ما نراه رغم شاعريته أحيانا ويلا تناقض .. ولكن مشاهد تردد عادل إمام على الأفراح رغم

ظرفها وإعادتها لتقاليد كوميديا السينما الصامتة مقحمة على الفيلم... والاكتشاف الجديد فى الفيلم هو حسين فهمى الجذاب الطبيعى المقتدر حتى جعل الناس تحب البوليس.. أما عادل إمام نفسه فبراعته ليس اكتشافا .. ولكنها موظفة جيدا ويأحترام هذه المرة... فماذا كانت المشكلة إذن؟ فنحن النقاد مبسوطون ... وهو مبسوط... والمنتج مبسوط كثير!!.

«جعلوني مجرمًا» خطوة أولى فى الالتزام

على الرغم من أن «جعلوني مجرمًا» يرجع تاريخه الى عام ١٩٥٤ الا انه احد الأفلام التى لازالت «حية» ويقوة بعد ٣٦ عاما !

وهناك أكثر من سبب بالطبع لبقاء «جعلوني مجرمًا». فلا شيء يحدث بالمصادفة على الرغم من ان السينما فى مصر تقوم أساسا على المصادفة، فهو أحد الأفلام ضمن تيار كان موجودا دائما بدرجة أو بأخرى يهتم بالمضمون الإجتماعى وربط مشاكل ابطاله بالواقع الذى أفرزهم أساسا، والذى جعلهم بالتالى طيبين أو أشرارا.. حسب الظروف التى وضعهم فيها، وهو ايضا فيلم يتبنى فلسفة فى علم الاجتماع وفى تفسير الجريمة، حيث أنه ليس هناك مجرم بالسليقة أو بالفريضة، وإنما كل الناس يولدون طيبين على العموم إلى أن تدفع الظروف الإجتماعية البيئة أو القاسية بعضهم إلى العنف والجريمة كمخرج وحيد.. وإن على المجتمع، قبل أن يسن القوانين والعقوبات لأفراده أن يهيئ لهم أولا ظروف حياة صالحة تخلق المواطن الصالح، وهى وجهة نظر متقدمة كما نرى، خصوصا عندما يتبناها فيلم مصرى منذ ٣٦ عاما، فيظل يداق عن بطله المنحرف طوال الوقت ويشرح بأسهاب مقنع كل الظروف الظالمة التى احاطت به على الرغم من محاولاته المتكررة ليحيا بشرف!..

وحيث يواجه الفيلم اصابع الاتهام إلى «المجتمع» بالنص وبالتحديد غير مرة حتى فى نص الحوار، وإن كان يفلت منه بعد ذلك تحليل هذا «المجتمع» حين يلخصه فى شخص واحد هو الشرير التقليدى فى السينما العربية ويضاعف كالعادة من ميلودرامية الموقف بجعل هذا الشرير هو سراج «عم» فريد شوقى الذى تركزت فيه كل قسوة العالم .

وعلى الرغم من أن الحس الإجتماعى الناضج والصريح الذى انطلق منه صانعو «جعلوني مجرماً».. يفقد الكثير باختلاق هذه العلاقة الشاذة والمبالغ فى قسوتها بين الشاب وعمه. حيث يجعل كل الشرور التى يتعرض لها هذا الشاب المظلوم تبدأ وتنتهى عند هذا العم القاسى الفاسد والأقرب إلى التوحش. إلا أن مجرد فكرة أنه لا يوجد مجرم ولد مجرماً بطبعه وإنما هى البشاعات الإجتماعية التى لابد من أن تدفع بالضحايا إلى الإتحراف. هى فكرة شديدة الوعى والتقدم كما قلنا خصوصاً عندما تصدر من سينما لم تكن تشغل نفسها عادة بالحياة الحقيقية ولا بالمجتمع. وإنما كانت تسخر دائماً من مجرد ذكر هذه الكلمات باعتبارها نكتاً مضحكة لا تدر مليماً واحداً على شبك التذاكر..

وربما كان جزء من هذا الحس الإجتماعى لفيلم «جعلوني مجرماً» يرجع إلى أن فنانه فريد شوقى كان متهما دائماً بالبعد الإجتماعى لبعض أفلامه التى كان يسهم أيضاً فى وضع قصصها بنفسه - أو على الأقل «أفكارها» الأساسية - لكى يثبت أقدامه فى تلك الفترة المبكرة نسبياً من بدء صعوده كأحد نجوم السينما المصرية الأكثر شعبية..

اتصور أن فريد شوقى الذى وجد نفسه فى ذلك الحين - بداية الخمسينات - يبرز كنجم شعبى وسط حصار نجوم تقليديين مثل أنور وجدى وحسين صدقى يختلف عنهم فى مواصفاته الشكلية بحيث لا يستطيع منافستهم «كفتى وسيم» تحبه شادية أو ليلي مراد، وأصبح محاصراً بالتالى فى أدوار ابن البلد «الفتوة» الذى يضرب الجميع.. ويعد فترة طويلة فرض عليه خلالها أن يكون هو الشرير الذى يعرقل قصص حب وأنور وجدى أو عماد حمدي أو محسن سرحان.. دفعه طموحه إلى أن يبرز وسط هؤلاء فى موضوعات أكثر جدية وقرباً من المشاكل الإجتماعية التى تعنى الجميع وفى حدود وعيه الإجتماعى الشخصى حينذاك بالطبع مستفيداً من اصداقائه الذين ربما كانوا أكثر قدرة على التحليل الإجتماعى مثل صلاح أبو سيف وسيد بدير، بل ونجيب محفوظ نفسه، الذى استطاعت هذه المجموعة بالذات أن تجتذبه حينذاك كأيدي شاب موهوب إلى الكتابة للسينما مستفدين من قدرته على بلورة الأفكار والعلاقات الدرامية للفيلم بل وتجسيد شخصياته نفسها من حيث التكوين النفسى والعاطفى والدوافع والتحويلات بحيث يكون نجيب محفوظ هو «مهندس الدراما» فى الفيلم - أو «الدراما تورجي».. وهى وظيفة سينمائية ما زالت موجودة

فى بعض مدارس السينما - ويقوم الآخرون - مثل صلاح أبو سيف وسيد بدير - بصياغة أفكاره الروائية فى شكلها السينمائى الجماهيرى حيث يعرفونه بالخبرة والممارسة أكثر منه ..

الفكرة فى «جعلونى مجرماً» هى لفريد شوقى، وإن كانا نرى شيئاً غريباً آخر فى عناوين الفيلم هو اسم رمسيس نجيب مدير إنتاج الفيلم، شريكاً له فى كتابة القصة ولعلها هنا المادة الرئيسية لحدوثه الفيلم، ثم يشترك نجيب محفوظ وسيد بدير وعاطف سالم مخرج الفيلم فى كتابة السيناريو بينما ينفرد سيد بدير بكتابة الحوار.. وأعتقد أنه لا يمكن فصل ما اتفقنا على تسميته «بالحس الاجتماعى» لهذا الفيلم، عن سنة انتاجه، فليست مصابفة أن تكون ثورة يوليو قد قامت منذ سنتين وامتلا خلالها المجتمع المصرى كله بالأفكار التى قلبت الارض كلها رأساً على عقب فى محاولة نبيلة لصنع مجتمع جديد على أسس جديدة فى النظر إلى علاقة الفرد بالمجتمع وضرورة تحقيق ظروف أكثر انسانية وعدالة لمواطن ينال أكبر قدر من حقوقه. وأعتقد أن الفلسفة الاجتماعية الجديدة هذه التى شاعت فى المجتمع المصرى كله فى بداية الخمسينات كانت تسمح بالتالى بمناقشة أفكاراً اجتماعية ناضجة - على الرغم من نواقصها الفرعية - مثل فكرة مسؤولية مجتمع كامل عن إنحراف فرد فيه على النحو الذى رأيناه فى «جعلونى مجرماً».. بل أنه حسب القاعدة التاريخية الشائعة فى السينما المصرية فى مسابقة الأفكار السائدة على «القعة»، كان لابد من صنع أفلام كهذه، ولكن ليس بدافع النفاق وتملق السلطة كما تفعل السينما عادة، وإنما عن إيمان وإقتناع، فكان الصدق فى تناول من صناع هذا الفيلم الذين كانوا جميعاً شباناً مخلصين ومتحمسين لبلدهم ولغتهم أنفسهم.. ولعلمهم ما زالوا ! .

ان «جعلونى مجرماً» هو أحد الأفلام المهمة التى من حق مخرجها عاطف سالم ان يفخر بها مثله مثل «الحزمان» و«صراع فى التيل» و«إحنا التلامذة» و«أم العروسة» وكلها أفلام لم تحرص على الاقتراب من المجتمع المصرى الحقيقى بدرجة أو بأخرى فقط وإنما حقق فيها المخرج مستوى فنياً متقدماً يجعله بالتأكيد واحداً من قائمة محدودة من المخرجين الجادين المحترمين.. بل ان فريد شوقى نفسه هنا ليس مجرد الممثل ذى الشعبية الكاسحة، وإنما هو الفنان المهموم بمشاكل مجتمعه وبمشاكل فنه، والذى يحلوه جادا أن يرتقى به فى حدود امكاناته ليس كممثل فقط بل كمنتج ومؤلف للأفكار التى يرى أنها أكثر أحقية وأن تقدمها السينما فنراه قبل

«جعلوني مجرمًا» بعامين فقط يفكر ايضا فى موضوع فيلم من أهم أفلام «المضمون الإجتماعى» بالشكل الذى كانوا يؤمنون به حينذاك وفى حدود ما تسمح به ظروف السينما المصرية أيضا، وهو فيلم «الأسطى حسن» الذى اسند إخراجة إلي استاذ الواقعية المصرية صلاح أبو سيف ليتحدث - أيا كان التناول والرؤية - عن الفوارق الطبقيّة بين سكان حي الزمالك الارستقراطى الذى يفصله مجرد جسر على النيل عن حي بولاق الشعبى الفقير الذى يتصور العامل البسيط الأسطى حسن - فريد شوقى نفسه - أنه بمجرد عبوره يمكن أن يتجاوز طبقته الى طبقة ارقى، قبل أن يلتقه الفيلم الدرس الأخلاقى الذى يعيده إلى صوابه وإلى أصوله ...!

إلى هذا الحد كانوا مشغولين فى تلك الأيام بمشاكل مجتمعهم الأكثر جدية، بل والأكثر حقيقية. والمثير للإعجاب حقا انهم فى هذه الأفلام لم يغفلوا شرط الجاذبية والجماهيرية فصنعوا أفلاما نجحت. بالفعل فى الوصول إلى الناس، ولو باستخدام عناصر الجذب نفسها للمتقزج العادى، من رقص وغناء وميلو دراما فليس المشكلة فى القالب الفنى، ولكن فى الأفكار التى توظفه من أجل عرضها على الناس، وهنا لن يعترض أحد على هذه الأغنية أو هذه الرقصة ..

فى «جعلوني مجرما» استعراض جميل، وخناقة فى كياريه، ووكر اطفال مشردين وشيخ جامع طيب القلب لا يتوقف عن تلاوة آيات القرآن الكريم، وأغنية خاشعة للغانية السابقة التائبية «ياسمينية» التى فتنت البطل بجمالها وغنت هى نفسها فى الفيلم ذاته أغنيتين عن الحب والغرام ومن ورائها الراقصات... فهنا كل العناصر «التوليفية» الناجحة جماهيريا، ولكنها موظفة بذكاء شديد من صناع الفيلم من أجل فكرة أكثر عمقا بحيث لا يملك الجميع إلا احترامها .

ولا شك أن هدى سلطان - المغنية «ياسمينية» - هى أحد عناصر هذا النجاح فى «جعلوني مجرمًا» الذى كان أحد سلسلة أفلام كونت فيها ثنائيا ناجحا جدا مع فريد شوقى الذى كان يمثل عامل القوة والمغامرة ونصرة الضعيف و«الضرب» من أجل الحق، بالمفهوم الشعبى، بينما كانت هى تمثل الجمال والسماحة المصرية فى الوجه والسلوك فضلا عن الصوت الجميل ايضا، وحيث تحولت هدى سلطان بعد ذلك إلي ممثلة جيدة فعلا حتى عندما توقفت عن الغناء... وفى هذا الثنائى الذى تكرر فى عدة أفلام تحققت عند الناس اسطورة «الحسنا» والوحش»، فلم تكن مصادفة أن يظل اسم فريد شوقى الشعبى الشائع هو «وحش الشاشة».. فعندما كانت هذه الحسنا

جميلة الصوت تقع في حب هذا الوحش «الجامد» الذي يعيشه جمهور «الترسو» من أول نظرة كما حدث بالفعل في «جعلوني مجرماً»، لم يكن يتحقق التكامل من خلال التناقض فقط، وإنما كان الجمهور يصدق أيضاً، لأنه يعرف أن هدى سلطان هي في الواقع زوجة فريد شوقي، والمتفرج المصري يحب دائماً أن يرى شيئاً مما يعرفه في الحقيقة، يتأكد أمامه على الشاشة كما كان يحدث في حالة ليلى مراد وأنور وجدى .

ولكن هذه الفتاة الجميلة ذات الصوت العذب هدى سلطان. كانت قد نجحت بالفعل في الأفلام قبل أن تقترب بفريد شوقي، ففي مغامرة من أغرب مغامرات الحياة الفنية كان أخوها الكبير محمد فوزي قد جاء من مدينة طنطا إلي القاهرة وحقق نجاحاً ساحقاً كمطرب ونجم جذاب في السينما المصرية.. وقررت الفتاة أن تكرر نجاح أخيها فلحقت به إلي القاهرة واستطاعت أن تقرض نفسها بالنجاح عنه على الرغم من معارضة أخيها الشديد طبقاً لتقاليد الريف.. وربما ما لم يحدث هذا من قبل إلا في حالة اسمهان وشقيقها فريد الأطرش ومع فارق أنهما معاً ومن دون أى خلافات !

نقرأ اسم هدى سلطان للمرة الأول في قوائم الأفلام المصرية عام ١٩٥١ بطلاة لفيلم «حكم القوى» الذي أخرجه حسن الإمام.. وقبل أن تشترك مع فريد شوقي في أى فيلم كانت قد اشتركت في أفلام «ليلة القدر» مع حسين صدقي ومن إخراج «حبيب قلبي» مع رياض السنباطي في أحد تجاربه السينمائية النادرة من إخراج حلمي رفلة عام ٥٢.. لتشارك مع فريد شوقي للمرة الأولى في فيلم «تاجر الفضائح» الذي أخرجه حسن الإمام عام ١٩٥٣ ولم يكن بطلاة فريد شوقي بل يحى شاهين الذي يتبادل ترتيب الثلاثي في «جعلوني مجرماً» فيترك البطولة أمام هدى سلطان لفريد شوقي ويلعب هو الدور الثانى.. وفي العام نفسه ١٩٥٣ تكون هدى سلطان قد رسخت أقدامها للتعلم «مكتوب على الجبين» أمام عماد حمدي وفريد شوقي - شرير بالطبع - ومن إخراج إبراهيم عمارة - و«بيت الطاعة» أمام يوسف وهبي الذي أخرجه أيضاً.. و«غلطة العمر» أما محمود نو الفقار - كان يفعل مثل يوسف وهبي فيمثل البطولة ويقوم بالإخراج في الوقت نفسه.. وإلى أن تحقق الدوي الكبير لثنائي هدى سلطان وفريد شوقي في فيلم «حميدو» الذي تميز فيه نيازي مصطفى بأسلوبه المثير في إخراج أفلام الحركة والمغامرات.. وربما أراد فريد شوقي أن يضيف على

هذا الطابع المثير بعدا إجتماعيا عندما انتج «جعلوني مجرمًا» فى العام التالى مباشرة ١٩٥٤ مستعينا من أجل تحقيق هذا البعد بنجيب محفوظ وسيد بدير، وعاطف سالم كمخرج أكثر تمهلا وعمقا من نيازى مصطفى ..

ونحن نتابع أحداث «جعلوني مجرمًا» كلها خلال صوت الراوى الذى هو بطل القصة فريد شوقى الذى نراه خارجا من «اصلاحية الأحداث» التى انهي فيها عقوبة طويلة امتدت منذ طفولته، وعلى خطواته الحائرة التى لا تدرى كيف تواجه حياتها الجديدة نسمعه يقول :

«وأخيرا.. خرجت من الإصلاحية، الإصلاحية التى دخلتها وأنا لسه بفتح عنيا على الدنيا.. قضيت فيها اعز ايام العمر التى يبقضيها أى طفل من أهله..» .

ويعد هذا المدخل القوى الذى يكسب التعاطف من أول لحظة مع هذه الشخصية المعنبة تعود بأسلوب «الفلش باك» إلى الماضى لئرى هذا الطفل نفسه وهو يعمل ضمن عصاية تستغل الأطفال فى عمليات السرقة والنشل بقيادة «السنترى» - حسن البارودى - زعيم عصاية الأطفال التقليدى الذى يأخذ من الطفل «سلطان» - فريد شوقى - كل ما سرقه من قروى ساذج، ويرفض اعطاه «خمسنة شلن» أى خمسة وعشرين قرشا ليعالج بها أمه المريضة. وبينما يمضى الطفل مهموما، يمسك به أحد جنود البوليس مشتبها فيه.. لولا أن ينقذه صديقه الشيخ المعمم الطفل أيضا «الشيخ حسن» الذى سيصبح بعد ذلك يحيى شاهين صديقه الوحيد الذى نشأ معه والذى سيصبح ملاذه الدائم ومصباح الهداية والتعاطف الوحيد فى حياته وفى كل الأزمات، وهو ينصحه بالذهاب إلى عمه الثرى - سراج منير - ليطلب منه العون.. وفى قصر الثرى الذى لايد من أن نراه فى كل الأفلام، لايد أيضا من أن تكون هناك حفلة ضخمة تحتشد فيها النساء والرجال والأطعمة، وبينما يرقص الجميع ويشربون يرفض العم الثرى الاعتراف بأى صلة تربطه بهذا الطفل التسعيس، بل وتنتهى بتسليمه بنفسه للبوليس، الذى يسلمه بدوره إلى اصلاحية الأحداث ! .

وهكذا تبدأ مأساة «سلطان» طفلا ثم شابا.. يعود فيلجأ مرة أخرى إلى عمه الثرى عملا بنصيحة صديقه الطبيب الشيخ حسن.. ولكن مرة أخرى ايضا يطرده عمه الشرس وفى موقف كنفس الموقف القديم حفلة صاخبة فى قصره تضم النساء والرجال والأطعمة.. فلا عمل لهذا الثرى - على ما يبدو - غير الرقص والشراب.. ولون أن نعلم حتى ما هو مصدر ثرائه هذا !..

يلجأ الشاب المظلوم المطالب بحقه من عمه إلى صديقه الطبيب الشيخ حسن حيث يشاركه شقته الصغيرة فوق سطح بيت بسيط في الحى الشعبى، وحيث تلفت نظرنا بساطة وواقعية اليكزور الذى صممه ولى الدين سامح أحد أهم أساتذة هذا الفن الذين أتروا بعد ذلك حتى على جيل شادى عبد السلام.. ولكن ما يلفت نظرنا هو شخصية رجل الدين الشيخ حسن.. فهو امام مسجد الحى الشعبى، ولكنه نموذج الدين الحقيقى الذى كان موجوداً فى الحياة المصرية فعلا ليلعب الوظيفة الإجتماعية كاملة فى التلاحم مع الحياة اليومية للناس، وهو فى هذا الفيلم نموذج شديد الإيجابية والوعى لم تقدمه السينما المصرية كثيراً : ان الشيخ حسن يحل مشاكل أهالى الحى الذين يحظى بتقديرهم فيلجئون اليه فى خلافاتهم وأزماتهم، بل أنه عنصر المقاومة الوحيد حتى فى حياة صديق طفولته سلطان. يدرك عميق مأساته بعد أن دفعته ظروفه للإنتحراف ولذلك هو يمدد بالأمل دائماً والصبر على الشدائد والإصرار على القيم الشريفة حتى آخر لحظة وفى أحلك الأزمات.. ولقد كان هذا هو الدور الحقيقى والإيجابى لرجل الدين بالفعل فى الشارع المصرى والقرية المصرية!.. أن الشيخ حسن يسعى بصديقه سلطان الى معارفه بحثاً عن فرصة عمل شريف يبدأ بها حياته بعد الإصلاحية، ولكن هذه الوصفة نفسها هى التى تحول بينه وبين حقه فى العمل، كأن المجتمع الجبان قد أتفق على دفعه نهائياً إلى الإنتحراف تون منحه أى فرصة..

ولكن الخطأ الغريب الذى يقع فيه السيناريو لكى يصل إلى موقف صدام مدير بين سلطان وعمه فيذكرنا بالقصة الأصلية، هو أن يسعى سلطان بنفسه بمجرد أن حصل على فرصة عمل كموزع للألبان على البيوت كما كان يحدث فى الماضى، ليوزع اللبن فى بيت عمه.. ويصطدم بأحد خدمه بدون مناسبة قائلاً أن له حقاً فى قصر العم، فيكون من الطبيعى أن يعمل العم على فصله من هذا العمل أيضاً، لأن الفيلم «مصمم» على تلخيص أو تركيز «المجتمع» كله الذى يحمله المسؤولية طوال الوقت، فى هذا العم الشرس «زهران بك».. وكما يجسده سراج منير بالث ! .

ويضطّر سلطان للإنتحراف طبعاً، ويعود لصا مرة أخرى فى وكر إجرامى آخر يستغل الأطفال فى السرقة كالذى كان يعمل فيه هو نفسه وهو طفل.. فالقصة تتكرر معه يحذاقيرها ولكن بعد أن اصبح شاباً قويا هذه المرة.. وزعيمة العصاة هى «المعلمة دواهى» وتلعبها نجمة إبراهيم التى برعت فى مثل هذه الأنوار !.. وقد يكون

من الطبيعى أن يكون الطفل «فلفل» أحد ضحايا هذه العصابة قد وقع تحت عجلات الترام فى إحدى حوادث السرقة، لكى يرجو سلطان أن يحمله إلى بيت أخته وينقذه من عذاب وكر «المعلمة بواهى».. ولأن سلطان متعاطف مع هؤلاء الأطفال الذين يذكرونه بطفولته شخصيا، فهو يحمل الطفل «فلفل» المصاب، من وكر «بواهى» إلى «فيللا» اخته «ياسمينه» المغنية الجميلة التى تعمل فى إحدى الصالات.. وعندما تكون «ياسمينه» هذه هي هدى سلطان. فمن الطبيعى أيضا أن تقع على الفور فى حب هذا الشاب المجهول الذى أنقذ أخاها، وأن تفتح له أبواب «فيللتها» الفخمة فى أى وقت على رغم أن «شكله» لا يطمئن على الإطلاق!.. فإذا بها - بعد مشهدين فقط - تصنع له العشاء يبيها والقهوة يبيها.. ثم تبوح له أيضا بعذابها من حياتها كمغنية فى كابارية هي عرضة لأطماع الرجال بينما هي شريفة ترغب فى التوبة. ولكن من غير الطبيعى على الإطلاق أن تكون هذه «الياسمينه» عشيقه عمه نفسه، «زهران بك» الظالم المقتربى من بين كل «البكوات» الذين يتربصون كل ليلة على كل كباريهات القاهرة مصادفة خرافية طبعاً! ولكن هكذا ارادوا حتى يبدأ صراع آخر بين سلطان وعمه زهران بك، ولكن على المغنية ياسمينه هذه المرة.. فالفيلم «مصمم» على أن لا يكون هناك شرير طاغية متربص بسلطان فى كل خطواته ليحطم كل أحلامه فى الحب والحياة الشريفة - سوى عمه زهران بك.. وبينما يقول لنا الفيلم طوال الوقت أن سلطان هو ضحية «المجتمع» فهو لا يقدم لنا من بين كل شروخ هذا المجتمع ومظالمه سوى هذا العم الثرى الذى يتنكر طوال الوقت من قرابته لهذا الصعلوك !

طبيعى أن تكون هناك بعد ذلك معاكسات بين زهران وسلطان حول مغنية الكباريه، لكى ينقلنا الفيلم إلى جو الكباريه نفسه.. الرقص والنساء والخمر ورشدى أباطة الذى كان وجهاً جديداً حينذاك والذى هو صاحب الكباريه والقواد والبلطجى الذى يضرب فريد شوقى أرضاء لزيونه الدائم زهران بك.. ثم لكى تكون هناك هذه المعركة الكبيرة ما دام هناك فريد شوقى ورشدى أباطة فى فيلم واحد.. وحينما يموت رجال الكباريه بطلقة رصاص فى هذه المعركة، تلصق التهمة طبعاً بسلطان المظلوم للمرة الآف - ويتوقف مشروع زواجه من ياسمينه التى احبته وقررت التوبة من أجله فتركت عملها فى الكباريه وعاشت معه فى شقة الشيخ حسن.. وعندما يجد سلطان أن كل شيء قد ضاع بعد أن لفق له عمه التهمة الآف، يهرب من السجن بمعاونة السجين الخبير محمد رضا الذى كان وجهاً جديداً شاباً هو

الأخر حينذاك، وفي مغامرة شديدة السذاجة من الهاربين والبوليس والمخرج معا!
ولكن لابد من هروب فريد شوقي بالطبع لكي يقتحم قصر عمه للمرة لا أدرى كم..
ونفس الحفلة ونفس الرجال والنساء والأطعمة.. ولكنه ينهى الصراع هذه المرة
مصوباً نحوه مسدسه، هاتفاً بالعبرة التي أصبحت كلاسيكية بعد ذلك :
« - أنت اللي عملت منى مجرم.. انا جاء النهار ده علشان أقول لك كلمة واحدة
ارد بيها على كل اللي عملته فيها ».

ثم يطلق الرصاص وسط ذهول الجميع !
وفي الحى الشعبى الفقير يرتاح الشيخ حسن ويأسمينة على مصير سلطان الذى
ظهرت براعته من جريمة لم يرتكبها، ولكن بعدما كان قد أصبح قاتلاً لعنه بالفعل..
وأمام حصار البوليس يصرخ فى الجميع :
« دلوقتى بس ظهرت براعتى.. عدالة المجتمع اتأخرت عني كثير.. غمضت عينها
وما فتحتهمش الا بعد ما بقيت مجرم قاتل ! » .

ويهرع سلطان إلى المسجد ليحتمى من البوليس وهو فى ثورة غضب مجنون..
وفي نهاية من أقوى نهايات السينما المصرية يدخل اليه صديق عمره الشيخ حسن
لأقناعه بتسليم نفسه، فيثور عليه ثورة عارمة حتى يرفع يده ليصفعه.. وهنا يجيء
الحل السحري الدائم في الفيلم المصرى ينطلق صوت المؤذن بالصلاة.. فتجمد يد
فريد شوقي ويلقى برأسه باكياً على صدر الشيخ، ويخرج مستسلماً للبوليس الذى
ما ان تنصرف عرباته حتى تركز الكاميرا على مجموعة من اطفال الحى التمساء
ونسمع صوت فريد شوقي معقّباً : «مساكين.. يا ترى مصيرهم حيكون زى
مصيرى.. والا حيلاقوا واحد يعطف عليهم ويربيهم؟ ربنا معاهم.. ربنا معاهم ! » .
وينتهى فيلم جميل وقوى على رغم كل شيء.. يكفى انه كان مشغولاً بقضايا
الناس !

«قاهر الفرسان» المقاول قرصان لا تخدعن بالعنوان

على الرغم من ان المخرج ناصر حسين هو كاتب السيناريو لمعظم افلامه - وهو انشط مخرج تقريبا فى السينما المصرية حتى الان - الا انه فى هذا الفيلم «قاهر الفرسان» اكتفى بكتابة القصة والاخراج. واسند كتابة السيناريو والحوار لمحمد الحموى، وهو واحد من ثلاثة أو اربعة اسماء تكتب الان معظم افلام المقولات ... ولكن القضية هنا ليست من كتب ماذا .. اين هذه القصة اصلا .. ؟

اتنى اتحدى اى مخلوق ايا كانت عبقرية .. ان ينتهى من مشاهدة هذا الفيلم، ويستطيع ان يحكى قصة ما لى احد يمكن ان يسأله ...

وطبيعى ان العنوان لا علاقة له بكل ما يحدث .. فأتت لا ترى اى فرسان فى الفيلم .. لا بالخيول والدروع كما تعوينا فى افلام الفرسان .. ولا بالمعنى المجازى المستعار لكلمة الفرسان .. بمعنى ان يكونو اناسا عابدين ولكن يحملون قيم النبل والشهامة والاخلاق .. لأن الفيلم على عكس ذلك تماما .. كله انذار وحرامية او متخلفون عقليا !

وطبيعى اذا لم تعرف من هم ولا أين هم هؤلاء الفرسان، ان لا تعرف بالتالى من هو هذا الذى قهرهم ... فالقهور الوحيد فى هذا الفيلم هو سيادتكم .. وانا ايضا ! فالغالب اننا الوحيدان اللذان شاهدها .. لاننى اشك ان ممثليه انفسهم قد شاهدوه بمجرد ان انتهوا من التصوير وقبضوا آخر قسط ...

وهذا يقودنا من بالضرورة الى المنتج .. لكى نعرف كيف يتم صنع هذه الافلام التى لا يراها احد ، ولا يسمع بها احد، ومع ذلك تغطى تكاليفها ... بدليل انهم يصيغونها من جديد، ربما هى هى بالابطال انفسهم، وربما بالقصص نفسها ولكن مع تغيير الاسماء ...

واعتقد انهم فى حالتنا هذه مثلا اضطروا لاختيار هذ العنوان الغريب الذى لا يمكن حتى ان يجذب جمهور هذا النوع من الافلام، لمجرد ان احد ابطال الفيلم المختلين عقليا - ليس هو بالطبع وانما من كتب له هذا الكلام - يتحدث بمناسبة ومن تون مناسبة عن اخلاق الفرسان .. ولأنهم ايضا لم يجنوا اسما اخر، بعد ان تم استهلاك كل الاسماء فى افلام سابقة كلها تشبه بعضها من تون ملل !

واعتقد انه اصبح مهما ان نقرأ عناوين الافلام جيدا لنتعرف الى من يمولها .. فالشركة المنتجة اسمها «افلام طلعت فيظى» .. وهو مونتير معروف ولكنه ليس ثريا فيما اعتقد لكى ينتج .. فاذا كان تمويل هذه الافلام يتم مقدما كما قلنا من قبل، بفضل سلف التوزيع الخارجى والداخلى، وحق بيع نسخة الفيديو، فسوف نلاحظ ان هناك اسماء ثابتة - كلها خارج مصر - هى التى تتولى تمويل معظم هذه الافلام .

ان التوزيع الخارجى لفيلم «قاهر الفرسان» هذا، هو لشركة غير مصرية .. والتوزيع الداخلى للشركة نفسها، ولكن تحت اسم اخر يسمح لها بالعمل داخل مصر، لأنها غير مصرية، بينما توزيع الفيديو لشركة «هليوبوليس فيديو فيلم» ..

ومن المهم جدا تتبع مصادر التمويل الثلاثة هذه فى كل فيلم .. لكى نعرف من وراء انتشار هذه النوعية من افلام المقاولات ...

ومن المهم ايضا تأمل اسماء الفنانين العاملين فى هذه الافلام ايضا .. وسنكتشف اننا لم نسمع بهم من قبل، مع ان اسماء كل مصور وكاتب سيناريو ومونتير يعملون فى السينما المصرية هى اسماء معروفة .. قلنا اعرف مثلا ومنذ سنوات ان طلعت فيظى مونتير ولكنى لم اسمع - وقد يكون هذا خطئى طبعاً - عن مدير التصوير محمد خليل .. ولسنا ضد ظهور اى مواهب جديدة شابة فى اى فرع من فروع السينما، بل على العكس نحن نرحب بها جدا لتجديد دماء السينما المصرية الراكدة، ولكن بشرط ان يكونو هؤلاء موهبين اصلا، ويقدموا لنا الحد الأدنى على الاقل من المستوى الفنى الذى يفتقنا .. وهنا ان يجرؤ احد منا على ان يسأل : من هذا او ذاك .. واين كان، ومن اين جاء !

اما مشكلة الممثلين، فلقد اصبحت محاولة فى افلام المقاولات .. فتستطيع وانت مطمئن، ان ترى يونس شلبى فى كل فيلم ...

وساعتها ستكون البطولة غالبا دلال عبد العزيز .. فاذا كان لابد من الشرير الذي يحارب قصة حبهما، فمن الحتم ان يكون معها وحيد سيف !

وقد تتبدل المسائل قليلا، فتمثل دلال عبد العزيز امام زوجها سمير غانم، فاذا تغيرت البطولة الى سماح انور، تغير البطل الى سمير صبرى .. واحيانا لا تكون جرعة يونس شلبى كافية، فيستعينون بسعيد صالح ليشاركه .. ولكن وحيد سيف يظل ثابتا .. غالبا لكى يلعب دور الشرير ...

ويبقى عنصر الاغراء ويبدو انه ضرورى فى مثل هذه الافلام، لتقوم به فتاة جديدة أسمها سميرة صدقى .. وقد «يسندونها» بهيام طعمه، اذا صدف وجودها فى القاهرة !!

وهنا تضاف ميزة اخرى للقيلم، وهى أن تغنى هيام طعمة ثلاث او اربع اغنيات من اخر شرائطها، وليس مهما على الاطلاق ان تكون لها علاقة بالاحداث .. فلقد غنت مثلا فى فيلم «الشاويش حسن» اغنية «ليلة امبارح ماجنيش نوم» التى سبق ان غناها سيد مكاوى بصوته، وايضا غالبية مطربين ومطربات الكهاريات من بعده، فى مناسبات لا علاقة لها بأي فيلم .. ومنذ سنوات !

والمشكلة التى ارجو ان تبحثها وزارة الصحة هى : كيف يجد هؤلاء الناس القوة - حتى مع توافر الوقت - لتصوير كل هذه الافلام .. ومعظمهم يعمل فى المسارح فى الليل .. خصوصا عندما يتم تصوير هذه الافلام فى الاسكندرية، والمسرح يقع فى القاهرة .. فماذا يأكل هؤلاء الممثلون لكى يحتفظوا بهذه الصحة ما شاء الله ؟؟ وای نظام غذائى يتبعونه .. وای نوع من الفيتامينات او العقاقير والادوية يتناولون ؟؟ ومتى ينامون وكم ساعة ؟ وكيف يحتفظون بنشاطهم العقلى، بحيث يحفظوا الحوار على الاقل لكى لا يختلط حوار فيلم بأخر ، اليس كل هذه معلومات مهمة، لو توصلت اليها وزارة الصحة .. لأفادة منها البشرية كلها ؟

هذه «الهلوسة» الطويلة كلها، قادتني اليها بالضرورة هلوسة الفيلم نفسه.. ولأننى بصراحة اهرّب بها من مجرد محاولة ان احثكم عن موضوعه.. لأننى بصراحة ايضا «مش فاهمه».. ولكن كل ما استطعت ان التقطه مما جرى، هو ان وحيد سيف ثرى جدا، يملك شركات عديدة ولكنه «حرامى» كالعادة، وهو من «بيئة واطية» صنع

ثروته من بيع الفول .. ومع ذلك فهو مصاب بمرض غريب جدا «واعتقد لانه لن يشفى منه» .. وهو الحديث دائما عن الفرسان وعصر الفرسان واخلق الفرسان ... واعتقد ان المصاب بالمرض في هذه الحالة هو المؤلف نفسه لأن شخصية كالتالى رأيناها، فظة جاهلة فاسدة لا يمكن ان تكون قد سمعت عن اى فرسان فى العالم، ولا قرأت كتابا واحدا فى حياتها .. والفارس الوحيد الذى ربما شاهدته لابد ان يكون «العربجي» الذى يقود عربة الفول فى الصباح ... فكيف نبني فكرة الفيلم كله على ان وحيد سيف هذا يعيش حياته كلها فى وهم عصر الفرسان هذا ! والنكتة ان هذا الميونيير الامثل يستقبل فى بداية الفيلم ابنته دلال عبد العزيز فى مطار القاهرة، عائد بعد غياب سنوات حصلت فيها على الدكتوراه من كولامبو ... تصوروا ...

والرجل الفظ جدا والشرس، والذى يضرب كعادة وحيد سيف كل من يصادفه، يصحب ابنته العائدة الى قصر فخم مملوء بالخدم والحشم، ويحاول ان يمارس فيه كل مظاهر الارستقراطية .. البلدى جدا بالطبع .. ولكننا نلاحظ ان الفتاة نفسها مازالت متواضعة ومؤدبة وعبيطة، لدرجة انها متعلقة بحبها القديم ليونس شلبى الذى يعمل «دويليرا» فى الافلام .. ويونس شلبى له صديق كهربائى متخلف عقليا ايضا، هو مظهر ابو النجا المتزوج بجليلة محمود .. ولا تحاول ان تسألنى عن علاقتهما بالفيلم ..

وبينما الفتاة مصممة على حب هذا الصعلوك، يرفض ابوها هذه العلاقة لانه يريد لها عريسا ينتمى لطبقة الفرسان ...

والبنت من ناحية اخرى يحبها ولد «صايع» فى النادي - لاحظ ان هناك ناديا دائما فى كل فيلم - وهذا الولد له تابع «صايع» هو الاخر ينفذ تعليماته من نون سيب مفهوم ...

والاثنتان يتأمران طمعا فى ثروة الفتاة ولكى يحصل مشهد «ضرب» بينهما وبين حبيبها يونس شلبى الذى يحاول منع زواجه بها بنى شكل ...

وعبر اشياء كثيرة جدا لايمكن سردها تراوح العلاقة بين الرجل الفاسد وحيد سيف وحبيب ابنته يونس شلبى الذى يعطيه دروسا فى الشرف والامانة، بين شد وجذب، الى ان يقتنع الاب المتعجرف، رغم انفه، بأن اخلاق الفرسان التى يتحدث عنها كثيرا، قد تتوافر اكثر فى هذا الشاب الفقير الشريف، الذى لا ينتمى الى

العائلات الارستقراطية ... وتتزوج البنت الولد !
وهنا ايضا يمكن ان يقولوا لك انهم يناقشون افكارا كبيرة ونبيلة، وانهم يحاربون
الجشع والفساد ... فالكل يلعب الان بالافكار الكبيرة ... ولا احد فاسد ولا يفهم -
فيما يبدو - الا انا شخصيا ...

«الخروج من الجنة» فريد الاطرش بدأ بالبهجة وانتهى بالعذاب

واجهت بعض الحيرة عندما امسكت بالقلم لأكتب عن هذا الفيلم .. واعتقد ان الفقرة الاولى فى هذا المقال ربما تستغرق وقتا فى كتابتها أطول من باقى الموضوع كله .. فمشكلة الرجوع الى مشاهدة وتأمل ثم الكتابة عن الافلام القديمة، هى المدخل الى الموضوع .. فلكل فيلم مدخل خاص، حتى داخل النوعية الواحدة من الافلام .. ففي الافلام الكوميدية مثلا يختلف كل فيلم عن الفيلم الاخر فى الاسلوب والانوات والمستوى طبعا، حتى عندما يكون المخرج واحدا . فكما كانت كوميديا توجو مزراحي مختلفة فى عناصر كثيرة عن كوميديا فطين عبد الوهاب مثلا، فإن كوميديا فطين عبد الوهاب تختلف فيما بينها حتى لو بدأ غير ذلك .. وتجربتي القريبة الصعبة هذه، فى اعادة اكتشاف السينما المصرية القديمة من كل نوع ومن كل عهد، أكدت لى ذلك .. وهنا تكون مهمة الناقد المصنعية .. ان يضع يد قارنه على هذه الفروق مهما كانت ضئيلة، هذا لو استطاع طبعا ..

وأمام « الخروج من الجنة» واجهت المأزق .. فهو عن مسرحية لتوفيق الحكيم بالعنوان نفسه .. فهل اكتب عنه باعتباره احد تناولات السينما المصرية لأعمال الحكيم، بمعنى ان يكون فكر وفلسفة توفيق الحكيم الساخرة هى اساس تحليل الفيلم ؟

كان الجواب السريع هو لا .. لأن البعض قد يدهش الى حد الصدمة من «وقاحتى» عندما اقول ان اسوأ ما فى هذا الفيلم هو فكرته التى اعتبرها ساذجة الى حد المرض .. على الاقل كما قدمها الفيلم لأننى لم أقرأ مسرحية الحكيم نفسها ..

«الخروج من الجنة» : ليس رومانسيا !

فهل اكتب عن «الخروج من الجنة» باعتبارها فيلما رومانسيا اذا ؟

هنا تجيء «الصدمة» الاخرى، فثنا لا اوافق كثيرا على ان هناك مدرسة يمكن اعتبارها «رومانسية» فى أى مرحلة من مراحل السينما المصرية .. وذلك ينطبق حتى على افلام عز الدين ذو الفقار واحمد بدرخان التى اعتبرها البعض رومانسية، انها فى تقديرى المتواضع لم تكن سوى محاولات ساذجة اقصى ما تصل اليه هو بعض قصص الحب العبيطة غالبا - او ان التعبير عنها سينمائيا كان هو العيب على الاقل - وكانت معتمدة على تيار فى الرواية المصرية عند بعض الادباء الكبار يمكن اعتباره رومانسيا (يوسف السباعى .. احسان عبد القدوس .. محمد عبد الحليم عبد الله) ولكن محاولات المنتجين للاستفادة من اسم الكاتب صاحب الرواية الناجحة لا تكفى لتحقيق ما يسمى بـ «تيار سينمائى» .. الواقع انه لا وجود لتيار رومانسى فى السينما المصرية - او أى تيار آخر اذا شئنا الدقة على الرغم من كل المحاولات المتقطعة فى هذا الاتجاه او ذاك - بل كانت لدينا دائما «سينما النجم» .. وهو «نظام» نقلته سينما العالم كله من هوليوود .. ولكنه نما وترعرع فى السينما المصرية واستقر فيها بحكم كل قوانينها وعلاقاتها واسواقها ومشاهدها حتى بعد ان تخلب عنه هوليوود نفسها .. بل ان هذا «القانون» او «النظام» اصبح الوحيد الذى يحكم افلامنا الان، فالمسألة تبدأ بثلاثة او اربعة نجوم وتنتهى بهم .. وكأنه ليس هناك اى وجود حقيقى لأى عنصر اقتصادى أو فنى من عناصر بناء صناعة السينما الا هؤلاء النجوم الثلاثة او الاربعة .

هذه الظاهرة كانت موجودة دائما ولكنها اليوم تتفاقم وتتضخم : ظاهرة الريحاني مثلا .. أو على الكسار .. او اسماعيل يس .. وظاهرة ليلي مراد او شادية .. او ظاهرة افلام عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الاطرش وعبد الحليم ... وكل ظاهرة كانت «تأخذ أيامها» بعد أن تتحول الى مدرسة خاصة او «لون» مرتبط اساسا مواصفات النجم، ومرتبطة بما يحققه عند الناس من تصور خاص او متعة او احتياجا.. او - وربما هذا هو الاهم - كيف يريد هو ان يبدو امام الناس.. من هنا افضل ان انسب «الخروج من الجنة» الى «سينما فريد الاطرش» .. فهذه مدرسة لها ملامح محددة، بينما ليست هناك تلك الملامح لما يمكن تسميته «بسينما توفيق الحكيم» - بمعنى عناصر مشتركة بين الافلام القليلة المأخوذة عن أعماله ..

«فيومييات نائب في الارياف» التي اخرجها توفيق صالح هي بالتأكيد شيء مختلف تماما عن «رصاصة في القلب» الذي أخرجه محمد كريم بمواصفات «النجم الخاص جدا» محمد عبد الوهاب .. أما «العش الهادي» الذي اخرج عاطف سالم فلا يمكن ان ننسبه الى اى مدرسة في العالم .. ويبقى «عصفور من الشرق» الذي أخرجه يوسف فرنسيس فجاء هلاميا ما بين الروائي والتسجيلي وما بين باريس وصعيد مصر . ونكتشف المفارقة المذهلة، وهي أن «عودة الروح» اعظم أعمال توفيق الحكيم على الإطلاق لم تقترب منها السينما لسبب لا يدريه احد ؟

فكيف يمكن لنا اذا ان نتحدث عن «سينما توفيق الحكيم» ان ننسب لها اى فيلم حتى لو كان مأخوذاً عن قصة او مسرحية له ؟ ..

الأقرب الى الصحة والبساطة والتواضع هو ان نقول ان «الخروج من الجنة» هو فيلم لفريد الاطرش، لأن فيه كل مقومات سينما فريد الاطرش .. واتحدث بالطبع عن الفيلم كما رأيناه على الشاشة والذي كتب له السيناريو والحوار محمد ابو يوسف وأخرجه محمود نو الفقار عام ١٩٦٧ ..

ولست أجزم بأن له علاقة مع ذلك بهزيمة حزيران (يونيو) في ذلك العام، فالمسرحية كتبت قبل ذلك بثلاثين سنة بالضبط .. ولكني لم اقرأها .. لذلك لن اناقش افكار او فلسفة توفيق الحكيم في الاصل الادبي واتصدى للعمل السينمائي فقط ..

فما هي مقومات «سينما فريد الاطرش» هذه، كما يكشف عنها «الخروج من الجنة» ؟ قبل هذا الفيلم، كانت شخصية هذا المطرب «الشرقي» تماما والمتمكن قد تحدثت في السينما ومنذ «انتصار الشباب» أول افلامه مع شقيقته اسمهان على الشكل التالي: شاب مثالي جدا جميل الصوت .. فنان بوهيمي يعيش لفنه ويعشقه .. ينهال الاعجاب عليه من كل جانب ويمجد ان يفتح فمه بأى اغنية وبالأذات من النساء وعلى الرغم من ذلك فهو تعيس جدا ومظلوم ومحروم لسبب او لآخر .. واذا لم يكن هناك سبب، فلا بد من اختراع السبب ..

بداية فريد الاطرش في السينما

في البداية كان فريد الاطرش يلعب غالبا دور المغنى الشاب المغفور الذي يبحث عن فرصة ويبحث في الوقت نفسه عن وجبة عشاء قبل ان ينام في «البدرون» الذي

يشاركه فيه فنان مجنون اكثر تعاسة منه هو عبد السلام النابلسي .. ثم تمتلئ حياته بهجة واملا وسعادة عندما يلتقي بسامية جمال الراقصة الساحرة التي تدخل معه قصة حب لا تخلو من المشاكل، ولكن تنتصر في النهاية على كل العقبات، متوازية مع قصة كفاح الفنان المغمور الذي لا بد من ان تصل موهبته الى القمة في نهاية كل فيلم، بأن يغني على مسرح الاوبرا القديمة المحترقة رحمها الله ..

ومن هنا كانت تتحقق سعادتنا نحن المتفرجين بنجاح القصتين معا: الحب والكفاح .. وفي تقديرى شخصيا ان فريد الاطرش قدم مع سامية جمال مجموعة من اجمل الافلام الاستعراضية التي عاشت حتى الان من دون ان نسأم مشاهدتها عشرات المرات .. وأنه كان في أحسن حالاته عندما مثل هذه الابوار الخفيفة المرحية التي تناسب قدراته المحدودة جدا كممثل .. ولكنه أخطأ الطريق عندما حاول بعد ذلك ان يكون جادا ومظلوما ومتجهما ..

ولعلها حياة فريد الاطرش الشخصية وتكوينه النفسي الخاص، ثم احباطاته العاطفية، هي التي دفعت به بشكل ما الى تغيير شخصيته الطريفة هذه في السينما إلى الشخصية المكتئبة التي يحيطها «النكد» من كل جانب .. ولعل المسألة بدأت بالشجن الحزين المعذب الذي كان يحمله صوته، فقرر من دون مناسبة ان يغني أغاني حزينة تصور أنها أكثر قيمة من أغانيه المرحية الجميلة التي كانت تتناسب مع ثنائياته الاولى مع سامية جمال .. وربما أوهمه بعض الكتاب أو المخرجين بأنه، ولكي يكون ممثلا كبيرا أيضا وليس مجرد مطرب كبير فلا بد من أن يلعب شخصيات مضطهدة في أفلام ميلودرامية كثيفة لكي «يديرها جامد» حسب الاصطلاح التكنيكي الشائع عند الممثلين المحترفين ..

ولا بد من ان هناك عاملا نفسيا آخر .. هو احساس فريد الاطرش بالحزن الدفين منذ نشأته الاولى ثم فقدته لشقيقته اسمهان بعدما ابتعد عن مجد عائلة الاطرش الكبيرة في جبل الدروز وهو الانسان الشديد البساطة والنقاء في حقيقته .. لعل كل ذلك هو الذي دفعه الى تقديم نفسه في دور المظلوم المعذب دائما والذي يستعذب العذاب في الوقت نفسه، لكي يصبح موضع عطف الجماهير التي تحبه، ولكي يستدر دموع الجميلات اللاتي يهمن في صوته بشكل خاص .. فبدأ، حتى وهو يغني في الافلام يخرج على الطابع التلقائي البسيط الذي كان يغني به في افلام سامية جمال الى ما صوره له البعض «كمعرض كبيرة»: المسرح الفخم .. والفرقة الموسيقية

الكبيرة العدد التي يناقش بها عبد الوهاب وعبد الحليم .. والبيكورات المهيبة .. والبيانو ... ونوع كلمات مثل «بنادى عليك» ... و «يارب حكمتك .. يانس ومالى امل غير رحمتك» ... و«عدت يا يوم مولدى .. عدت يا أيها الشقى» .. لكى تنهمر عليه دموع الشفقة فى أرجاء الوطن العربى ..

وهكذا فقدنا بلبلًا مفردًا جميلًا بسيطًا ... لكى نكسب «بيتهوفن» معنًا وضحية دائمة للأقدار .. وبقيت شخصية المعذب حتى عندما بدأ فريد الاطرش يمثل ادوار «البيك» الثرى جدا والذى يسكن القصور ويقضى ايامه ولياليه كليالى شهر يار محاطا بالناس وكان يبدو لنا لا يعاني أى مشكلة، كان كتاب السيناريو يتقنون فى البحث عن أى مشكلة تعذبه وتجعل لياليه أسود من ليالي الخروب .. والا فكيف يكتئب ويبكى معذباً ويشكو حظه للسماء لنكى نحن معه وهو يعزف على البيانو .. والجماهير تمزق أكفها بالتصفيق فى «بنوارات» الاوبرا .. ؟

ولست اقصد فى الواقع أى سخرية أو انتقاص من نوع السينما الذى كان يقدمها واحد من اكبر مطربي الاغنية العربية الحديثة اذ لا يمكن لومه أو تحميله مسؤولية سيادة نوق خاص فى استقبال الاغنية والسينما معا . فالانصاف يقتضى ان نقول ان فريد الاطرش فى الشخصية السينمائية التى اختارها لنفسه، لم يكن هو صاحب الخيار فى الرقع بل ان الجمهور العربى - وليس فى مصر وحدها - هو الذى اختارها له لانه احب ان يراه من خلالها ، ولأنها بمواصفاتها الشاكية الباكية هذه صادفت هوى شخصيا عند النجم نفسه فسرعان ما رحب بها .. فالمزاج العربى أو الشرقى عموما مولع بهذه البكائيات التى تلقى بكل الشرور والمظالم وعقد الاضطهاد على كاهل الاقدار فيما سميناه فى تراثنا الشعبى «بنك الدهر» .. وهو مزاج يستعد به الركون للآلم ويواجه متاعب حياته اليومية بمزيد من النكد حتى فى لحظات الترفيه أو الاسترخاء أو الاستمتاع بأغنية أو فيلم ...

فاذا كانت سينما فريد الاطرش هى نتاج طبيعى لهذا المزاج العام، تتبع منه وتتجه اليه، فإن ما يحدث فى فيلم «الخروج من الجنة» لا يمكن تصديقه إلا فى هذا الإطار لأن من يحاول ان يفصل غرائب الفيلم عن هذا الميل النفسى الساذج والمازوكى فى الوقت نفسه لتعذيب الذات والاخرين سيجد بالتأكيد ان صناع الفيلم هم مجموعة من المرضى النفسيين ...

لأنها .. هند رستم !

أولا هند رستم هي الصحفية الناجحة جدا التي تعمل في دار اخبار اليوم .. وهنا نلاحظ على الفور الصورة الخيالية المضحكة التي نرى بها الصحافي في الافلام .. مكتب فخم جدا .. ومائدة اجتماعات ... وسكرتير خاص يذكر السيدة المحررة بأن لديها ندوة الساعة كذا في «جمعية نهضة المرأة» ..

وموعد الساعة كذا مش عارف مع مين ... ثم محررة اخرى شابة مساعدة تجلس على مكتب مجاور تذكر الكاتبة الكبيرة بأنها تجهد نفسها كثيرا في العمل .. وعلى الرغم من انها مسائل مضحكة جدا بالنسبة لمن يعرفون واقع الصحافة المصرية حيث لا يتمتع بمظاهر الابهة والفخامة هذه مصطفى امين نفسه في عز مجده فإننا سرعان ما نكتشف ان السيدة هذه ليست رئيسة تحريرولا مجلس ادارة وانما هي مجرد محررة لباب شكاوى القراء.. وهنا لا بد من ان «نفطس من الضحك» ...

ان اكبر محررة لباب بريد القراء في تاريخ الصحافة المصرية كله هي الكاتبة الكبيرة - فعلا - السيدة امينة السعيد محررة باب «اسألوني» الشهير، كانت شديدة التواضع والبساطة ... ولكن المشكلة هنا ان المحررة هي هند رستم التي كانت حينذاك - سنة انتاج الفيلم ١٩٦٧ - احدى ملكات السينما المتوجحات .. وهنا سنلاحظ على الفور ان «النجم» هو الذي يفرض نفسه وليس «الشخصية» في اطارها الصحيح .. فهي هند رستم اذن وليست فوزية او نبوية .. وهي تفرض نفسها بالتالي بكل مقاييسها هي وشروطها على السيناريست والمخرج والمصور والجميع .. ونحن نلاحظ مثلا ان هند رستم لم تنظر مرة واحدة طوال الفيلم كله الى شخصية واحدة اخرى تشاركها في «الكانر» في اى موقف، وانما هي تعطي ظهرها للجميع وتنتظر للكاميرا مباشرة متباهية بفساتينها وبنظفوناتها وكأنها تقول للجميع: سافين .. انا هند رستم. وهم يحيطونها بعدد من الممثلين الكبار جدا في اوار «كومبارس» لا تتعدى بضع ثوان: ابوها محمود المليجي، واختها الصغرى سهير المرشدى، وزوج اختها احمد رمزي وزوجها الثاني عماد حمدي .. اسماء كثيرة جدا لا يرد كل منها الا بضع عبارات لا تقدم ولا تؤخر ...

ثم يجعلونها شاعرة كبيرة جدا يقف منسوب المجلة الشهيرة لساعات في انتظار آخر قصائدها وكأنها المنتبى واحمد شوقي معا .. وكأن الصحافة ستتوقف عن

الصور اذا لم تنتشر هذه القصيدة ...

على المستوى الشخصى لن تجد سببا مفهوما بالطبع لأن تبقى هذه السيدة الفاتنة من دون زواج حتى الان علي الرغم من ان الرجال يقبلون اقدامها طبعاً ...

ولست ادري كيف وافق فريد الاطرش وهو النجم الكبير الذى كانت الافلام تصنع اساسا من اجله، على ان يتم تصميم كل شئ بدءا من السيناريو الى التصوير لحساب هند رستم ... ولكن لعل هذا دليل آخر على انه كان «راجل طيب» فعلاً ...

وهو لم يكن طيباً مثلاً عندما كان مليونيراً فى الفيلم - من دون ان يمارس اى مهنة تكون مصدراً لكل هذه الثروة - ومع ذلك شغل نفسه بالتلحين والغناء كمطرب من الهواة .. ومعه بالطبع صديقه او سكرتيره الذى كان عادل امام حينذاك ... وهو شخصية اخرى لا نعرف عملها ولا حقيقتها بالتحديد .. ولكنه ينظم مواعيد سهرات ونزهات هذا المليونير الامثل البوهيمى «الصايغ» فقط ..

ويختار فريد الاطرش المليونير بالمصادفة آخر قصائد الكاتبة الشاعرة العبقريّة هند رستم ليلحنها ويغنيها .. وبالمصادفة تسمعه هي .. فتقرر على الفور انه فنان عبقري هو الآخر .. وانه لابد من ان يتحول الى ذلك .. وفورا ... ويجب الاثنان بعضهما بالطبع ومن أول مشهد .. كل منهما اقترب من الخمسين ولكنه كان فى انتظار الآخر ليتزوج فقط ...

وعلى الرغم من ان الحب فى حالة كهذه لا بد من ان يكون جارفا وعميقا ونابعا عن خبرة وتجربة فإن العاشقة التى تريد ان تدفع بزوجها «الصايغ» الى العمل والنجاح تختار اغرب وسيلة فى العالم لتحقيق ذلك ...

وهي ان تدمر نفسها وتدمره .. من اجل ان ينجح .

ولعله الفيلم الوحيد فى تاريخ السينما الذى قدم مطرباً لا يريد الغناء .. ولكن السيدة زوجته تصر على ان يغنى بالقوة ...

والرجل يرفض مؤكداً انه ليس فناناً .. بينما تؤكد هي كل مرة ويألحاح : « لا ... أنت فنان .. ولازم تبقى عبقري والا حضريك بالجزمة».

شئ مثل ها بالضبط هو الذى حدث فى هذا الفيلم المريض ...

فى أيام شهر العسل التى تحولت الى جنة تبدأ الزوجة مطاردة زوجها لكي يعمل ويغنى وينجح .. والرجل يرفض .. فما الذى فعلته السيدة؟ .. قررت تدمير حبهما وحياتهما الزوجية بيديها وعن عمد ... هجرته فى الفراش اولا .. ثم هجرت البيت كله

.. وهو يكي وينوح ويقبل قدميها ... وهي تزداد عنادا ووحشية وهي تنتظر للكاميرا كتمرة مقرسة ...

وفي اغرب مشاهد السينما المصرية، يحاول الزوج استرضاء زوجته بهدية قرط من الماس .. فتلقيه في وجهه بمنتهى الازلال والمهانة .. فاذا بالزوج يطحن القرط في «الهوم» حتى يحوله الى «بورة» .. فتقول ببرودة اعصاب من دون ان تنتظر اليه وانما الى الكاميرا : «يا ريتك كمان تطحن قلبك لأنه ما يساويش عندي اى حاجة». كل هذا وهي تموت في حبه .. ولكنها في الوقت نفسه تموت في تعذيب نفسها وتعنييه .. وتبكي .. فنى شنود في العواطف ... وأى لذة مرضية في النكد ؟

ثم تسعى السيدة الى الطلاق .. وتتزوج عماد حمدي الرجل السخيف الممل الذي لا تحبه ويرفضته من قبل .. لجرد ان تعذب نفسها وتعذب حبيبها ...

ولأن الفيلم هو من بطولة فريد الاطرش في النهاية فلا بد من ان يغنى وينجح لأن السيدة زوجته تكون قد ضحت حيها وهنائها من اجل ان ينجح ..

وعلى مسرح الاوبرا كالعادة تكون الاغنية الكبيرة الفخمة ...

والسيدة طبعاً في «بنوار» مع اختها انما متخفية، تشهد نجاح حبيبها الذي ضحت من أجله بكل شيء.. فالحياة لابد من ان يسودها النكد والاكتئاب والتضحية من اجل ان نصبح كنا شهداء معذبين لتلتقى في العالم الآخر حيث السعادة الخالدة..

ويا ايها السينما المصرية ... ليغفر لك الله ما صنعت بنا .

صور من مصر ما قبل ٢٣ يوليو
«فى بيتنا رجل»
الحب من خلال الوطن .. والعكس صحيح !

يذكرنا فيلم «فى بيتنا رجل» على الفور بظاهرة مخرجه هنرى بركات .. فلقد أصبح الفيلم ليس احدى كلاسيكيات هذا المخرج فقط، وانما السينما المصرية كلها .. وهنا يصبح تعبير «الظاهرة» هو البديل المهذب لتعبير «المأساة» .. لأنها مأساة بكل المقاييس ان يكون لدينا مخرجون كانوا فى أحد الايام قادرين على صنع مثل هذه الافلام، ومع ذلك نتركهم وهم ما زالوا قادرين على العمل يفلتون من بين أيدينا بون ان نستفيد منهم الى اقصى درجة، فلا نضع فى خدمتهم كل ما هو مطلوب لصنع سينما جيدة .. وتمر سنواتنا وسنواتهم المجدبة ونحن نشاهدهم ببلادة، حتى نتوقف مواهبهم، او حتى يتبدد تاريخهم كله تحت ضغط الحاجة عندما تبتلعهم تروس السينما الرديئة ..

ولقد تعودنا دائما ان نؤرخ للسينما الجيدة فى مصر بصلاح ابو سيف ويوسف شاهين .. وقد يذكر البعض احيانا توفيق صالح الذى توقف تماما هو الآخر .. وربما اشار البعض الآخر الى كمال الشيخ او عاطف سالم .. ولكننى اعتقد ان اكثر مخرجين فى تاريخ السينما المصرية تعرضا للظلم هما نيازى مصطفى وهنرى بركات، ولكل منهما اتجاه خاص اُضيف اليه الكثير فى فترة الريادة الصعبة ... ولعل بركات اقدم هؤلاء جميعا على الاقل من حيث التاريخ .. فلقد ظهر اسمه فى قوائم الافلام المصرية لأول مرة عام ١٩٤٢ مخرجا لفيلم «المتهمة» الذى مثلته أسيا أمام زكى رستم ، بينما بدأ صلاح أبو سيف الاخراج عام ١٩٤٧ بفيلم «المنتقم»

ويوسف شاهين عام ١٩٥٠ بفيلم «بابا أمين» .. وصحيح أن هذا لا يثبت أى شىء، حيث لا تقاس القيمة الحقيقية لأى مخرج بالأقدمية، وحيث لكل من هذه الاسماء الكبيرة قيمتها العظيمة فى تاريخ السينما المصرية، كل فى اتجاهه .. ولكن ما لا يمكن انكاره ان هنرى بركات بالذات كان أقل هذه الاسماء حظا من التقويم الموضوعى على الرغم من انه كان دائما من أغزر مخرجينا نتاجا على امتداد هذا التاريخ الطويل - ٤٨ عاما - وحتى اليوم امده الله بالصحة والعافية. والصحيح ايضا انها ليست مسألة غزارة نتاج .. ولكن بركات قدم عددا من أهم افلام السينما المصرية وأعظمها والتي تثبت قيمتها امام أى قياس فنى وموضوعى حتى ايامنا هذه .. فلم يكن هذا الانتاج الغزير الذى لا يمكن حصره، مجرد «كم» وانما قدم من خلاله كل النوعيات السينمائية على الاطلاق، وكمخرج على أعلى مستوى تكتيكى متمكن ومسيطر على كل ادوات السينما، وكان متقدما فى تلك الاوقات على كل ما كان سائدا .. فهو حرفى شديد الرقى وشديد الطموح مما كن يقترب فعلا من المستوى العالمى لو أن ظروف السينما المصرية كانت تسمح له - ولآخرين غيره من المهويين فى الواقع - بأن يواصل العمل وفى جو صحى حتى يقترب من العالمية فعلا ...

الذاكرة السينمائية تزك

والذين مازالو يحتفظون بما يمكن تسميته «بالذاكرة السينمائية» لن يستطيعوا بالتأكيد احصاء افلام بركات الجيدة - والممتازة أحيانا - فى كل اتجاه ولا المواهب التمثيلية او الغنائية التى كان بركات وراء نجاحها .. ولكن تكفيه ليكون مخرجا عظيما ان ينسب له عدد من أهم كلاسيكيات السينما المصرية التى مازالت حية حتى الان فى هذه الذاكرة السينمائية المفقودة : «أمير الانتقام» .. «أمير الدهاء» .. «شاطيء الغرام» .. «الحرام» .. «دعاء الكروان» .. «فى بيتنا رجل» .. و .. و .. و .. فإذا انتقلنا من الافلام الى النجوم .. فسوف نجد أن بركات ويشكل مؤثر كان وراء فاتن حمامة وعبد الحليم حافظ وصباح وثنائيات ليلى مراد ومحمد فوزى وفريد الاطرش وسامية جمال ..

والواقع ان التحليل الفنى لافلام بركات لابد من أن يدهشنا بقدرته على صنع هذه النوعيات المختلفة حيث كان طوال تاريخه السينمائى ينتقل من نوعية الى أخرى

بالسلاسة نفسها وفي الوقت نفسه ببراعة تكتيكية وجدية شديدة في العمل ومحاولة للاتقان كانت تساعده عليها ظروف انتاجية كانت أرقى وأغنى بالتأكيد في تلك الايام..

فهو حرفي متمكن يفهم خصائص ومتطلبات الفيلم التاريخي او المعتمد على الديكورات والازياء في «أمير الانتقام» فيقدمه بالاتقان نفسه الذي يقدم به قصة رومانسية غنائية تخطف قلوب المشاهدين مثل «شاطيء الغرام» أو «ورد الغرام» .. أو كوميديا غنائية راقصة مثل «آخر كدبة» .. ليفاجئنا بعد ذلك بمأساة قاسية شديدة الواقعية وعلى مستوى لا يقل بحال عن شبيهااتها في السينما العالمية مثل «الحرام» .. ثم لينتقل بالسلاسة والسهولة نفسيهما والثان تتبعان من سيطرة تكتيكية كاملة على أنوات السينما .. الى ما اصطالحنا على تسميته «بالافلام الوطنية» مثل «الباب المغتوح» وفي «بيتنا رجل» ..

والسؤال : هل كانت هذه البراعة نفسها في تقديم كل الألوان، هي التي انتقصت من حق هنري بركات في تقويم دوره المهم في تطوير السينما المصرية منذ الاربعينيات، لانه على الرغم من انتاجه النشط والمتنوع لم يلتزم الا بالاجادة الحرفية المجردة من بون خط فكري أو حتى فني محدد ينسب اليه تاريخيا، كما تعوينا ان ننسب مثلا التيار الواقعي الى صلاح أبو يوسف؟ وهل خسر الرجل شيئا حقيقيا عندما لم نضعه في مكانه الذي يستحقه بجدارة في قائمة المبدعين الحقيقيين في تاريخ السينما المصرية.. أو انه كان مشغولا فقط بهذا الابداع على المستوى الحرفي وحده وفي أى اتجاه فلم يحرص اصلا على ان ينسب الآخرون اليه اى شئ؟

في تقديرى الشخصى أن «هذا» هو التفسير الصحيح «للاظاهرة - المأساة» لهنرى بركات .. فالرجل هو الذى اختار بنفسه الا يكون هناك اتجاه له سوى العمل المتقن والصالح وحده وبلا أى «شواغل فكرية»، وهو اتجاه يستحق الاحترام فى ذاته، وكانت السينما المصرية - وما زالت - فى حاجة اليه فعلا .. وأتصور أيضا انه كان قانعا به ومن دون أى تردد أو ادعاء أو حتى سعى للتقدير النقدى او التاريخى سوى تقديره لنفسه ورضائه عما يفعل.. ولكن «المأساة» هنا، حتى لو لم يعتبرها هو كذلك، هي أنه - من حيث لم يقصد - ترك اسمه الكبير وتاريخه وموهبته تتبدد سنوات طويلة بلا عمل نستفيد منه نحن، بل وتركها تستسلم ايضا بلا مقاومة لمخالب السينما الرديئة !

عناوين الفيلم

ان احد الأمثلة القومية التي تصمد في الزمن بعد تسعة وعشرين عاما مؤكدة قيمة سينما هنرى بركات، هو هذا الفيلم الذى اخرجته عام ١٩٦١: «فى بيتنا رجل» والذي تجسد فيه أزهى مراحل المد الوطنى النبيل بعد تسع سنوات فقط من قيام ثورة يوليو (تموز) .. وهى لا تجسد فى الشعارات السخيفة الجوفاء التى تنتهى الى فن منافق ردىء، بل فى ألب جيد يتمثل أولا فى رواية أحسان عبد القدوس التى لعلها من أفضل رواياته اكتمالا .. من الناحية الدرامية .. ثم فى سينما راقية جداً وعلى أعلى مستوى من الصياغة كتابية واخراجا وتمثيلا والى أنق تفاصيل العمل السينمائى ..

كما تعودنا فى هذا الباب ان نبدأ بقراءة عناوين - تيترات - أى فيلم لأنها تقودنا الى فهم صحيح لصانعيه وظروف صنعه لا يفصل اطلاقا عن فهم الفيلم نفسه .. نقرأ عناوين «فى بيتنا رجل» فنعرف أولا أنه من انتاج «افلام بركات» أى أن الفنان هنا يرى انه لى يحقق تصويره كما يريد يدخل مغامرة الانتاج بنفسه. وفى ذلك الوقت كانت الظروف الاقتصادية والانتاجية للسينما المصرية أفضل بكثير .. وهى المغامرة نفسها التى أصبحت مجازفة خطيرة الآن بالنسبة لأى فنان! ولا أدري كيف كانت علاقة الانتاج بالتوزيع فى ذلك العام ١٩٦١ .. ولكننا نكشف ان وحدة مصر وسوريا فى «الجمهورية العربية المتحدة» حينذاك، جعلت بركات يتولى بنفسه التوزيع الداخلى، أى فى مصر التى كانت تسمى رسميا الاقليم الجنوبي.. بينما تولى الموزع السوري صبحى فرحات التوزيع فى الاقليم الشمالى وانحاء العالم..

ولا يساهم بركات بهذا الجانب المادى فى فيلمه فقط .. وانما يشترك ايضا فى كتابة السيناريو مع يوسف عيسى الذى كان واحدا من أفضل كتاب لسينما كما يبدو من عمله الممتاز فى هذا الفيلم، الذى كتب له ايضا الحوار المركز والمؤثر بما يتلاءم تماما وضرورات السينما خصوصا عندما تكون مأخوذة عن أصل أدبى لكاتب كبير مثل احسان عبد القدوس .. والواقع ان اسم يوسف عيسى يذكرنا بجيل كتاب السينما الكبار المجيدين الذين تميزوا بإعادة الحرفة والعمق والرصانة فى الوقت نفسه، وإن كانوا جميعا من المدرسة التقليدية فى كتابة الفيلم، أى بمنطق سرد الحبكة الكلاسيكى ..

والذين يمكن القول انه بإختفائهم لم يحل محلهم جيل جديد من كتاب السيناريو بالمقدرة والخصوية نفسيهما .

ومصور الفيلم هو وبيد سرى الذى كان أحد أساتذة جيل الكبار ايضا فى التصوير السينمائى والذى درس فى اميركا ليعود ويطور أساليب التصوير فى الفيلم المصرى من مجرد «الانارة الزاعقة لتبلى الاشياء واضحة، الى التوظيف الدرامى والجمالى الصحيح للاضاءة حسب مقتضيات الاحداث .. وسنلمس فى «بيتنا رجل» بالذات الفهم الصحيح عند وبيد سرى لدراما الفيلم، والاستخدام الفنى المناسب تماما للضوء والظل والابيض والاسود بالاقتصاد المركز المطلوب لكل مشهد وبالذات فى الديكور الداخلى لشقة العائلة التى تقع فيها معظم الاحداث..

ومن الملاحظات الجانبية التى تخرج بها من عناوين الفيلم الحفاوة الشديدة بالمثلة التى كانت شابة حينذاك زبيدة ثروت والتى كانت وجهها جميلا طازجا بالفعل، فيه كثير من الطفولة، ولكن لم يقل احد أبدا بأنها - لا فى هذا الفيلم ولا فى غيره - ممثلة بارعة خصوصا وسط جيل فاتن وماجدة وشادية وسعاد .. ومع ذلك نرى اسمها أول أسماء الممثلين على الاطلاق وبالأحرف الكبيرة وحتى قبل اسم عمر الشريف الذى كان نجما فى قمته حينذاك، وهى مبالغة تدفعنا للتساؤل حول نقوذ موزع «الاقليم الشمالى وأنحاء العالم» صبحى فرحات الذى تزوج هذه النجمة فيما بعد ! وهل كانت له صلة مادية من حيث تمويل الفيلم، فكان هذا الاهتمام الخاص بزبيدة ثروت على الرغم من صغر دورها بالنسبة للأسماء الكبيرة جدا التى احتشد بها الفيلم مثل رشدى أباطة وحسين رياض وزهرة العلا وحسن يوسف وتوفيق الدقن وناهد سمير ..

تمهيد تاريخى

اول لوحة فى الفيلم على الاطلاق تتقدم «بواجب الشكر وعظيم التقدير» للجهات التى ساعدت أفلام بركات فى تصوير الفيلم : السيد المحافظ، ومدير بلدية القاهرة عندما كانت هناك «بلدية» مسئولة عن الشوارع والنظافة وحيث تبدو شوارع القاهرة نظيفة وهادئة بالفعل، ووزارة الداخلية التى ساهمت بجنود البوليس فى مشهد منبحة كوبرى عباس، وإدارة جامعة القاهرة والمستشفيات، حيث بدأ الفيلم بتظاهرة ضخمة للطلاب فى حرم الجامعة، ثم «هيئة الفتوة» وهى أحد التنظيمات الشبابية التى

اننشأتها ثورة يوليو (تموز) فى محاولاتها «الرومانسية» المبكرة لاعادة تربية وتنقيف شباب مصر وقيل انشاء ما عرف بعد ذلك «بمنظمة الشباب»..

والتهديد التاريخى قبل أحداث الرواية نفسها يأتى عن طريق شريط الصوت حيث نسمع مذبذبا يقول بصوت جمهورى: «قبل ان تتم معجزة الثورة، ظلت مصر تترشح تحت نير الاحتلال اكثر من سبعين عاما، وكان الاستعمار يضع فى الحكم صنائعه المناجورين .. ونجح الاستعمار فى أن يقسم المصريين احزابا تتطاحن على الحكم ويحارب بعضها بعضا ناسية العدو المشترك .. الخ ..».

وعلى هذه العبارات يضع الفيلم لوحات تاريخية مرسومة للمواجهة الشهيرة بين عرابى والخبزوى فى ساحة عابدين .. وهى خلفية تاريخية للواقع السياسى فى مصر قبل ثورة يوليو (تموز) ١٩٥٢ .. تمهد فى الوقت نفسه للدخول الى أحداث الفيلم، أى من العام الى الخاص .. وذلك كما كان احسان عبد القدوس نفسه فى رواياته الوطنية حيث كان يشغل بصوغ قصص الحب نفسها التى يجيد رسمها فى سائر رواياته، ولكن من خلال أحداث الوطن كله، فقد كان - يرحمه الله - ومنذ بدايته احد شباب الوطن المشغولين بهوموم الكبرى ويصياغتها أما فى مقالات سياسية ملتهبة وجريئة، وأما فى ألب لايخلو من هذا الحس الوطنى حتى وهو يتعامل مع ألق المشاعر العاطفية .. وعلى عكس ما يتصور بعض السطحيين ضيقى الأفق من انه كان كاتباً لقصص الحب الفارغة ..

الحب .. والسياسة

ان قصة الحب بين ابراهيم حمدي ونوال فى هذه الرواية ليست الا تجسيدا لمرحلة سياسية مهمة من تاريخ مصر الحديث وفيما قبل ثورة يوليو (تموز) .. بل هى المرحلة التى مهدت لها وهى الفترة التى كانت مصر تعانيها من احتلالها انكليزى لم يكن رابضاً فى منطقة القناة وحدها بل وفى قلب القاهرة نفسها من خلال تكن ومعسكرات للجند الانكليزى منها معسكر «العباسية» الذى ينسفه ابراهيم حمدي - عمر الشريف - فى نهاية هذا الفيلم .. وكان الملك فاروق فى سنوات حكمه الاخيرة بالذات دمية، من ناحية، فى ايدي الانجليز يطبقون بأيديهم من خلاله على كل مقاليد الحكم ومن ناحية أخرى فى أيدي حكام ووزراء وزعماء احزاب عملاء فى معظمهم، فهموا قواعد اللعبة فيما بين القصر وجيش الاحتلال بما يحقق مصالحهم

الذاتية ورغبتهم فى الحكم ..

والشعب يشاهد اللعبة عاجزا عن الحركة حيث قمع البوليس كان كفيلا بوقف اية محاولة للمقاومة .. ولكن الشباب الوطنى لم يتوقف على الرغم من ذلك عن الفعل بالقدر الذى كان متاحا حينذاك .. الجمعيات السرية .. التظاهرات .. بعض الاغتيالات السرية لهذا الوزير او ذاك .. الخ ..

ويبدأ «فى بيتنا رجل» بحركة غليان فى القوى الوطنية المصرية ضد القصر والخونة صنائع الانكليز .. وفى مشهد مهيب من الصعب تنفيذه الآن تحتشد ساحة جامعة القاهرة كلها بتظاهرة من آلاف الطلبة يهتفون : «يسقط الخونة» .. «الموت لأعداء الشعب» .. «يسقط العرش عميل الاستعمار» .. وهنا نرى كنف الملك فاروق من الخلف نون ان نرى وجهه وهو يبدى استياء من هذه «الدوشة» .. ورئيس الوزراء يطمئنه بأنه سيتم قمع التظاهرات .. وتصدر تعليمات «همام بك» مسؤول البوليس السياسى - عبد الخالق صالح - للضابط الكبير «الدباغ» - توفيق الدين - بمنع تظاهرة الطلاب بأى شكل من الوصول الى قلب المدينة عن طريق كوبرى عباس حتى لا تتضمن اليها الجماهير ..

ويقدم بركات حانث كوبرى عباس كما حدث فى الواقع وقبيرة سينمائية حشد لها قوات البوليس على جانب من الكوبرى المفتوح على الماء حيث تم حصار آلاف الطلبة تحت طلقات الرصاص فسقط عدد كبير منهم فى النيل بين قتلى وغرقى .. وهذا المشهد من فيلم «فى بيتنا رجل» أصبح الآن من الكلاسيكيات الوثائقية فى السينما المصرية اذ يسجل حدثا حقيقيا باعادة بنائه بحذافيره وبأماكن كبيرة من النادر تكرارها ..

وفى مذبحه كوبرى عباس هذه نتعرف الى مجموعة من شباب طلبة الجامعة الوطنيين يقودهم ابراهيم حمدي - عمر الشريف - وتتعرف بينهم الى الوجه الجديد يوسف شعبان الذى يحمل فى الفيلم اسم «ناشد صليب» وهو اسم مسيحي يحمل دلالة مهمة على ان الوحدة الوطنية كانت دائما تجمع بين المصريين جميعا فى كل مراحل الكفاح الوطنى ..

ويدافع من اليأس تقرر هذه الخلية السرية من الشباب التوقف عن مغامراتها السابقة فى قتل جنود الاحتلال النكليزى بعدما ادركوا عدم جدواها حيث يقول أحدهم : «مين اللى يستحق القتل اكثر .. العسكرية الانكليزى اللى بيخدم بلده ..

واللا العيل المصرى اللى بيخون بلده ؟».

وهو سؤال جوهرى حقا يقرر بعده ابراهيم حمدي اغتيال رئيس الوزراء عبد الفتاح باشا شكرى .. فيقبض عليه ويتعرض للتعذيب من دون ان يبوح باسم شركائه قبل ان يودع فى مستشفى السجن بالقصر العينى .. وهناك يتم تدبير خطة هروب ساذجة يتكرر فيها بزى احد الاطباء ويخرج من المستشفى بسهولة لم يتم تنفيذها - سينمائيا - جيدا .. حتى لو كانت الحجة هى ظروف انهماك الحراس بتناول طعام الافطار فى شهر رمضان وحين تكون شوارع المدينة خالية .. ولكن طقوس شهر رمضان يتم توظيفها ببراعة بعد ذلك حين يلجأ ابراهيم حمدي للاختباء بمنزل زميله فى الجامعة محبى زاهر «حسن يوسف» .. الذى لم يجد غيره بعيدا عن شبهات البوليس حيث كل بيوت زملائه الاخرين فى العمل السرى مراقبة بالطبع ..

وهنا تضعنا رواية احسان عبد القدوس نفسها - قبل الفيلم - فى قلب هذه الازمة القوية جدا على المستوى الدرامى .. أسرة زاهر افندى الموظف العادى جدا من الطبقة المتوسطة المصرية الذى ليست له اولاد لئلا من افراد أسرته أية اهتمامات سياسية من أى نوع، توضع فى مواجهة صعبة : شاب وطنى هارب من البوليس بعد ارتكابه عملا نبيلًا على المستوى الوطنى او الثورى، ولكنه عمل اجرامى بالنسب للبوليس والنظام كله، يلجأ للاختفاء فى بيتهم باعتباره زميلا لابنهم فى الجامعة - وعلى الرغم من أن هذا الابن نفسه لا علاقة له بالسياسة من قريب أو من بعيد ولا يشغل نفسه - كئى طالب تقليدى ملتزم - الا المذاكرة والبعد عن أى اهتمام عام خارج ذلك .. وهذا فى الواقع شأن معظم الاسر المصرية التى تتصور انها تحمى بذلك حياتها اليومية «وتربى العيال» .. بينما هى لو شاركت مشاركة ايجابية فى السياسة والحياة العامة لضممت «لحياتها اليومية» هذه ولتربية العيال، ظروفًا أفضل..

ولكن كيف تواجه هذه الأسرة بالذات هذا الموقف المفاجئ الصعب الذى يفرض عليها اختيارًا محددًا أكثر صعوبة ؟ .. هذا الصراع الدرامى القوى هو الذى ينسج منه احسان - والفيلم - خيوطه بعد ذلك .. فبعد الخوف والحرص والتردد، يتغلب العنصر الوطنى الكامن داخل كل المصريين حين يحس الاب زاهر افندى «حسين رياض» الرجل الطيب الذى ليست له أى علاقة بأى شىء، بأن هذا الشاب الهارب ليس مجرمًا كما تدعى السلطة، وانما هو شاب وطنى حمل رأسه على كفة وفعل ما

كان يجب على أى وطنى اخر ان يقطعه .. فهو الذى قتل رئيس الوزراء الخائن نيابة عن الجميع .. وهنا يقرر الاب ان يخوض المغامرة ولو بشكل غير مباشر ليكون هو ايضا قد ساهم بشئ يمكن ان يفخر به يوما ما .. ولكن بشرط طبعاً الا يدفع ثمنه، لا هو ولا أبنائه !

الاساس الدرامى للصراع قوى جدا أذن وفيه كثير من تكوينات الشخصية المصرية .. فالأم العادية جداً، الطيبة كما نعرفها فى بيوتنا كلها، تبدى تبرمها من البداية من التورط فى أى موقف بسبب ما تسميه «السخامة اللى اسمها السياسة» .. وهو الموقف نفسه للإبنة الكبرى سميحة «زهرة العلا» التى هى نموذج للفتاة المصرية المحافظة التى لم تكمل تعليمها، غالباً لأنهم افهموها ان دورها فى الحياة هو ان تقيع فى البيت فى انتظار «العدل» يفتح الدال، أى الزواج .. بينما يبدو الابن الوحيد الشاب طالب الجامعة «محيى» ممزقاً بين سلبية التى عوبوه عليها بأن يضع همه فى الدروس فقط فلا ينخرط فى شئ مما قد يعرضه للخطر، وبين حسه الوطنى الكامن قطعاً فى أعماقه وهو يرى زملاءه فى الجامعة ينهمكون فى هموم وطنهم الى حد الفعل الايجابى ولا يترددون عن دفع الثمن .. ولكن ها هو يجد الخطر ويصل الى بابه فى شخص زميله ابراهيم حمدي الذى يعجب فى أعماقه ببطولته ولكنه ليس مستعداً على الرغم من ذلك لكسر التاموس العائلى الهادئ والمستقر بقبول اخفائه فى بيته .. فالأمر فى النهاية فى يد رب العائلة زاهر افندى الذى لعله وهو يستقبل هذا الطريد وهو الى مائدة افطار رمضان يواجه محنة حياته كلها .. هل يقبله ام يرفضه ؟

اما الابنة الصغرى الشابة نوال «زبيدة ثروت» التى فتحت الباب أصلاً وكانت أول من استقبل الطارق المجهول، الذى لم يكن مجهولاً لديها تماماً لأنها عرفت صورته من الصحف .. فهى تبدو متحسمة لمغامرة اخفائه ليس استجابة لحماستها الوطنية البكر وان لم تكن مهمة بالسياسة من قريب أو بعيد فقط، وإنما ايضا لوقوعها فى حب هذا البطل الوسيم المطارد الذى يبهر أحلام فتاة مراهقة مثلاً ..

وفى أحد مشاهد الفيلم القوية - او نقاطه العالية - وفى مشهد لا يتجاوز ثلاث دقائق .. يلخص بركات ببراعة هذه المشاعر المختلطة كلها .. الاسرة تناقش المفاجأة الى مائدة الافطار، والشاب ابراهيم حمدي ينتظر القرار على باب الشقة وقد ابدى استعداده من أول لحظة للانصراف حتى لا يخرج أحداً .. ويصدر القرار المتوقع

بالرفض .. يذهب محبى الحائر المتورط للإبلاغ زميلة بالاعتذار، وينصرف الشاب باحثاً عن مأوى آخر. تراجع الأسرة موقفها القاسى وتشعر بالخجل، وكان كلا منهم أحس بنذالته تجاه هذا الشاب ويريد ان يبدأ باقتراح اعادته الى البيت، ولكن القرار كالعادة يجيء من الاب ربما بدافع من جذوة وطنية خامدة فى قلبه العجوز المرتعش، وربما لمجرد دافع انساني، مثل الام التى لم يروعها من الامر سوى لهفة ام ابراهيم حمدى المسكنة على مصير ابنها ! وفى لحظة انسانية جميلة يكلف حسين رياض ابنه حسن يوسف بالجرى وراء عمر الشريف لاعادته .. والواقع ان دور حسن يوسف الصغير من أجمل أدواره، وهو يعبر عن الضعف والتردد «وبلازمة» ذكية تؤكد على الشخصية المتردة بتثبيت نظارته على عينيه بيده اليمنى من دون حاجة الى ذلك للتركيز على التوتر العصبى والاستحياء ..

ويختبئ ابراهيم حمدى فى غرفة زميله محبى ولكن بعد ان يحرص الاب فى خبث على تأكيد عدم ترحيبه بهذه المغامرة .. فهو يؤكد لابراهيم حمدى بحسم : «احنا ملناش شأن بالسياسة .. وأنا فى سنك عمرى ما مشيت فى تظاهرات» .. بل انه وكأنما يندم على اندفاعه بقبول هذا الشاب المطارد فى بيته يصب غضبة على الموقف كله قائلاً لزوجته : «العيال بول محدش قادر يلهمهم؟» .. وهو موقف المواطن العادى فى الواقع، المتعاطف مع هؤلاء «العيال» - اى الشبان المتورطين فى السياسة - ولكن بشرط الا يتورط معهم فيما يمكن ان يلحق الاذى به او بأسرته .. فهو نوع من الاعجاب بالعمل السياسى ولكن بشرط الفرجة عليه من بعيد تجنباً لاختطاره .. وهو فى الوقت نفسه احدى اقات الحياة السياسية فى مصر عموماً !

ابن العم .. الفاسد

بينما يبدأ النسيج الرقيق لقصة الحب التى لابد من ان نتوقعها بين الابنة الصغرى المراهقة ونوال و ابراهيم حمدى .. تكاد قصة حب اخرى تجلب كارثة على الامر كله .. حين يقتحم البيت فجأة عبد الحميد زاهر «رشدى أباطة» الذى يحب ابنة عمه الكبرى سميحة «زهرة العلا» ولكنها والعائلة كلها فى الواقع يحتقرونه لأنه شاب فاسد راسب فى التوجيهية - الثانوية العامة - منذ ثلاث سنوات .. ولا أحد يدرى أين يعمل بالضبط وكيف يتفق على عبثه ومجونته .. وهو يصر على زيارة بيت عمه وفرض نفسه بصفاقة بحجة أنه يحب سميحة ويريد الزواج منها على الرغم من انها

ترفضه بوضوح .. وعندما يكتشف وجود ابراهيم حمدي مختبئاً في هذا البيت بالذات وان هناك مكافأة خمسة آلاف جنيه رصدتها وزارة الداخلية لمن يرشد عنه ولا يكف الرأى عن الاعلان عنها، تتصاعد خيوط التوتر ويقاط الصراع اكثر واكثر .. فهذا الشاب الفاسد النذل الذى لا يمكن ان تشغله الامور السياسية ولا الوطنية ان يتردد فى الابلاغ عن هذا الهارب المطلوب مقابل خمسة الاف جنيه كانت مبلغاً ضخماً فى ذلك الوقت .. وهو الذى لن يتوانى عن بيع امه شخصياً مقابل «خمس» تعريفة» كما يقول عنه «محيى» ابن عمه ..

ويلعب السيناريو بذكاء على هذه الشخصية الجديدة التى دفع بها الى قلب الاحداث، والتى يلعبها «رشدى اباطة» ببراعة وسلاسة تؤكدان انه كان ممثلاً قادراً حقاً مثله مثل عمر الشريف فى هذا الفيلم وحجيت يؤكد الاثنان انهما لم يكونا مجرد فتيان أولان يتمتعان بالوسامة وإنما هما ممثلان مجيدان حقاً لو توافرت لهما النصوص الجيدة والاخراج المتمكن ..

ان شخصية «رشدى اباطة» فى «فى بيتنا رجل» هى من أخصب الشخصيات الدرامية فى السينما المصرية على الرغم من قصر دورها .. شخصية الشاب الفاسد او «السافل» كما يسميه الجميع فى هذا الفيلم، الذى لا يعنيه شئ .. ومع ذلك فانت لا يمكن ان تكرهه لانك تدرك ضعفه الانسانى وطموحاته التى قد تكون مشروعة طبقاً لفلسفته : «احنا فى عصر الفتاكة والفهلوة» - ولاحظ انها عبارة وردت فى فيلم تم انتاجه عام ١٩٦١ وليس فى عصرنا الحالى !- هذا الشاب يجد نفسه بالمصادفة فى معترك الاحداث فيعى اشياء جديدة تبرز الجوانب الايجابية والخبرة فى داخله فتطور الشخصية كلها الى ما هو افضل وأكثر نيلاً ..

ان عبد الحميد زاهر السافل الانتهازى هذا يستغل الموقف فى البدء ليضغط على عمه لكى يوافق على تزويجه من ابنته ملوفاً بالابلاغ عن ابراهيم حمدي مقابل مكافأة الخمسة آلاف جنيه .. وتهدد الاسرة كلها بالخطر، فإما ان تتنازل عن ابنتها، واما اقتضع سرها كله وذهبت إلى السجن مما يدفع ابراهيم حمدي نفسه إلى إنقاذ الأسرة التى أكرمتها من هذه الورطة بالاسراع فى ترك البيت الى مخبأ آخر، ولكنه فى حاجة الى بزة ضابط يهرب بها .. وهنا تشارك الفتاة نوال فى العمل الوطنى الذى لم تكن لها علاقة به، حين تتطوع بالذهاب لاحتضار البزة من أحد زملائه فى تكتم كامل .. وتحين لحظة الفراق فى مشهد عبقرى اخرج به بركات على

أعلى مستوى تكتيكى وعاطفى ..

المشهد العبرى

عمر الشريف يرتدى بزة الضابط ويستعد لترك البيت الذى استضافه طوال اربعة ايام .. زبيدة ثروت تقاوم اللومع .. حسن يوسف يدخل حجرة ابيه وامه ليخبرهما .. تسأل الام المصرية الطيبة : «ليه يا بنى .. هو زعل من حاجة ؟ .. ده حتى بقى واحد مننا!» ثم تعطيه مصحفا ليعطيه صديقه قائلة : اعطيه المصحف ده علشان ربما يحفظه ويرجعه لوالدته بالسلامة يا كبدى ! .. حسن يوسف يعطى عمر الشريف المصحف الذى يقبل يد الاب يامتناق قائلا : انه مهما قال فلن يستطيع ان يشكرهم .. يقول حسين رياض : «احنا عملنا الواجب» ثم يصافح عمر الشريف زبيدة ثروت وزهرة العلا .. وحسن يوسف مطرقا حزينا لفراق صديقه الذى عاش معهم اياما ملاما بالحياة والاحساس بصنع شىء نبيل ايا كان القلق والتوتر .. يتجه عمر الشريف الي باب الشقه .. ينظر الى الاشياء التى عاش معها لبعض الوقت وأحبها ولن يراها ثانية .. يتحسس نصف الورقة التى كتبت له فيها زبيدة ثروت : «محمد رسول الله» بعدما أخذت هى الورقة التى كتب فيها «لا إله الا الله» لكى يلتقيا مرة اخرى.. ينطلق منفع الافطار وهو الموعد الذى حددهه للانصراف حتى لا يتنبه اليه احد.. يفتح الباب ويخرج.. ويمسح حسن يوسف دمعة كان يقابلها طوال الوقت! تقطيع هذا المشهد بين هذه اللقطات .. والاحتفاظ بايقاعه البطئ المتوتر وشحنه العاطفية العالية.. يقطع وحده بعقرية بركات حتى لو لم يكن يصنع فى الفيلم شيئا آخر !

وتتدافع الاحداث بعد ذلك على النحو الذى نعرفه .. يعود رشدى أباطة فيكتشف افلات الفريسة التى كان يساوم العائلة عليها لتزوجه ابنتها، فيثور ثورة عارمة لأنهم خدعوه ويقرر الانتقام .. فيندفع من فوره ليلبغ البوليس .. وهنا يقع الفيلم فى غلظته الوحيدة غير المنطقية حينه يجعل زهرة العلا «سميحة» تلحق به مسرعا وتقتحم وراءه مكتب همام بك رئيس البوليس السياسى فى اللحظة نفسه التى كان يهم فيها بكشف السر كله .. وعندما يراها رشدى أباطة يوقظ الحب ضميره فجأة فيعدل في آخر لحظة عن البوح بالسر .. ويرواغ رجل البوليس الداهية بأى كلام .. ويتركهما الضابط يخرجان فى سلام ..

المشهد كله هزيل ومفتعل بهدف احداث التوتر .. ولكنه يؤدي الى وعى رشدى
اباطة المفاجيء بحقارة ما كان موشكا على فعله .. بل ويؤدى الى تغيير وعيه من
خلال الحب بما يحدث فى وطنه من نون ان يلتفت اليه من قبل، الى حد انه عندما
يقبض عليه بعد ذلك ويتعرض للتعذيب لا يبوح بشيء ..

وفى تقديرى ان الدراما الحقيقية المؤثرة فى الفيلم انتهت عند هذا الموقف ..
ليضعف كثيرا بعد ذلك فى مغامرة ابراهيم حمدي بمحاولة الهرب من مصر الى
اوربا على متن احدى السفن بعدما نجح زملاؤه فى العمل الوطنى فى تدبير عملية
الهروب التى يعدل عنها فى آخر لحظة عندما اكتشف ان الموت فى بلده أفضل من
الحياة وحيدا معذبا فى بلاد الاخرين .. فيهبط من السفينة قبل الرحيل ويعود الى
العمل الوطنى، فى الوقت الذى تتواصل اعمال القمع ضد الطلبة وكل القوى الوطنية
ويقبض على حسن يوسف نفسه الطالب البريء الذى لم يكن له علاقة بالسياسية
ولكنه عندما أقحم فيها يتحمل السجن والتعذيب بشجاعة ولا يبوح بكلمة ..

ويدخل الفيلم قرب نهايته فى مرحلة الرومانتيكيات الوطنية .. ولكن ربما لتأكيد
قوة الدافع الوطنى عند شباب تلك الفترة الذى يستمر فى التضحية والعطاء على
الرغم من كل شيء .. فعمر الشريف أو ابراهيم حمدي الطالب الجامعى الوطنى -
وكأنما يقرر انتهاء الازمة كلها ضد نظام فاسد ومتسلط وعاتى بالانتحار- يهاجم مع
حفنة من زملائه معسكرا الجنود الانجليز ويموت على أسواره برصاص الاعداء ولكن
بعد ان ينجح فى زرع المتفجرات التى تنسف المعسكر .. مجرد تضحية صغيرة
أخرى من أجل الوطن !

هكذا كانوا يفكرون فى سينما الستينيات وهكذا كانوا يصنعون الافلام .. فتحية
لبركات ولكل الآخرين الذين قدموا لنا أعظم ما فى السينما المصرية فضيعانهم نحن
من أيدينا !

«الشيطانة» خدعتنى وفريد شوقى!

لم يعد مجديا حتى ان يندesh أحد مما يفعله الفنان فريد شوقى بنفسه.. فهذا «الملك» كما اتفق الجميع - من جمهور ونقاد واصدقاء على تسميته - لا يجد أى مانع فى أن يتنازل عن عمد... و«بمزاجه» الشخصى، عن جزء من مملكته كل يوم وأمام أى أغراء أو الحاح من منتج أو حتى من مخرج شاب يريد أن يسند نفسه باسم فريد شوقى..

فريد شوقى هو شئ كبير جدا فى السينما المصرية.. سواء على المستوى الفنى كنموذج للممثل الحقيقى الذى بدأ صغيرا جدا حتى اصبح ظاهرة للبقاء التألق والتطور المستمر لانواته.. أو على المستوى الشخصى.. حيث يمثل جزءا هاما من تكويننا الاساسى جميعا كمشاهدين ومن حيننا للأفلام.. فهو الشرير خفيف الدم الذى يرفع «حاجب الشر الأيسر» كلما ابتز فائن حمامة أو شادية بخطابات غرام قديمة يمكن أن يسلمها لعماد حمدي، ثم هو «الفتوة» ابن البلد الجدع الذى يقاتل من أجل الخير ضد عصابة ما، يحمل كل ثلاثة منهم بيد واحدة ليلقيهم فى النيل ونحن نصفق اعجابا به ونحن صغارا.. ثم هو التجسيد الحى للبطل الشعبى والاب الملهوف على ابنائه بالقدرة نفسها التى كان يقبل بها هدى سلطان، وإلى أن اصبح الشيخ الطيب الذى يكفى وجوده فى الأفلام ليمنحها «البركة»..

فريد شوقى هذا العملاق قوى البنيان ولكن الذى يحمل قلب طفل برئ لا يمكن الا أن تحبه حتى لو كنت قادما لتوك من بلد آخر ولا تعرف قيمة هذا الرجل فى السينما المصرية.. هذا لو تصورنا أصلا أن هناك بلدا آخر لا يعرف فريد شوقى.. فهو فعلا - عند التعامل الشخصى بين اصدقائه- هذا الطفل المحب للحياة والعاشق للضحك

والسهر مهما اتعب قلبه المهرق والذي بالتالى - لانه يحب الناس ويصدقهم - من السهل خداعه.. فمن السهل أن تقنع فريد شوقي هذا الطويل العريض صاحب الخبرة بأى شئ ويأتى فيلم لانه لن يخذلك ابدا ولن يقول لا ! .. وكل مرة يقسم فريد شوقي أنه لن يقبل أى فيلم ولن يجامل أحدا على حساب ماضيه الفنى واسمه الكبير وأنه سيختار بعد ذلك افلامه بعناية.. ولكن لا تصدقه.. ان النتيجة لابد أن تكون شيئا مثل فيلم «الشيطانة» ويكون الخاسر الوحيد هو هذا الاسم الكبير القديم لفريد شوقي، وسط مجموعة من الشبان الجدد الذين لن يفقدوا أى شئ من أى مغامرة.. فكانت السيناريو هنا هو محمد خليل الزهار الذى بدأ يكتب كثيرا جدا، ولكن افلاما سرية كهذه، لا يراها أحد إلا فى شرائط الفيديو.. والمخرج هو أحمد النحاس الذى تخرج من معهد السينما ولا أحد يدري ما الذى دفع به بالضبط إلى السباق المحموم للسينما التجارية بل وإلى سوق الفيديو أيضا بإخراج وإنتاج أى شئ متصورا أنه بمجرد أن يضع اسم فريد شوقي على هذا الفيلم، وأمامه الهام شاهين، التى لا ندري متى أو أين كان موقع «الشيطانة» من بدايتها الفنية.. ثم عماد رشاد وبعض الاسماء التلفزيونية الصغيرة، يمكن أن يصنع فيلما قليل التكلفة يدر عائدا كبيرا بعد نجاح تجربته السابقة المماثلة فى «السجيتان» الذى مثلته أيضا الهام شاهين أمام سماح أنور ونجح نجاحا تجاريا لم يتوقعه أحد!.. ولكنه نسي أنه كان فيلما يعتمد على الملبودراما الفاقعة من جهة.. ومغامرات سماح أنور - جيمس بوند النسائى - من ناحية أخرى.. وهو ما لا يتوافر شئ منه فى «الشيطانة»..

وأشك كثيرا فى أن فريد شوقي قرأ فعلا سيناريو «الشيطانة» قبل أن يملئه.. وإلا لكان أدرك أن دوره ينتهى تماما بعد ثلث أو نصف ساعة على الأكثر.. فالمسألة فى «الشيطانة» مغبرة كلها من البداية للنهاية، ومن نوع القصص التى يمكن أن تحدث فى المريح أو كوكب الزهرة ولكن لا تحدث فى مصر .. أن فريد شوقي هو هذا المليونير التقليدى الضخم جدا صاحب الشركات والمصانع الذى نراه دائما فى الافلام من دون أن نعرف أين هؤلاء أصحاب الملايين أو أين يذهب إنتاج مصانعهم! ..

المهم .. هذا الرجل الثرى فريد شوقي الذى كونا ثروته بعد كفاح طويل مجهد يصاب بأزمة قلبية ويراه الطبيب وصديق العائلة القديم صلاح نظمى الذى ينصحه

بالراحة وعدم التكاليف على العمل والفلوس ومداراة صحته.. ثم يستحضر له الممرضة الجميلة الفقيرة الهام شاهين «جميلة»، لكى ترعاه. فلا يكاد الرجل يسترد عافيته فى مشهدين.. حتى يتزوج الممرضة التى هى فى عمر ابنته.. لكى يبدأ الصراع المألوف بينهم وبين الفتاة التى تستغل جمالها للايقاع بالرجل، الذى يتجدد شبابه ويستمتع بآخر ما تبقى له من متع الحياة.. مقابل بالطبع أن تستكتبه تنازلا عن نصف ممتلكاته.. ثم فى نوبة جنون وتشبث بمتعة الحب والانطلاق.. تصحب الزوج العجوز المريض فى رحلة إلى الاسكندرية تستهلكه فيها تماما بالجري والقفز.. والفرش.. حتى يطب ساكتا رحمه الله !

وهنا .. وباختفاء فريد شوقي بعد عدد قليل من المشاهد لا اعتقد أنه وجد فيها شيئا ليمتله.. يبدأ الصراع الحقيقى فى الفيلم.. وهو أول صراع فى فيلم يبدأ بعد أن يخفى البطل!

الفتاة «جميلة» التى هى الهام شاهين، ولانها فقيرة ومن أصل وضيع.. فهى الشيطانة التى لا تكفى بما حصلت عليه من زوجها الفقيد قبل أن يرحل.. وإنما تريد تعويض ايام الفقر والمذلة التى عاشتها قبل الزواج فطمع بأكثر من ذلك.. ولا ينفع ردع والدها العجوز الذى يبدو طيبا جدا ولكنه لا يستطيع التأثير فى ابنته الشيطانة إلا بالمواظع الاخلاقية الساذجة التى يلقيها عليها بمسكة شديدة جدا وهو ينظر للأرض دائما بخضوع.. ثم يوافق دائما على كا ما تصنعه ابنته.. ويحاول ابناؤه الثرى الراحل على قدر الامكان وقف زحف ارملة ابيهم على المصنع، مستعينين بالمحامى الذى يبدو أنه لم يمر أمام كلية الحقوق اصلا، لانه يعجز عن صنع أى شئ!

حل الصراع يأتى بطريقة عبقرية لا تخطر ببال أحد فى مصر، وواضح إنها منقولة عن فيلم أجنبى.. فبعد تهديد الابناء للارملة الشريرة بأن لهم أخا عنيفا جدا ومخيفا هاجر إلى اميركا وسيعود «ليعمل شغله معاها» ويؤبىها من أجل استعادة املاك ابيه، يأتى خبر بانه مات فجأة.. ثم يظهر الشاب الطريف الشهيم عماد رشاد ليتطوع بمناصرة الهام شاهين ويقع فى حبها وتقع فى حبه من تون مناسبة ويتصدى لحمايتها.. وبعد أن يصحبها إلى الاسكندرية بمقابلة والده الثرى - فلا بد أن يكون أى أب ثريا بالطبع ليبارك زواج أبنه الباشمهندس الوسيم - يتحدد موعد الزواج بالفعل فى قصره الفخم فى القاهرة.. وتذهب الفتاة فى الموعد فلا تجد

الشاب ولا القصر.. وتكتشف أن هذا الشاب الظريف عماد رشاد ليس إلا الابن المهاجر لفريد شوقي.. وأنه عاد لينتقم، فآلف هذه القصة كلها.. وأوقع الهام شاهين في غرامه.. وتظاهر بالوقوف إلى جانبها ضد أخته.. بل واستأجر ممثلاً كومبارسا من الاسكندرية ليخضعها بأنه أبوه الثرى.. وكل المسألة إذا «تمثيل في تمثيل» لكي يحطم قلبها ويستولى في النهاية على كل شيء.. فتخسر الحب والثروة لأن الطمع يقل ما جمع! وتصرخ الفتاة في هيستيريا كالعادة : ليه.. ازاي .. ليه ؟!

فما هذا الذي حدث؟.. وما الذي تريده هذه القصص ؟!

«الخطايا» البكاء فى كل الاحوال

إذا كانت هناك موجة «نوستالجيا» أى حنين إلى الماضى عند كل مشاهدى السينما المصرية الآن ومن جميع الأنواع حينما يجلسون أمام التليفزيون لمشاهدة الأفلام القديمة التى يؤكدون جميعا أنها أفضل من أفلام هذه الأيام.. فهناك أسباب اجتماعية ومزاجية وفنية عديدة تفسر هذا الحنين ليس مجالها هنا الآن، ولكن لابد من أن يكون فيلم «الخطايا» أحد أهم هذه الأفلام القديمة الذى كلما أعيد عرضه فى التليفزيون جلس الجميع ليبكوا بحرقة وهم يستمتعون فى الوقت نفسه بأغاني عبد الحليم حافظ المعذب المظلوم الذى تلقى الصفعة الهائلة على وجهه من كف أبيه عماد حمدى.. تلك الصفعة التى لم ينسها أحد حتى الآن .

ولقد كان طبيعيا أن يحدث «الخطايا» هذا التأثير القوى عند الناس منذ ثمانية وعشرين عاما كاملة عندما رآوه لأول مرة عام ١٩٦٢.. ولكن المذهل أن يستمر التلقى نفسه وبالقوة نفسها كل هذه المدة! فالفيلم ليس إحدى التحف الخالدة التى لا تفقد تأثيرها بعامل الزمن.. فلا هو «ذهب مع الريح» ولا هو «هاملت».. مما يؤكد يا للأسف - واتحمل وحدى مسؤولية تعبير «الأسف» هذا الذى لا أظن أن أحداً يشاؤكى فيه - أن انواق الناس لم تتقدم طوال ما يقرب من ثلاثين عاما تغير وتطور فيها كل شئ فى العالم، بل ولم تتخلص من تأثيرات الميلودراما الفاجعة والميل المازوكى لتعذيب انفسهم بالفرق فى مأسى الآخرين، فلن يدهشنا فى السياق، أن تتجج الأفلام الهندية بل وأن ينظر بقوة الحنين نفسه إلى فيلم «سانجام» الذى كان قبلة انفجرت فى سوق السيئما فى مصر منذ ست وعشرين سنة بالضبط..

«فالخطايا» ليس سوى فيلم هندي لا يعرف أحد من أى مصدر قصصى اقتبس بالضبط إلا إذا كان نتاجا لعبقيرية مصرية خالصة فكرت فى تركيبته الميلودرامية حتى قبل «سانجام» يستتين.

«من شاف بلاوى الناس»..

ولا يبدو هذه غريبا فى الواقع بالنسبة لحسن الامام مخرج «الخطايا» الذى كان ابرع من يعثر على هذه التركيبات الميلودرامية المتقنة التى يعرف بحسه الشعبى الذكى وخبرته الطويلة المتمرسه فى الحياة الفنية وكتلميذ فى مدرسة يوسف وهبى، أنها هى أنسب وانجح التركيبات التى تتوافق مع المزاج المصرى - والشرقى عموما - الذى يعمل للتخفيس عن أحزانه الدفينة فى الافلام التى يجب أن يرى أبطالها يتعبون طيلة الوقت، أما بدافع الارتياح لرؤية من هم أكثر تعاسة منه، عملا بمبدأ «من شاف بلاوى الناس.. هانت عليه بلوته».. وأما تعاطفا من باب الشهامة الشرقية - حيث يمر كل شئ من خلال الوجدان والعاطف - مع هؤلاء المظلومين والمعذبين.. وصولا إلى لحظة الارتياح والتطهر عندما يجدهم ينتصرون أو يسترون حقوقهم فى النهاية، فيحس بأن عدالة السماء لن تسمح أبدا باستمرار الظلم.. مما يخلق نوعا من الامل فى امتداد هذه العدالة إلى اشياء كثيرة غير مستقيمة فى الواقع اليومى المعيش فعلاً خارج دار السينما ..

فإذا كان حسن الامام هو صاحب «الخطايا» الحقيقى، خاصة إذا كان السيناريو والحوار فيه لمحمد كامل حسن وكان كاتبه المفضل لهذا النوع من الميلودراما الشرقية المتقنة فى عدد كبير من افلامه، فضلا عن كاتب القصة أصلا - كما هو مكتوب على الشاشة، وليس هناك فعلا أصل أجنبي - هو محمد عثمان، الذى كان أحد كتاب السيناريو البارعين فى هذا النوع، واشترك فى كتابة سيناريو «الخطايا» مع محمد كامل حسن.. فلا بد من أن نرجع لحسن الامام لانه هو الذى ابتدع هذا اللون الميلودرامى المركب تركيبا مزاجيا متقنا حتى قبل دخول الفيلم الهندى إلى سوق السينما فى مصر، فكان متوقعا، عندما بدأت الافلام الهندية المأسوية الفاتعة مثل «من أجل ابنائى، و«سانجام» و«سوراج» بعد ذلك بسنتين أو ثلاث، أن تنجح نجاحا أسطوريا.. ليس بمعنى أن السينما الهندية قللت ميلودرامات حسن الامام، وإنما بمعنى إنها عندما عرفت طريقها إلى مصر فى بداية الستينيات وجدت الأرض

ممهدة تماماً لأن نوق المتفرج البسيط كان معدا بالفعل من خلال افلامنا نفسها لاستقبال هذا النوع الهندى «المعتبر»... بمعنى أنه ملون وشديد البذخ فى الإنتاج والغناء والاستعراضات..

عبد الحليم وتعاطف الناس !

وهنا نصل إلى العنصر الآخر الاساسى جدا فى نجاح «الخطايا».. ان يطله كان عبد الحليم حافظ، المطرب الذى كان فى ذروة تآلقه فى ذلك الوقت، والذى كسب تعاطف الجميع مع صوته أولا منذ أن غنى فى بداية الخمسينيات.. ثم مع «شكله» منذ أول فيلمين به عرضا فى وقت واحد تقريبا عام ١٩٥٤ وهما: «لحن الوفاء» للمخرج إبراهيم عمارة، و«أيامنا الطوة» من إخراج حلمى حليم فتكوينه الجسدى والشكلى كان يقدم لجمهور السينما نموذجا جديدا مختلفا عن كل مطربى تلك الايام امثال كارم محمود وعبد العزيز محمود ومحمد قنديل ومحمد الكحلوى وعبد الفنى السيد.. فهو شاب ضئيل الجسم نحيل الوجه إلى حد الشحوب، تنطق نظراته بحزن العالم كله فى الوقت التى تعكس الطيبة والصديق والانسحاق تحت كل المحن ومنها محنة مرضه التى لم تكن من صنعه وإنما من صنع طفولة شديدة المرارة والالم أصبح يعرف تقاصيلها كل الناس .. فأى سحر يمكن أن يضيفه إلى ذلك أيضا صوته المملوء بالجمال والشجن وادأؤه الغد الذى لا أظن شخصا أن له مثيلا فى الغناء العربى الحديث منذ اداء عبد الوهاب لكلاسيكياته الخالدة التى سبقت ذلك، مثل «كليبانة» و«الكرك» و«الجنول».

كل هذه الميزات الشخصية والفنية لعبد الحليم حافظ جعلته هو الشخص المناسب بالضبط لما يريد حسن الامام فى «الخطايا».. وكان عبد الحليم حتى عام ١٩٦٢ حينما انتج هذا الفيلم، قد لعب فى كل أفلامه تقريبا شخصية هذا الشاب النحيل الظريف الذى تحبه كآته أخوك أو أبتك أو صديقك أو أى شخص تعرفه وتصدق.. ومع ذلك فهو الشاب الفقير المظلوم بشكل ما حتى فى أفلامه الخفيفة الجميلة مع بركات أو حلمى رفلة، والذى حتى عندما يحب، يوقعه حظه فى فتاة صعبة المئال، فيكون عليه باستمرار أن يجتاز ألف عقبة أو محاولة نجاح ليثبت جدارته بحبها.. ولعل فى ذلك شيئا من حياة عبد الحليم الحقيقية الذى، لو لم يكن مطربا عظيما نادر المهبة، لحالت كل ظروفه الشخصية بينه وبين أن يحقق أى مكانة فى مجتمع القمة

حيث وصل وترجع، بعد عذاب الفنانين العظيم الذى يدفعون ثمنه دائما من حياتهم.

حسن الامام وقيلم واحد لا غير ..

وعلى الرغم من النجاح الذى حققه عبد الحليم حافظ فى السينما قبل عام ١٩٦٢، كان غريبا ألا يلتقى مع حسن الامام فى أى فيلم.. بل وكان الاغرب أن يكون «الخطايا» هو فيلمهما الاول والاخير.. ولا يمكن انكار أنه أفضل افلام عبد الحليم كتمثل فهو يبدو أكثر قدرة على التمثيل - بمعناه الشائع على الأقل فى الميلودرامات المصرية - من أى مطرب آخر فى تاريخ الفيلم القنائى المصرى حتى من عبد الوهاب نفسه الذى كان ببساطة، ممثلا رديئا جدا مثله مثل أم كلثوم تماما.. بل ويمكن القول أيضا ان حسن الامام عندما استطاع بخبرته الراسخة أن يوظف عبد الحليم حافظ جيدا فى هذا اللون «الصعب» على زى مطرب استطاع فى الوقت نفسه أن يحقق أنجح أفلام عبد الحليم على الإطلاق باستثناء «أبى فوق الشجرة» الذى أخرجه له حسين كمال بعد ذلك ملونا بهيجا مملوفا بالاستعراضات والقبيلات، حتى اصبح ظاهرة لا سابقة لها فى النجاح التجارى.. وكان آخر أفلامه يا للأسف..

وفى «الخطايا» أيضاً نكتشف عبقريا آخر هو شادى عبد السلام مهندسا للمناظر قبل أن يتحول إلى الاخراج.. فنلاحظ فخامة الديكور وبنخه ولساته الفنية التى كانت فى الواقع طابعا يحرص عليه كل فنانى أى فيلم فى تلك الايام التى كانت فيها السينما صناعة متقنة..

ان هذه الصناعة المتقنة - أو لنقل «المقنعة» - كانت هى السبب بالتأكيد فى انبهارنا بهذه الافلام حينما رأيناها أول مرة.. بل وربما حتى الآن ونحن نفصلها على الافلام الجديدة فيما سميت فى أول ذلك المقال «بالنوستالجيا» أو الحنين إلى الماضى.. فلا شئ آخر من المنطق أو المعقولة يمكن أن يقنعنا الآن فيما كنا نراه ونصدق بل ونبكيه بحرق أيضاً..

سوبر ماركت المصابقة !

فيما قبل العناوين - الافان تيتز - نرى مشهدا غريبا لمديحة يسرى تذهب بعربة «حظوظ» إلى بيت ما، تحت المطر العنيف لتضبط عماد حمدي متلبسا بعناق سيدة ما، فتحس باكتئاب شديد بالطبع لا نفهم سببه إلا بعد حين.. وفى بداية الفيلم

مباشرة نعرف أنها زوجته وتلد له طفلا ثانيا بينما يداعب طفلها الأول، فنفهم أنه قد مرت سبع سنوات على حادث الخيانة وأن الزوجين السعيدين يبدأن حياة جديدة.. ولكن لسبب ما يسيء الأب عماد حمدي معاملة طفله الأكبر حسين الذي يفضل عليه الطفل الأصغر أحمد..

تمر السنوات في لمحة عين لنرى حسين وأحمد شابين في الجامعة.. حسين هو عبد الحليم حافظ وأخوه أحمد هو حسن يوسف.. وفي جو الجامعة الخرافي كما يتخيله حسن الامام وكما قدمه بعد سنوات عديدة في «خللي بالك من زوزو» نكتشف أن الجامعة هي نادي صاخب في أحسن الحالات، أن لم يكن كباريه، حيث لا يكف الطلبة والطلبات عن الجري والقفز والرقص والغناء وقصص الحب العلنية على الملأ.. وحتى في مجال تنافس عبد الحليم الطالب في كلية الهندسة على انتخابات اتحاد الطلبة مع زميلته الحسنة في الكلية نفسها «نادية لطفي»، لا تبدو المسألة أكثر من «سيرك» لا علاقة له بالطلبة ولا بالجامعة، وسرعان ما يفوز فيه «ح. م» الذي هو حسين محمود على زميلته «س.س» التي هي مش عارف مين. ويكتسحها ليغني فورا في حرم الجامعة وفي المدرجات والمعامل ومن دون أن ندرى أين الاساتذة أو العميد: «وحياة قلبي وأفراحه».. والجامعة كلها ترد عليه .

ونفهم أن هناك علاقة حب عميقة بين الشقيقين عبد الحليم الذي يتستر على مغامرات أخيه الشقي المهزار حسن يوسف، ومع ذلك فالأب ويقسوة غير مبررة ينهال على عبد الحليم باليوم.. والأم تقف ممزقة بين الجميع، عاجزة عن صنع شيء وكأنها تخفى سرا رهيبا!

وفجأة وبلا أي مقدمات، يدخل طرف جديد في الأحداث هو فاخر فاخر أو «عبد الكريم» صديق عماد حمدي من أيام الطفولة والذي انتقل من ممنهور إلى القاهرة مع ابنته سهير التي انتقلت من جامعة الاسكندرية إلى جامعة القاهرة.. وتشاء الصدف البحتة المتوافرة دائما على رفوف «سوبر ماركت» السينما المصرية، وحسن الامام بالذات.. أن تكون ابنة فاخر فاخر «سهير» هذه، هي زميلة عبد الحليم نفسها في كلية الهندسة، لكي تكون هناك قصة حب مشتعل بالطبع بينه وبين نادية لطفي. وبالمصادفة البحتة أيضاً يكون فاخر يبحث عن سكن في القاهرة.. فتكون «القبيلة» المواجهة مباشرة لأسرة عماد حمدي خالية.. فتسكن الأسرة «قصاد» الأسرة.. وليست هناك مشكلة !

فى ورش ومعامل كلية الهندسة يغازل عبد الحليم نادية علنا.. وتتمتع هى.. وينظم اتحاد الطلبة رحلة إلى مكان ما يقيم فيه مخيما.. ونرى الطلبة والطالبات فى حالة عشق ورقص وغناء متواصل وليس هناك استاذ أو دكتور محترم واحد.. ويعبر عبد الحليم حافظ - لأنه عبد الحليم - عن غيظه من تمنع نادية لطفى، بالغناء علنا وعلى رءوس الاشهاد «مغرور حبيبى كثير.. عايز اكلمه» وكل الطلبة والطالبات يرقبون الاغنية الطويلة ككومبارس خلفى من دون أى اعتراض... وكأنا فى جامعة فى جنيف أو سان فرانسيسكو.

فى البيتين المتجاورين أيضا يحدث الشئ نفسه.. يتزاور الشابان ويتبادلان الرسائل المكتوبة بواسطة الخادمة.. بينما الابوان يلعبان الطاولة.. ونحس أننا فى حلقة حديثة جدا من «نوتس لاندنج» وليست هناك مشكلة.

وببراعة الاستاذ المتمكن يأخذنا معنا الكبير حسن الامام إلى هذا العالم الجميل الطريف حيث يغنى عبد الحليم لحبيته نادية لطفى فى إحدى الحدائق أغنيته الثالثة فى الفيلم «الحلوة .. الحلوة.. الحلوة..» بينما يتابع اخوه حسن يوسف المشهد بسعادة، والثلاثة يلعبون «الاستقامية»، لكى يدخلنا تدريجا وبالبراعة نفسها إلى عالم التعاسة والعذاب الذى يعده لنا ولكن على نار هادئة.

جيروت عماد حمدي

فجأة ومن دون أى مناسبة وبمنتهى «الفلاسة» الشريرة.. يقرر الأب عماد حمدي تزويج ابنه أحمد «حسن يوسف» من سهير التى يحبها ابنه الآخر حسين «عبد الحليم حافظ».. وعندما تحاول الام مديحة يسرى أن تسأله بمذلة شديدة عن سبب هذه القسوة المتعمدة.. يقول لها بحزم: - «انتي عارفة»

وهنا تدق موسيقى «على اسماعيل» بقا قدريا جامدا نفهم منه أن هناك مفاجأت خطيرة.. وتتعدد المسألة جدا بين جميع الاطراف.. فسهير - المغرورة - نفسها أصبحت الآن بعون الله ويعد ثالث أغنية، تحب عبد الحليم حافظ.. ولكن أباهما فاخر فاخر استجابة «لأوامر» صديقه عماد حمدي، يحاول اجبارها على الزواج من الشقيق حسن يوسف.. بعدما اكتشف أن عبد الحليم هو ابن بالتبني.. فهو ليس ابن عماد حمدي وإنما هو ولد تبنته زوجته مديحة يسرى من أحد الملاجئ عندما كانت لا تتحب فى بداية الزواج، وقبل أن تلد فعلا حسن يوسف..

والمذهل فى «الخطايا» هو القسوة البشعة التى يربى بها رجل عاقل مثل عماد حمدى طفلا تبنته زوجته كل هذه السنوات إلى حد سحق قصة حبه.. إذا ما الذى أجبره، على احتمال هذا الطفل والانفاق على تربيته وتعليمه كل هذه السنوات مادام يكره كل هذه الكراهية؟

والمذهل أكثر - إلى حد المهانة لنا جميعا - ان يتحكم الآباء بهذه الشراسة حتى فى زواج ابنائهم ومستقبلهم كله.. عماد حمدى يعرف أن ابنه بالتبنى عبد الحليم حافظ يحب نادية لطفى، فيجبر ابنه الآخر الشرعى على الزواج منها على الرغم من أنه يصرخ بأنه لا يحبها ولا يريد لها، ويعرف إنها تحب أخاه.. ولكن الفرمان العثمانى المختلف يصدر بتدمير قلوب الشبان الثلاثة معا ..

وفاخر فاخر الاب الذى لانعرف له مهنة - فهو مجرد ثرى «بالصباغة» مثل بكوات وباشوات كثيرين فى الفيلم المصرى - يجبر ابنته الوحيدة نادية لطفى على الزواج من حسن يوسف ابن صديقه الذى لا تحبه، لجرد أن يكتشف أن عبد الحليم الذى تحبه فعلا هو ابن بالتبنى «مالوش أصل ولا فصل».. أما أن يكون شابا ظريفا ناجحا تخرج فعلا من كلية الهندسة.. فهذا لا يعنى شيئا على الاطلاق.. ولا الحب ولا العواطف ولا السعادة نفسها..

وهكذا فى مضمون شديد التخلف، يتفق الأبوان على تقسيم مصائر ابنائهم وهم يلعبون الطاولة، فى مجتمع أبوى ديكتاتورى ظالم لا يمكن أن ينتج شبابا صالحين لأى شئ..

وتكررت على الفور محنة افلامنا فى المهرجانات العالمية التى نشكو منها دائما.. وتخيلت لو أنا أرسلنا هذا الفيلم إلى أى مهرجان! فكيف يمكن هناك أن يتصوروا شخصيات كهذه تتحكم - بل تبيع - مصائر ابنائها فى مجتمع تحكمه قيم متخلفة ومستبدة كهذه ؟

ان الفتاج المثقفة المحبة نفسها نادية لطفى تستجيب لضغوط ابوها وتقطع علاقتها بحبيبها ولا ترد على تليفونه لجرد أن يتعذب عبد الحليم حافظ ولكى يكون هناك مبررا - بلاطبع - حتى يغنى لها فى دار الاوبرا الخالية.. «قوالى حاجة.. أى حاجة».. وهى تنور خلفه أو أمامه ما بين الكواليس والقاعة الخالية، ومن دون أن نفهم لماذا يصحب شاب فتاة إلى دار الاوبرا لجرد أن يبحث معها - بالقضاء - مشكلتهما العاطفية، ولماذا لم تعد ترد على تليفوناته.. فحين كان السيد مدير الاوبرا

وأين كان بقية الموظفين؟ اللهم إلا إذا كان عبد الحليم قد أجراها ممن «الباطن» !

خطايا مديحة يسرى

بعد طول عذاب لكل الاطراف ولنا، نكتشف سرا آخر بمراحل مما يتصوره الزوج القاسى عماد حمدي نفسه هو أن عبد الحليم مجرد طفل تبنته زوجته من ملاجئ الايتام.. فهل تعلم ماذا حدث بعد مشهد ما قبل العناوين «الافان تيتز» الذى رأينا فيه مديحة يسرى تحت المطر الغزير تضبط زوجها عماد حمدي يعانق امرأة؟ مجرد عناق؟ أن القليم يعود فيكمل لنا القصة.. أنها تذهب باكية إلى بيت عمته لتشكو لها خيانة زوجها.. فإذا بها تخون زوجها هي أيضا مع ابن عمته كمال حسين الذى كان يحبها قبل أن تتركه لتتزوج عماد حمدي.. وعمنا الكبير حسن الامام لا يقدم لنا أى تفسير لهذا السقوط المفاجئ لزوج شريفة فاضلة بين أحضان ابن عمته الى ترفضه وتقاومه بعنف، إلا أن الدنيا كانت تمطر، والرعد والبرق يمزقان البلد وهو شئ لا يحدث إلا فى بلاد الانكليز وجيرانهم.. ولكن السيدة وافقت لأن المطر كان ينهمر بشدة! فماذا عن حواث الخيانة التى تحدث فى الصيف؟ أم أن الحر يسد النفس عنها؟ ما علينا.. المهم أن عبد الحليم حافظ أنن هو ابن الخطيئة.. ولذلك فعماد حمدي لا يطيقه.. ومع ذلك فلقد رباه أحسن تربية مدة ست وعشرين سنة؟! وفى المشهد الكلاسيكى الخالد الذى أبكى الجميع ومازال.. يفاجئه بهذه الفاجعة ويصفعه الصفعة الشهيرة ويطرده من البيت.. ليهيم على وجهه فى الشوارع المظلمة مغنيا: «لست أدري» بأجمل مما غناها أستاذة عبد الوهاب.. وهذا رأى الذى قد اختلف فيه مع الكثيرين..

البكاء .. ويعدده الفرج

تنهار الاسرة السعيدة بالطبع ويضيع كل شئ، ويكون الحل كالعادة فى «الخمارة»، حيث يسكر عبد الحليم حافظ سكرأ مبينا ولكنه لا يملك ثمن الخمر، هل تتخيلون كم؟ ستة وثلاثون قرشا ونصف القرش. وفى قسم البوليس الذى اقتاده إليه الجرسون، يحدث فيلم آخر مستقل.. فالضابط الشاب المهذب جدا، والإنسان - حتى قبل شعار «الشرطة فى خدمة الشعب»- هو نفسه يتيم الأب والأم أيضا وخريج العام نفسه مثل عبد الحليم.. ولذلك فهو يفرج عنه، ويسدد له ثمن الخمر، ويعطيه

درساً رائعاً فى ضرورة التمسك بالامل والبده من جيد، ثم يتقاسم معه أيضاً
الجنهات العشرة الوحيدة التى فى جيبه.. فهل يمكن أن تكون الشرطة فى خدمة
الشعب أكثر من هذا ؟

كم كانوا طيبين هؤلاء الناس.. أو كم كنا نحن السذج .

وينهار عبد الحليم بالطبع، ويدخل المستشفى.. ويحس الأب القاسى عماد حمدى
بالندم فيذهب ليسترضيه، فيرفض وفى المشهد الكلاسيكى الآخر الذى أبكى الجميع
أيضاً.. يبكى حسن يوسف شوقاً إلى أخيه المظلوم الذى يحبه.. فيصرخ فى وجه
أبيه الظالم بالعبارة الشهيرة :

«زى ما حرمت أخويا من ابوتك.. أنا حرمك من بنوتى..»

وفى اللحظة التى تتخيل فيها أن كل شئ قد انهار تماماً حتى فرغت دموعنا..
ويعد أن يحس عمنا الكبير حسن الامام أنه اجهز علينا تماماً.. يخرج لنا فى آخر
لحظة بالحل السحرى.. فالأم مديحة يسرى تذهب إلى ابنها فى المستشفى وتعترف
له بأنه - ولا مؤاخذه - ابن حرام.. وأن عماد حمدى اذن رجل نبيل لأنه ربا.. ولم
يكن قاسياً بلا سبب كما تتخيل.. ثم تعود باكية محطمة إلى القصر الفخم.. وبينما
تعلن للأب الملهوف، عن فشلها فى إعادة ابنها، يدخل عبد الحليم فجأة بعدما عرف
الحقيقة وتظهر.. وتطهرنا معه جميعاً من كل خطايانا.. فينهال على يد أبيه تقيلاً..

وفجأة .. تنفجر المياه الجميلة من نافورة اقسام إنها لم تكن موجودة من قبل..
ويقف كل ابطال الفيلم فى صف واحد ليقبلوا بعضهم فى سعادة.. وتعود نادية لطفى
- وهذا هو المهم - لعبد الحليم حافظ الذى نسمع منه مرة أخرى أغنيته «الطولة...»
وبينما يضحك الجميع.. يبكى نحن.. مرة لأننا كنا نعساء.. والآن لأننا أصبحنا
سعداء.. فالهم هو أن نكون جاهزين دائماً للبكاء!

«القاهرة ٢٠»

نبؤة على طه.. تحققت!!

لم يصبح صلاح أبو سيف أهم مخرج فى السينما المصرية من حيث الوعى بالعلاقات الاجتماعية فى الواقع المصرى من فراغ.. ولا لمجرد إننا اصطّلحنا على تسميته «رائد الواقعية» منذ أن خرج من معطف كمال سليم الذى عمل مساعدا له فى فيلم «العزيمة» عام ١٩٣٩، وهو الفيلم الذى اصطّلحنا أيضاً على اعتباره بداية التيار الواقعى فى السينما المصرية.. فاللقاب لا تعنى الكثير فى هذه السينما منذ بدايتها وحتى الآن، وما أكثر «اللافتات» و«اليافطات» التى رفعناها هنا وهناك ولم تسفر عن شىء.. وكمال سليم نفسه الذى أخرج «العزيمة» لم يقدر له، لهذا السبب أو ذاك، أن يواصل تياره الواقعى حتى لو أراد ذلك اصلا، وإنما استسلم بعد ذلك لينتهى خلال ست سنوات فقط إلى شىء اسمه «ليلة الجمعة» عام ١٩٤٥..

ولكن يمكن القول أن صلاح أبو سيف لم يكن أكثر الذين حاولوا وصمّموا فقط.. بل إنه كان أيضاً – بحكم تكوينه الخاص فى بداياته الأولى فكرى واجتماعيا – أكثر مخرجينا وعيا سياسيا وقدرة على الفهم والتحليل لعلاقات القوى فى المجتمع المصرى، منذ الثلاثينيات، حتى وضع يديه على أسس التفاوت الاجتماعى طبقيا واقتصاديا، وبالتالي على أسس الفساد والبؤس والاستغلال فى مجتمع متفسخ يحكمه ثلاثى القصر والإقطاع والإحتلال الانكليزى!.

وبالنسبة لفنان سينمائى بالتحديد، فليست المسألة بالطبع أن يكون واعيا ومتقدما فكرى أو العكس.. فالهم هو كيف يعبر عن هذا – أو عن بعض منه على الأقل – فى أفلامه. فلقد كان كمال سليم مثلاً، ثم كامل التلمسانى، من أهم رموز تلك الفترة

المبكرة - الثلاثينيات والأربعينيات - من حيث الثقافة والتفتح والطموح إلى صنع شيء مختلف ولكن تاريخ كل منهما - وربما بسبب ظروف السينما المصرية نفسها - لم يحتفظ لكل منهما إلا بفيلم واحد: «العزيمة» و «السوق السوداء»، ثم.. ركام بلا قيمة، خصوصاً من الأفلام التي تساير التيارات السوقية نفسها التي يقدمها الآخرون من حولهما، وهي محنة لابد من فهم ظروفها قبل أن ندين هذا المخرج أو ذاك.. فما زالت الظروف نفسها تهدد بواد عدد من مواهبنا الشابة حتى الآن.. ويمجرد أن تفكر في الخروج على الأنماط التجارية السائدة وصنع شيء مختلف! ومن هنا يمكن أن يتضاعف تقديرنا لصلاح أبو سيف لأنه خاض هذه «الأحوال» كلها وصمد على إمتداد هذا العمر الخصب الطويل. وانجز أكثر ما كان ممكناً انجازه، ويقل قدر من التنازلات، وحيث كان أكثر مخرجينا، بلا جدال إنشغالا «بالهم الاجتماعي» واقتربا من مشاكل الواقع المصرى الحقيقية بقدر ما كانت تسمح ظروف السينما التجارية، ويأعلى قدر أيضاً من الفهم والتحليل الصحيح لعلاقات هذا الواقع.. أو أقرب ما يكون إلى الصحة في الحدود التي تسمح بها بالطبع طبيعة السينما نفسها. كفن جماهيرى له شروطه الفنية الممتعة الخاصة..

أهل الثقة

وفى «القاهرة ٢٠» الذى أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٦٦ كانت الظروف مناسبة تماماً، بل ويمكن اعتبارها «الفرصة الذهبية» لكى يصنع أمثال صلاح أبو سيف بالذات ما يريدون صنعه وهم يعبرون سينمائياً عن واقع مصر فى الثلاثينيات. كان القطاع العام ممثلاً فى «شركة القاهرة للسينما» هو جهة الإنتاج.. ولكنك قد تدهش عندما تجد أنهم استنوا إدارة الشركة كالعادة لرموز القطاع الخاص.. فالمنتج هنا هو جمال الليثى الذى كان أحد كبار منتجى تلك الفترة، بل وما زالت شركته الخاصة تعمل حتى الآن فى مجال توزيع شرائط الفيديو..

وليست هذه إدانة أو مدحا بقدر ما هى إشارة إلى حقيقة تعاون القطاع العام فى سنوات الستينيات الذهبية فى تاريخ السينما المصرية القريب مع «مفكرى» القطاع الخاص.. وربما - وهذا مجرد اجتهاد شخصى - لأنه فى هذه الحالة بالتحديد كان جمال الليثى ضابطاً سابقاً فى الجيش، وكان الاتجاه العام فى تلك الأثناء، استاد كل الأنشطة، حتى الفنية، لضباط الجيش - الذين لهم علاقة بالنشاط أو ليست لهم

- عملا بالمبدأ الذى أثار الجدل: «أهل الثقة أم أهل الخبرة»!

لكن هذه «الثقة» نفسها كان لها جانبها الإيجابى الذى لا يمكن إنكاره.. فالأسلوب «الضباطى» فى العمل كلان يوفر ظروفًا من الانضباط والدقة، وضمان تحقيق الأشياء فى مواعيدها وكما يجب أن تكون، مما يوفر للفنان أفضل شروط فى العمل ليتفرغ للإبداع، وهو ما لم يعد متاحًا الآن على الرغم من عودة الإنتاج بالكامل للقطاع الخاص، الذى يقال أنه الأكثر حرصًا على حسن إدارة أمواله.. ويرتبط فيلم «القاهرة ٣٠» بالذات بتجربة فريدة حدثت لأول مرة فى مجال الثقافة السينمائية حينذاك، ولم تتكرر بعد ذلك للأسف.. وهى تجربة إصدار كتاب كامل يسجل كل تفاصيل العمل فى فيلم سينمائى مصرى، منذ لحظات التحضير له ويوما بيوم منذ بدء تصويره وحتى الإنتهاء منه، ومن خلال متابعة لصيقة من الزميل هاشم النحاس المخرج التسجيلى المعروف فى كتابه «يوميات فيلم».. الذى فضلًا عن أنه يكشف لن يعنيه الأمر من المهتمين بالسينما أو حتى دارسيها، التفاصيل اليومية لتنفيذ فيلم سينمائى مصرى، فإنه يلقي الضوء ليس فقط على أسلوب عمل مخرج مثل صلاح أبو سيف فقط فى فيلم مأخوذ عن رواية لنجيب محفوظ.. وإنما على أسلوب العمل فى القطاع العام فى السينما المصرية فى الستينيات، التى مازلنا نعتبرها ازهى مراحل هذه السينما على الإطلاق..

فنحن نعرف من هاشم النحاس فى البداية، أن صلاح أبو سيف بدأ التفكير فى تحويل قصة «القاهرة الجديدة» التى كتبها نجيب محفوظ عام ١٩٢٨، ويعد صورهها بسبع سنوات كاملة إلى فى عام ١٩٤٥.. ولكنه قدمها للرقابة أربع مرات ورفضتها كل مرة.. إلى أن وافقت عليها فى المرة الخامسة، بعد قيام ثورة يوليو أى بعد عشرين عاما من صدور الرواية نفسها.

كما يتناول هاشم النحاس فى الكتاب نفسه تجربة «معهد السيناريو» المهمة جدا والتى بدأها صلاح أبو سيف مؤسس هذا المعهد، لتقديم دارسات متخصصة فى كتابة السيناريو وبعد إنشاء معهد السينما عام ١٩٥٩، وقد تخرج من المعهد عدد من أهم كتاب السيناريو المحترفين حتى الآن.. والجميل هو تجربة صلاح أبو سيف فى كتابة سيناريو «القاهرة الجديدة» التى تحول اسمها إلى «فضيحة فى القاهرة» ثم حوله هو إلى «القاهرة ٣٠» ليصبح ممكنا أن يتحدث فى الفيلم عن فساد ومظالم المجتمع قبل الثورة من دون أى ليس تعرقله الرقابة.. فلقد اختار إحدى تلميذاته فى

معهد السيناريو هذا، وهى «وفية خيرى» لتشاركه لأول مرة تجربة كتابة عمل كبير ومهم كهذا.. ثم عهد بكتابة حوار الفيلم إلى كاتب سياسى شاب صاعد هو لطفى الخولى، الذى كان قد أثبت قدرته على كتابة الحوار السياسى من خلال المسرح أيضاً.. ثم حمل هذا كله إلى كاتب سيناريو أستاذ هو على الزرقانى ليرجعه ويعدله بال حذف والإضافة و«اختصار الحوار إلى الثلث».. ثم لم يقنع صلاح أبو سيف بكل هذا، بل اعطى السيناريو بشكله النهائى لخريجى معهد السيناريو الذين اصبحوا يشكلون «لجنة السيناريو» فى هيئة السينما حينذاك، ليبدى كل منهم ملاحظاته التى استفاد منها صلاح أبو سيف كثيراً، كما أفاد تلاميذه الشبان فى بدء حياتهم العملية فى الوقت نفسه.

فإلى هذا الحد كانت ديمقراطية وتواضع أستاذ كبير مثل صلاح أبو سيف.. لا يجد غضاضة فى مراجعة العمل أكثر من مرة.. مستفيداً من خبرة المحنكين وإضافات الشباب فى الوقت نفسه ليحصل على أكثر النتائج اكتمالا قبل بدء العمل.. ولا مجال للمقارنة بالطابع مع ما فعله عباقرة أيامنا الحالية!.

شخصيات محورية

الطريف والمهم بعد ذلك ما يرويه لنا كتاب هاشم النحاس عن فيلم «القاهرة ٢٠» من أن شركة القاهرة للسينما «خصصت إحدى حجراتها وجهازها بمكتب للأستاذ صلاح أبو سيف.. وهو إجراء خاص لم يتبعه الشركة مع مخرج سابق.. وكان صلاح أبو سيف يقضى فترة الصباح من كل يوم إلى ما بعد الظهر فى المكتب يدير شؤون الفيلم من العاملين!

وفى هذا المكتب، كان صلاح أبو سيف يراجع «كشوف التحضير» مع مساعديه أحمد فؤاد ومحمد عبد العزيز - اللذين أصبحا من كبار المخرجين بعد ذلك - وتصميمات الملابس المناسبة لكل شخصية، ويجمع المعلومات الدقيقة من الصحف القديمة عن ملامح فترة الثلاثينيات، ويتفق مع مدير التصوير وحيد فريد، ثم يلتقى الممثلين الشبان الذين رشحهم لكل دور وكان قد أقدم على مخاطرة جريئة حين دفع إلى الصفوف الأولى بعض الشبان المجهولين تماما - حينذاك - إلى أنوار البطولة، لجرد إيمانهم بمواهبهم، مثل حمدى أحمد الذى اسند إليه دور محبوب عبد الدايم البطل المطلق للفيلم، وهو الشاب الذى أنهكه الفقر والحقد فحطما كل أخلاقياته،

وتحول إلى قواد انتهازى مفعم بالمرارة ومستعد لصنع أى شيء من أجل الحصول على مكان وسط هذا الصراع الوحشى الفاسد، وقد دفعته دراسته للفلسفة وإحساسه بعدم جدواها إلى رفع شعار «لطظ» فى وجه كل شيء، فى واقع حقيق ومنهار تماما من حوله.. كما أسند صلاح أبو سيف ويجرأ بوه «على طه» الشاب الوطنى الثورى المثالى الذى آمن فى ذلك الوقت المبكر بمبادئ الإشتراكية، ووجد فيها الطريق الوحيد لخلاص مصر وقبل ثورة يوليو بعشرين عاما، إلى ممثل المسرح الشاب حينذاك عبد العزيز مكيوى.. الذى فى الوقت الذى تألق فيه حمدى أحمد بعد هذا الفيلم وحتى الآن.. اختفى هو تماما بعد هذه الفرصة الوحيدة لأسباب يرجعها صلاح أبو سيف لتكوينه الشخصى فقد كان شديد الاعتزاز بنفسه، مما خلق له مشاكل مع الحياة الفنية بعد ذلك.. ولكنى اعتقد أن الملامح الجامدة لعبد العزيز مكيوى وتكوينه الحاد. وأداءه «الناشف» كانت كلها وراء ضياع الفرصة الهائلة التى قدر له فيها أن يكون البطل الذى تحبه سعاد حسنى.. فضلاً عن أن الشخصية الوطنية المثالية التى لعبها كانت من الجفاف بحيث لا تستميل الجمهور كثيرا إلى الممثل.. بينما يستفيد الممثل البارع من شخصية الشرير الفنية دائما بألوانها وظلالها فى كل الفنون فى الواقع وفى كل البلاد.. بدليل أن نذالة «محجوب عبد الدايم» عندما مثلها حمدى أحمد ببراعة منقطعة النظير، جعلت منه نجما لم ينسه أحد حتى الآن!

والشخصية المحورية الثالثة بين هؤلاء الشبان هى سالم الأخشىدى.. ابن قرية «القناطر» نفسها التى جاء منها محجوب عبد الدايم.. ومن الأصول الريفية الفقيرة نفسها بل المعدمة التى انفق فيها الفلاحون التعساء قوت يومهم من أجل تعليم ابنائهم فى الجامعة، فإذا بسالم الأخشىدى هذا عندما يتخرج، يفهم أصول لعبة الفساد فى دهاليز الحكم فى القاهرة، فيعمل مديرا لمكتب السيد الوزير، ولا يتورغ من أجل الوصول، عن أن يقوم بنية أعمال قذرة، بما فيها تنظيم نزوات السيد الوزير فى علاقته بالفتاة الجميلة التعيسة أحسان شحاتة (سعاد حسنى).. ولا يمكن نسيان البراعة المذهلة التى لعب بها أحمد توفيق شخصية سالم الأخشىدى هذا، بكل خبثه ونذالته، ولكى تصبح النموذج الذى يطمح محجوب عبد الدايم – باعتباره من «الأصل الوضيع» نفسه لأن يحزنو حزنو من أجل الوصول بئى ثمن هو أيضاً.. وسرعان ما تلتقطه عين الأخشىدى المدربة ليستخدমে الاستخدام القذر المناسب لمؤهلاته!

مخرج خلاق

ولأن صلاح أبو سيف نفسه هو مخرج «أريب» وخبير - ولكن على نحو فنى خلاق بالطبع - فلقد كان يجيد دائماً صنع هذه التركيبات بين الجديد والقديم، من أجل الدافع بالوجوه الجديدة الشابة التى تدفع بالبناء الحارة النشطة فى عروق أفلامه.. والذى يكتشفها هو نفسه من خلال متابعتها المستمرة لهذه العناصر الجديدة فى المسارح وعروض الشباب التى لا يعيرها غيره انتباهها.. وهذا أحد وجوه عظمة هذا المخرج الكبير التى لا حصر لها.. وهو يستند بلا شك على قوة اسمه شخصياً، وثقة المنتجين به لينقع أحياناً بهذا الاسم المجهول أو ذاك فى الفرصة المناسبة له، وعليه هو أن يستغلها بعد ذلك، ويستمر الوجه الجديد ولو كان جديراً بذلك.. وهو فى «القاهرة ٢٠» يعهد بالبطولة الحقيقية لعمدى أحمد وعبد العزيز مكيوى وأحمد توفيق.. ثم «يسندهم» بسعاد حسنى نجمة النجوم حينذاك، وباسم أحمد مظهر الكبير حتى لو كان النور صغير.. وهو الشيء نفسه الذى فعله فى «شباب امرأة» حين أسند البطولة الحقيقية لشكرى سرحان وتحية كارويكا وهما اسمان كان المنتجون يترددون فى السماح لهما ببطولة أى فيلم ولكنه تحايل بنور صغير لشادية التى كانت «نجمة شباك» أكبر منهما، فأصبح ممكناً بهذه «التوليفة» الذكية أن يمر الفيلم وينجح نجاحاً كبيراً عند عرضه.. ولا يمكن فى الواقع حصر الأمثلة التى دفع فيها صلاح أبو سيف بالأسماء الجديدة المجهولة وبعضها أصبح نجوماً بعد ذلك وبعضها الآخر تعثروا فلم تقم له قائمة.. ولم يكن الذنب ذنبه هو على أى حال!

وواقع مصر فى «القاهرة ٢٠» لا حدود لقسوته ومرارته.. ولا للجرأة التى طرحه بها صلاح أبو سيف عن قصة نجيب محفوظ.

إن طلبة قسم الفلسفة فى كلية الآداب يخرجون من إحدى محاضراتهم فى الجامعة مشحونين بالأفكار المثالية التى تعلموها عن «أوجست كونت» و«سان سيمون»... والذى يرون فيها وسائل لإصلاح مصر وتغيير أوضاعها المتردية.. ولكن الواقع من حولهم لا يحتمل أى فلسفة.. فبينما لا يفقد الطالب المثالى على طه (عبد العزيز مكيوى) الأمل بل يؤمن بأن الأفكار الاشتراكية هى الحل، لا يجد محبوب عبد الدايم (عمدى أحمد) أملاً فى أى شيء غير كلمة «طظ».. التى يعلق بها على كل الناس وكل الأشياء والمتناقضات فى يؤسه الشديد وجرماته من تحقيق طموحه المادى والمعنوى.. بينما النموذج الثالث أحمد بدير «عبد المنعم إبراهيم» يبدو لاهياً لا

يكثرث لشيء، وقد حصل على عمل بعد الظهر في إحدى الصحف يمكنه من القفز من مكان إلى مكان وتبدير أمور معيشته بأي شكل، ومن دون التورط في أي اتجاه..

وكانت هناك شخصية رابعة في رواية نجيب محفوظ للطالب «مأسون» الفارق في جموده وطقوسه كمخرج وحيد من البؤس.. والذي اكتفى بذلك عن أي فعل أو مقاومة غير الهرب إلى الدين.. وهي شخصية تم حنقها من الفيلم (بإقتراح من على الزرقاني - على ما يبدو - أثر مراجعته للسيناريو لأنه رأى أنها تزحم الفيلم بشخصية لا وظيفة لها حيث لا تشارك بإيجابية في تطوير الأحداث..)

إن الأوضاع الاجتماعية التي يواجهها هؤلاء الشباب المثقفون في مصر الثلاثينيات هي الخضوع لإرهاب وزارة إسماعيل صدقي من ناحية، و«الانجليز» والسراية من ناحية ثانية» على حد تعبير على طه الذي لا يكف عن التساؤل: «ليه الظلم اللي أحنأ فيه ده».. ولية الفلاح يتعذب وصاحب الأرض متنع في قصره؟.. وعندما يقرأ في صحيفة «البلاغ» عن إغراق محصول الأرز حتى لا ينخفض ثمنه، يعلق بأن هذه هي تناقضات النظام الرأسمالي التي إن تخلص منها مصر إلا بالاشتراكية.. بينما يستمتع محبوب عبد الدايم لهذا كله فلا يعنيه إلا أن «مظ هي الكسبانة» التي نسمعها من خلال حوارها الداخلي مع نفسه، الذي يمتزج أحيانا مع بعض العبارات التي نراه ينطقها فعلا.. وهو أسلوب يستخدمه صلاح أبو سيف في تعليقات حمدي أحمد في كل ما يقابله من أحداث طوال الفيلم بمزج «المونولوج الداخلي» مع حواراته مع نفسه أو مع الآخرين..

وفي شقة الطلبة التي يزدهمون فيها في حي «بين السرايات» المجاور للجامعة، نلمس مدى فقرهم واحتياجهم للملابس بعضهم.. بينما لا يقوت صلاح أبو سيف تحقيق «الجو الخاص» الذي يحرص عليه دائما حين تسمع من راديو ما، «جفته علم الغزل» بصوت عبد الزهاب.. ومن النافذة المقابلة ندخل عالما آخر لا يقل تعاسة وشرًا هو عالم سعد حسني.. «إحسان شحاتة» الفتاة الجميلة الفقيرة التعيسة ابنة توفيق الدقن الذي يبدو قوادا لا يتورع عن بيع لحم ابنته وأمها نعيمة الصغير التي نفهم أنها كانت تمارس مهنة حقيرة سابقة (قد تكون الدعارة) قبل أن تتزوج.. والتي لا تكف عن تحريض ابنتها على الانتفاع بجمالها من أجل تعليم اخواتها في المدارس.. والدعوة سافرة للدعارة أيضا تحت أي قناع!..

ولكن الفتاة «إحسان» الجميلة تبدو رغبة في المقاومة والتماسك والحلم بحياة

نظيفة.. فهي قد نالت قسطا من التعليم.. وتحب «على طه» الطالب الساكن أمامها الذي تقابله خلسة في مواعيد غرامية يحدثها فيها عن أفكاره وأحلامه، ويقرضها الكتب لتقرأها من دون أن تفهم شيئا، بينما الأب والأم يعترضان على هذه العلاقة مع شاب فقير لن تكسب منه العائلة شيئا: «رينا ما عطاكيش الجمال ده كله عشان تبيعه برخص التراب لسي على الفقرا»!

وفي إحدى لحظات الحب المختلطة هذه مع على طه، تمر سيارة فارغة يركبها أحمد مظهر أو «قاسم بك» وكيل الوزارة الثرى وزوجته الكهلة عقيلة راتب ويتناثر الوحل من عجلات السيارة ليلوث المعطف الوحيد الذي تملكه إحسان شحاته وهو استخدام لأسلوب صلاح أبو سيف التقليدى فى الإحياء بالرموز والدلائل إلى تلويث هذا الوجه الثرى بعد ذلك لهذه الحسنة الفقيرة فى علاقة جنسية باستخدامه فلوسه..

ومحجوب عبد الدايم يشتهى إحسان بعيونه النهمة ولا يمنعه إلا أنها حبيبة زميله على طه، ويزداد إيمانا بأن كل شيء يمكن شراؤه بالفلوس: «كل شئ وتمنه.. كل شئ بالفلوس.. الحب والمركز.. الشرف.. ادينى فلوس اشتري لك الدنيا كلها.. ادفع يدفع لك العالم!» وحين يجينه الخبر بأن أباه مريض فى قريته «القناطر» القريبة من القاهرة يمر فى طريقه للسفر بالقصور الفخمة فنسمع حقه فى مونولوجه الداخلى «يعنى كان اتلخبط ميزان الكون لو كنت اتولت فى قصر من دول؟!»

فى بيت أبيه الفقير فى القناطر لا ينسى صلاح أبو سيف الارب «الخيث» أن يجعله يمر أولا على «حلقة زمر» احتشد فيها الفلاحون الفقراء، يتطوحن تعبدا وهربا من مواجهة يؤسهم إلى الحل الذى يجينهم من الموالد والأنكار.. ويكاشفه أبوه العجز المريض المهدم بأنهم قد استفنوا عن خدماته وأن مكافأته كلها هى ١٢ جنيهه يقضى بها بقية شيخوخته.. وأن محجوب عبد الدايم عليه أذن، أن يبحث لنفسه عن عمل، إلى جانب دراسته الجامعية التى لم يتبق على تخرجه منها سوى ستة أشهر.. أو أن يكتفى بجنيه واحد يعينه له طوال الشهر بدلا من الجنيهات الثلاثة التى كان يرسلها له من القرية!

وعند عودته إلى القاهرة فى الصباح التالى محاصرا بكل هذه النوائب، يلتقى فى محطة القطار بفلاح صديق يخبره بأنهيأ أسعار القطن وأزمة الثلاثينيات الاقتصادية الخانقة.. والحكومة ما بترحمش.. دى حتى الفراخ بتحجز عليها! كما

يتلقى فى المحطة نفسها بمن تصوره مفتاح سعدة.. فصالم الأخشيدي «أحمد توفيق» ابن الفلاح الفقير المعدم مثله أصبح الآن موظفا كبيرا فحما واسع المكانة «مدير مكتب سعادة وكيل الوزارة».. درجة خاصة».. فيتقرب منه بكل أشكال النفاق والمهانة المتاجرة ليبحث له عن وظيفة ما باعتبارهما «بلديات».. ويلتقط سالم الأخشيدي بعينه الخبيرة الصيد الثمين الذى يعرض خدماته.. وتكون «الوظيفة» الجديدة هى الزوج الشكلى لإحسان شحاتة نفسها.. التى اختارها «سعادة وكيل الوزراء» عشيقه له منذ أن لطح معطفها بوحل الطريق.. والشقة جاهزة للعروسين بكل ضرورات الترف.. لقاء يوم واحد فى الأسبوع يلتقى فيه سعادة وكيل الوزراء بالهانم المصون.. وعلى الزوج «الفضنفر» ساعاتها فقط أن يترك البيت لعدة ساعات.. ويوافق محبوب عبد الدايم تحت شعار «طظ».

إدانة من صلاح أبو سيف

ويدين صلاح أبو سيف هذه الصفة المهينة بوضوح.. ولكن بطريقته المفضلة فى استخدام التشبيهات أو «الاستعارات» السينمائية وليس «الرموز» كما يتصورها البعض خطأ.. حين يضع رأس حمدي أحمد الزوج، الذى قبل أن يكون ستارا لعلاقة زوجته برجل آخر ثرى، تحت تمثال معلق على الحائط لرأس كبش أو خروف بحيث تبدو قرناه كأنهما فوق رأس الزوج نفسه!، وهو تعبير شعبى شائع للرجل القواد يتوجه به صلاح أبو سيف مباشرة إلى جمهوره الذى يفهمه جيدا!

ولكن أيا كانت هذه السخرية.. فلقد استقامت العلاقة الذليلة الجديدة بين الزوج والزوجة المغلوبين على أمرهما وعندما استيقظ إعجاب محبوب الدفين بإحسان التى وجدها فجأة بين نراعيه نتيجة هذا التدبير القدرى الساخر، وبينما الاثنان يتجرعان مرارة الذلة والإنكسار فى ليلة العرس الجنائزية، يسألها مشفقا لماذا فعلت هذا بنفسها، فتوجه له اللطمة من بين دموعها: «الى خلانى عملت كده هو نفسه الى خلانا قبلت.. احنا شركا فى كل حاجة»!

وفعللا.. تشارك الاثنان فى كل شئ.. غرقت هى فى الملابس الجميلة والنقود التى انفتحت منها على والديها الجشعين واشقائها الأربعة.. وترغ هو فى الوظيفة والمرتب الشهري المضمون الذى بعدما فكر فى أن يرسل منه جنبيين فقط لأبيه الفقير، عاد وفى ندالة منقطعة النظير، واحتفظ بهما إلى أن تتحسن الظروف أكثر.

وسار كل شيء فى طريقه المعتاد.. الفساد يستشرى وعبث الطبقة الارستقراطية الحاكمة يتجلى فى اوضح صور بذخه، فى الحفل الراقص الفاخر الذى أقامت «اكرام هانم فيروز» أحدثى عجائز الأسرة المالكة المنحرة من أصل تركى فى قصر محمد على، حيث اقت خطبتها بلغة ركيكة لأنها لا تعرف العربية وضم كبار وسراة البلد ومعظمهم من الأجانب.. وهذا هو المشهد الوحيد فى الفيلم الذى صوره صلاح أبو سيف بالألوان ليبرز التناقض بين لهو هذه الطبقة الحاكمة ويؤس بقية الشعب. وفى نروة ميلودرامية صارخة، يذهب الأب الفقير شفيق نور الدين إلى بيت ابنه حمدى أحمد فى القاهرة فجأة ليرى كيف يعيش ولماذا لم يرسل له أى نقود.. فيكتشف أنه تزوج من هذه «السنيرة» سعاد حسنى وأنه على العكس يرقل فى بحبوحة من العيش.. بل ولتكتمل خيوط المساة تجئ عقيلة راتب زوجة وكيل الوزارة أحمد مظهر، لتقاجى زوجها فى أحضان عشيقته..

الشعب المغتصب.. يقاوم

إنها لم تكن مأساة اغتصاب أعراض نساء، وإنما اغتصاب حقوق مصر كلها فى ذلك الزمان، والتي وصلت فيها الأحوال إلى حد يصيح إنتهاك العام هو إنتهاك الخاص ولا فصل بين المستويين.. ولكن طاقة المقاومة من أجل التغيير لا تتوقف..

إن على طه نموذج الشباب الوطنى المصرى الذى يحلم بمجتمع جديد، والذى اغتصبوا حلمه الصغير، يجب إحسان شحاته الفقيرة الجميلة بقوة الجاه والثراء، لا يتوقف عن العمل من أجل حلم الوطن كله.. ويعد أن تتوقف مجلة «النور الجديد» التى يصدرها فى قبو تحت الأرض مع حفنة من زملائه، لا يتوقف عن العمل على الرغم من خروجه من المعتقل مثخنا بالجراح، فالحركة الشعبية مستمرة، وبوى التظاهرات لا يتوقف عن الهتاف من أجل عودة دستور ٢٢. وتتضرر السلطة لإجراء تعديل وزارى فى محاولة لترقيع ثغرات النظام، وحيث لا يتغير شيء فى الواقع بل يصبح «قاسم بك» وكيل الوزارة الفاسد، مغتصب إحسان شحاتة.. وزيراً!!!.. فالفاقدون يصعدون دائماً وليس العكس.. ومحجوب عبد الدايم نفسه يقفز على جثة أستاذه ومعلمه سالم الأخشيدي فيطرده، ويحل محله مديرا المكتب السيد الوزير الجديد.. ويترقى دفعة واحدة من الدرجة السادسة إلى الرابعة. ولكن على طه لا يفقد

الأمل رغم اشتداد الظلام في أن «بكره كل ده يروح.. والنظام نفسه يتغير» !
وإحسان شحاتة حبييته القديمة نفسها تزوره في وكره الذي يختبئ فيه، لتؤكد له
إنها عزلت اخواتها الأربعة عن أبويهم «علشان يطلعوا زى على طه.. مش زى
محجوب عبد الدايم» !

فهؤلاء هم أمل مصر وطبع المنشورات ضد الملك لا يتوقف . وعندما يصدر الأمر
بالتخلص من على طه رمزا لإنزعاج السلطة، يتمكن من الهرب بجراحه . وفي مشهد
عبرى ينوب بين الجماهير في شوارع القاهرة وهو يوزع المنشورات التي تتطير في
كل مكان، حيث يتلقفان الجميع فيصبح مطلوبا ممن يريد أن يمسه به أن يمسه
بالشعب كله.

بعد أعوام، طالت أم قصر، وفي ٢٣ يوليو.. تحققت النبوءة!

أم كلثوم الممثلة فى «سلامة» قمة فى الغناء، وسذاجة فى التمثيل!!

ليست مصادفة أن يكون أول فيلم ناطق فى تاريخ السينما العالمية وبعد مراحل متعاقبة من الصمت.. هو «مغنى الجاز» الذى لعب بطولته الأمريكى آل جولسون عام ١٩٢٧.. فهناك دلالة كانت مقصودة فى تقديرى... وهى ان الانسان بمجرد أن أصبح فى مقدوره أن «يتكلم» على الشاشة، أختار أن «يفنى».

ومن يومها، والفيلم الغنائى نوع مهم جدا فى السينما.. قد تواجهه لحظات صعود يتألق فيها الفيلم الاستعراضى - عندما يضاف أيضا الرقص إلى الغناء - ثم لحظات هبوط وكساد، مرتبطة إما بالمزاج النفسى للناس، أى المشاهدين، وأما بظروف السينما نفسها فنيا واقتصاديا.. حيث أن الافلام الغنائية هى أكثر أنواع السينما تكلفة وصعوبة فى التنفيذ أيضا.. ولكنها فى المقابل أكثر الانواع نجاحا.

ولقد كانت كذلك بالتأكيد طوال تاريخ السينما العربية فى مصر.. حيث «المزاج الشرقى» عموما هو مزاج وجدانى عاطفى أكثر منه مادى أو واقعى وحيث كان المغنون دائما، ومن البداية، هم سادة السينما رجالا ونساء أيا كانت علاقتهم لتمثيل نفسه، فالناس يذهبون لكى «يروا» الصوت الذى سمعوه والقوه وهو يتحرك على الشاشة .

لذلك، لم تكن مصادفة أن تكون أزهى عصور السينما المصرية نتاجا وغنى فنيا ومانيا ورواجا جماهيريا، هى العصور التى كانت السينما فيها تقنى.

أزهى فترات السينما، هى المرتبطة بالأساطير المفردة، عبد الوهاب، أم كلثوم، ليلى مراد، اسمهان، شادية، محمد فوزى، فريد الاطرash، عبد الحليم حافظ، وبين كل اسم وآخر عشرات من الاصوات التى ربما لم تبلغ حجم الاسطورة، ولكنها كانت كافية وحدها- مع أى قصة وأى مخرج - لأن تدفع بالناس إلى دور العرض.

ولأن أم كلثوم هى إحدى العلامات المهمة جدا فى الغناء المصرى - بل العربى - الحديث، فلقد كان لابد من أن تكون كذلك فى السينما أيضاً، وربما لم يتفوق على أفلامها - من حيث التأثير على مستمعيها - سوى أفلام عبد الوهاب، على الرغم من تساوى الاثنين معا فى قلة عدد أفلامهما، وكذلك توقفهما عن المشاركة فى السينما، رغم نجاحهما الكبير، فى وقت مبكر - وبالمصادفة متقارب - بالنسبة لامتداد عمرهما الغنائى بعد ذلك بكثير.

ونختار من أفلام أم كلثوم لتحدث عنه اليوم، فيلم «سلامة» الذى يرجع تاريخه إلى عام ١٩٤٥، وكانت أم كلثوم قد شاركت فى السينما أول مرة بفيلم «وهاد» الذى أخرجه فريتز كرامب الالماني عام ١٩٣٦، وشاركها بطولته أحمد علام...

فإذا عدنا إلى عام ١٩٤٥ الذى ظهر فيه فيلم «سلامة».. فلا بد من أن نتذكر أنه العام نفسه الذى انتهت فيه الحرب العالمية الثانية التى كانت قد طحنت العالم لست سنوات وعلى الرغم من أن الوقت كان مازال مبكرا لكى تظهر انعكاسات هذه الحرب ثم انتهاءها.. إلا أن بوابر أحساس العالم بالخلاص كان قد أخذ صورة موجة من الافلام الغنائية والكوميديية الخفيفة فى السينما العالمية كلها، وكرد فعل عكسى لويلات الحرب.. وهى الموجة التى إمتدت حتى بداية الخمسينيات، وكانت الفترة كلها نقطة تحول مهمة فى انتهاء مرحلة ويء مرحلة أخرى فى سينما العالم كله.. ولذلك، فسوف ندهش حين نكتشف أن أم كلثوم وعلى الرغم من ضخامة اسمها- لم تكن الوحيدة التى تغنى فى أفلام ١٩٤٥...

فما الذى يضفى - على «سلامة» أهمية خاصة ؟

أولا : أنه أحد الأفلام القليلة جدا لأم كلثوم، المغنية المقتدرة التى تحولت إلى ممثلة سينما.

وثانيا : أنه أول فيلم يخرجها لها توجو مزراحى بالذات...

ثم ثالثا : لأن السيناريو والحوار والأغنى فى «سلامة» كلها لشاعر العامية المصرية العظيم بيرم التونسي، عن رواية لعلى أحمد باكثير.. فكيف تم التعامل سينمائيا، وفى قالب غنائى، مع قصة حقيقية من تراث الغناء العربى القديم الشديد الثراء؟

بداية مبتكرة

يبدأ «سلامة» بداية مبتكرة متفقة مع موضوعه : فتاة عربية تضع كتابا قديما

أمام الكاميرا وتقلب صفحاته لنقرأ: «قصة واقعية حقيقية لراعية بسيطة وهبها الله صوتاً جميلاً. وقد عاشت سلامة في عهد الدولة الاموية.. أى منذ ألف وثلثمائة سنة» ثم تقلب الفتاة صفحة جديدة لنقرأ: «نقدم اليوم ناحية في حياة هذه الراعية التي بلغت أعلى المراتب في فن الغناء.. تقوم بدور سلامة «...» الخ ..

ثم تبدأ العناوين بعد ذلك باسم أم كلثوم طبعاً.. ولوحده منفصلاً عن أى ممثل آخر، لنقرأ المعلومات التالية: جميع الاالحان من وضع زكريا أحمد.. ولكن «قطعة أحب القس سلامة» من وضع رياض السنباطي.. والتصوير لعبد الحليم نصر.. وتسجيل الحوار قام به لـ سابو أما تسجيل الاغانى فقام به عزيز فاضل.. والملاكيح لحلمي رفلة الذى تحول بعد ذلك إلى مساعد مخرج مع توجو مزراحى، ثم إلى مخرج مستقل لا يختلف كثيراً عن مدرسة استاذة نفسه: الغناء والكوميديا.. واكتشاف شادية أيضاً..

ومساعدا المخرج مع توجو مزراحى هما محمد صفوت وموريس مراد الذى لا نعلم مدى قرابته للبلي مراد.. أما الديكور فلشارفنبرج وعبد الحميد السخاوى.. ثم يجئ ترتيب اسماء الممثلين حسب ظهورهم على الشاشة: فواد شفيق.. سعاد زكى.. يحيى شاهين.. عبد الوارث عسر.. استر شطاح.. زوزو نبيل.. فاخر محمد.. استفان روستى.. عبد العزيز خليل.. محمد كامل.. ربيعة البارودى.. زكى إبراهيم ثم عبد القادر المسيرى..

فى المشهد الأول من الفيلم نرى أم كلثوم تهيم على وجهها، مذهولة فى أحد مضارب الببوراعى الغنم فاخر محمد فاخر يقول لمن حوله: «هذه سلامة.. ما تعرفون حكايتها؟» ثم يحكى: «كانت راعية عند الشيخ أبو الوفا اللى ساكن فى حارة ابن سهيل صاحب القصر الكبير»..

وفى أسلوب سينمائى سليم تقطع الكاميرا على المكان الذى نسمع عنه والذى سيصبح مسرحاً للأحداث: حارة ابن سهيل والقصر الكبير ويبت أبو الوفا الذى تعمل عنده سلامة راعية وأشبه بالخادمة..

ونلاحظ على الفور امكانات الديكور الأساسية: الحارة على الطراز العربى القديم فى العصر الاموى.. وقصر ابن سهيل الفخم ويبت أبو الوفا المتواضع، ومن دون أن يفسر لنا الفيلم سر تجمع هذه المتناقضات فى حارة واحدة، ولكن بما لا يقلل من اتقان الديكور وبنخه، لأن أساس نجاح تلك الافلام كان فى امانة الانتاج وبنخه

الذى لا يقصر فى الاتفاق تحقيقا للاتقان وهو ما اختفى تماما من سينما ايامنا هذه حتى اختفت تماما مثل هذه الأفلام التى ترجع إلى التاريخ القديم وتعتمد على الديكور والملابس...

ويهذه المقنمة السريعة تدخل إلى الاحداث مباشرة، ويصبح الفيلم كله «فلاش باك» كبير نسمعه من وجهة نظر الراعى «فاخر محمد فاخر» الذى يحكى لنا قصة سلامة ..

نحن أولا فى قصر ابن سهيل فؤاد شفيق الذى يصفه الراوى: «ابن سهيل هذا مثل كل الاغنياء لا يفكر إلا فى اللئذ من الماكل والمشرب، وكان قصره كل ليلة يزحم بالمغنيات والراقصات وعشاق الطرب...» ونلاحظ هنا لهجة الحوار الببوية التى تسود الفيلم كله بعد ذلك والتى كان بيرم التونسي يجيدها ونحن نرى الجوارى فى قصر ابن سهيل الماجن الفارق فى الطرب والرقص والشراب.. والذى يمتلئ كل ليلة باصدقائه من تجار وأثرياء الكوفة.. ونسمع مغنية جاء بها من البصرة تنشد: «يا بعيد الدار موصولا بقلبي ولسانى...»

تعلق .. ورشوة

وعلى الفور نكتشف نموذجا لروح النفاق وتعلق مشاعر الجماهير الحريصة على الفضائل ومكارم الاخلاق، والتى كانت تتبرع بها السينما المصرية دائما فالفيلم فى الواقع يريد الاغراق فى ميازل ومباهج قصر ابن سهيل، من راقصات ومغنيات وجوار وصخب ومجون، فهذا هو مسرحه الاصلى.. ولكنه سرعان ما يتراجع فيلقى «برشوة» للجهات المحافظة يبرى بها نفسه حين نسمع صوت الراوى فاخر فاخر يقول بون أن يسأله أحد. «الحمد لله كان امثال ابن سهيل قليلين، لا يقاسون بالاغلبية من عباد الله الصالحين الذين لم يغتروا بتعيم الدنيا وزخرفها الباطل، ولم يفسدوا فساد الاغنياء، ولم يتدنسوا بجيرتهم.. وكان من هؤلاء الصالحين الشاب التقى المتعبد أو عبد الرحمن القس...»

وعلى الفور، نرى هذا الشاب التقى المتعبد، يحيى شاهين، الوجه الطاهر الوضوح الذى يشع بالايمان، زاهدا فى الدنيا كانه ملك وليس بشرا حيا، لا يكف عن التمتعة وكائنها عمله الوحيد الذى يتفرغ له ولا يمارس غيره... فنحن فعلا طوال هذا الفيلم لا نعرف عملا معيننا لعبد الرحمن القس هذا، يرتزق منه.. وهو نموذج «الرجل الصالح»

الابله - لأنه ليس من دم ولحم مثل كل البشر - الذى تقدمه السينما المصرية دائما لجمهورها فى مقابل الشرير أو الفاسد الذى تكون شخصيته من عالمنا، واقعية وحية حتى تكون أكثر جاذبية ومصداقية ..

أن عبد الرحمن القس يستيقظ فى الفجر عندما يصبح الديك ليقرأ القرآن.. بينما تنتقل الكاميرا إلى بيت أبو الوفا الذى يمثله عبد الوارث عسر، حيث نرى أبو الوفا يوقظ زوجته العجوز - استر شطاح - وهو يلعن الطبل والأمر القادم من دار «بن سهيل» عو الله كما يسميه.. والزوجة توقظ جاريتها، سلامة أم كلثوم وشوق زوزو نبيل اللتين تتكاسلان فى النهوض، فيهدد سيدهما «أبو الوفا» ببيعهما فى السوق أن لم تعملأ بجد ويبدو من أول لحظة أن الجاريتين تربطهما صداقة حميمة. ولكن، بينما أم كلثوم أقرب إلى الجمود والتجم - والواقع إنها كانت ممثلة رتيبة جدا مثل عبد الوهاب ولكن تنقصها خفة به - نرى زوزو نبيل تقوم بدور الصديقة المخلصة المطلقة طوال الحركة والاداء، لأنها ممثلة بالطبع .

ونفهم من شوق أن سلامة تحب الشاب عبد الرحمن القس.. فتجيد الغناء «يا بعيد الدار موصولا بقلبي ولسانى». ثم تداعبان الراعى فاخر فاخر الذى يهوى العزف على الزمار ويخبرهما أن المغنية جميلة التى كانت تصدح طول الليل فى قصر ابن سهيل سافرت مع قافلة الفجر.. فتبدى سلامة غيرتها منها، لأنها مغنية افضل منها - أم كلثوم- طبعاً، ولكن ليس لها بخت..

وجهة نظر متقدمة

فى المسجد وبعد الصلاة، يهيج الشيخ أبو الوفا الناس ضد صخب ومجون ابن سهيل الذى لا ينقطع الغناء من قصره طوال الليل.. فيتصدى له «عبد الرحمن القس» التقى الورع قائلا: «تمهل يا أبو الوفا.. الغناء ما هو من الذنوب الكبيرة.. رأينا فى الصحابة رضوان الله عليهم من يسمع الغناء ويهتز له ولا يجرمه ولا يعيبه».

وهذه وجهة نظر متقدمة فى عام ١٩٤٥ اصبحنا نفتقدها الآن وبعد ٤٥ سنة كاملة كان مفروضا فيها أن يستتير المجتمع ويتحضر أكثر.. ولكنه عاد إلى كهوف من يجرمون الغناء باسم الدين ويبدو أن عبد الرحمن القس فى هذا الاطار مستتيرا مع تدينه.. وهذا مفهوم التدين الصحيح فعلا، والذى لا يتناقض مع الفنون والمتع

البريئة. فهو يعارض أبا الوفا في تشهيره بابن سهيل وتحريض الناس ضده، وينصح على العكس بالذهاب إليه ومحاولة نصحه بعدم السهر الصاخب طول الليل.. ونعود إلى المرعى حيث تغنى سلامة أو أم كلثوم نون مناسبة: «غنى لى شوى شوى» الشهيرة، على ناي فاخر فاخر.. ولكن لعلها مناسبة مرتبطة بدفاع الفيلم عن الغناء الحلال: «المغنى حياة الروح.. يسمعها العليل تشفيه.. وتداوى كبد مجروح احتار الاطبا فيه».

وتحتشد القبيلة كلها وراء أم كلثوم وهي سائرة تغنى فى الدروب.. والفتيات يردن وراءها لنكتشف أن تقاليد الغناء هى فى الفيلم المصرى لم تتغير.. فمن حق أى مواطن أن يغنى فجأة فى الأسواق علنا، فى وضوح النهار ومن نون أن يتهمه أحد بالجنون.. بل على العكس يتحول الشعب كله إلى كورس يغنى وراءه.. ويظهر أبو الوفا «بعبع» الغناء، فيصبح الجميع الصيحة التى نذكرها حتى الآن: «أبو الوفا.. أبو الوفا».. ويتوقف الغناء بينما يعود «القس» المستتير مرة أخرى ليعارض تزمّت أبو الوفا من واقع الدين نفسه: «قال رسول الله: من تبع عورة مؤمن تتبع الله عورته وخطئه ولو فى جوف بيته»..

ويوضح أبو الوفا جاريته الراعية سلامة على الغناء.. فتمنى هى وزميلتها شوق أن تتحررا من هذا السجن طالما «إنها هزت البلد كلها باغنية واحدة» هى «شوى شوى» طبعاً.. وعلى الرغم من أن أبا الوفا أمر جاريته بعدم الخروج من البيت فإن الراعى الطروب فاخر فاخر «حكيم»، يعزف لها الناي خارج الدار ليغريها بالغناء.. فتقفز فعلا من سطح الدار لتلحق به.. وهنا يكون العقاب الحاسم بأن يبيعها أبو الوفا بدينارين فقط الشيخ الدالين الذى يدرك قيمة صوتها الجميل، فيذهب بها إلى ابن سهيل هاوى الطرب والفرفشة ويبيعها له بمائة دينار: «جايب لك جارية صوتها يوقف الطير فى السما»..

وهكذا تنتقل سلامة نقلة حياتها: من حياة العذاب والنكد فى دار أبو الوفا، إلى ليالى الانس والرغد فى قصر ابن سهيل الذى يحضر لها معبد ليعلمها الغناء على اصوله و«دق العود»، وتصبح سلامة نجمة ليالى ابن سهيل حيث يكون من بين ضيوفه استقآن روستي بحضوره الجذاب الغريب، أنه هنا «شاعر النساء ابن أبى ربيعة».. شاعر قريش العظيم الماجن الذى سمع براعية الغنم ذات الصوت الذهبى، وهو يحاول استقزاز مواهبها فى مشهد رائع من أجمل المشاهد الغنائية فى الفيلم

المصرى.. فيبرم التونسي يوفر له عنصر الصراع بين الشاعر الماجن والراعية التى تحولت إلى مطربة، بحيث يصبح اقرب إلى المبارزة، ولا يكتفى الباقون بمجرد الفرجة كما هى العادة فى اغانينا، وإنما يشاركون فى الموقف الغنائى البارع فى شد وجذب وجدل، ليتحول إلى موقف درامى مكتمل.. بينما يصل زكريا أحمد إلى أبسط وأجمل الصيغ الموسيقية المناسبة للكلمات الرشيقة اللاذعة التى يتبادلها طرفا الصراع.. ويؤكد توجو مزراحى براعته الحرفية فى إضفاء الحيوية وحركة الكاميرا السريعة والانتقالات الذكية بين كل وحدات المشهد المركب المملوء بالصخب والمرح، وبما يجعل هذا الموقف الغنائى «سلام الله على الأغنام» الذى ليس مشهدا ولا استعراضا ولا هو مجرد أغنية، موقفا نادرا فى الفيلم الغنائى المصرى، جديرا بالدراسة والمراجعة لبراعة تنفيذه واكتمال كل عناصره.

معركة حوارية .. غنائية

ان سلامة ترفض فى البداية الاستجابة لطلب ابن أبى ربيعة بالغناء .. وسط سخرية الحاضرين من السكارى، يعلق استفان روستى هازتا بها : «ما قلت لكم راعية غنم؟».

وتصل براعة بيرم التونسي إلى قمته فى ادارة الحوار اللاذع فى شكل الضربة وردها، فسلامة ترد فورا:

«لكل مقام .. سلام وكلام.

سلام الله على الأغنام».

وينصرف ابن أبى ربيعة محتجا على الأهانة.. فتلاحقه سلامة وكأنها تسليخ جلده، بهذا الكلام الجميل :

– «تقولوا معايا على الهريان..

بتهرب ليش من الرعيان..»

رعينا الغنم وسقناها

وكم بالعصا ضربناها..

لقينا الغنم تحب الطرب ...

ولو تتشرب.. ولو تتضرب..

فلا فحلها جليل الادب ..

ولا كبشها سريع الغضب».

وهكذا تكون سلامة قد اجهزت تمام على الشاعر الوقح، فيرجوها الحاضرون:
«صالحيه يا سلامة».. ولكنها تشترط مزهوة بكرامتها، «يبوس القدم.. ويبدى الندم..
على غلظته.. فى حق الغنم»..

فإذا بنا نفاجأ بأبن أبى ربيعة يقبل سلامة معتترا فعلا.. وعندما يعود الجو إلى
الصفاء نسمع من يطلب من سلامة أن تغنى عن العشاق.. وترن فى أذاننا هذه
العبارة التى لا ننساها أبدا فى هذا المشهد الخالد: «ولكن أرجوكم بالا تصفقوا ولا
تهرجوا حتى تنتهى سلامة من الغناء.. ويعدها افعلوا ماشئتم».
عندئذ تنطلق نغمات «القانون» من الفرقة الموسيقية التى نلاحظ أن كلها من
الفتيات الجيلات، قبل أن تغنى سلامة بصوتها المتموج القوى :

عن العشاق سألوني ..

وأنا فى العشق لا أفهم..

سمعناهم يقولوا العشق..

حلو .. وآخره علقم ..

فيرد أحدهم مؤمنا على كلامها: «علقم والله علقم»..

وتصل الصبابة والنشوة بالجميع رجالا ونساء إلى قمعتها وإلى درجة الهياج..
فإذا بأبن سهيل الغارق فى الاستمتاع بكل دقائق الحياة، يصيح وكأنما فقد وعيه
طربا: «خللوني اطفى النار اللى اشعلتها سلامه فى لحمي» ثم إذا به يندفع ليلقى
بنفسه فى نافورة ماء تتوسط ساحة القصر .

ونعود نحن إلى وعينا حين نرى عبد الرحمن القس الناسك المتعبد يدخل قصر
ابن سهيل ممسكا بمسحاة بين اصابعه وعلى وجهه علامات الزهد نفسها كما
تتصورها السينما، فتجعلها اقرب إلى البلاء ومن دون أن نكون قد علمنا حتى الآن
وضع هذا الإنسان الهلامى بالضبط من الحياة.. ماذا يعمل وما علاقته بهؤلاء
الناس؟؟ ولكننا نفهم أنه ذاهب لرد الدينارين إلى ابن سهيل ليسترد منه الجاريتين
سلامه وشوق.. ويبدو أن ابن سهيل يعمل حسابا كبيرا لعبد الرحمن راعى القضيلة
فى منطقة الكوفة والاحياء المجاورة، فهو لا يكاد يعلم بمجيئه إلى القصر حتى يخفى
الجوارى ويقايا الشراب.. ولكنه يرفض اعادة سلامة بعدما انتشى بصوتها.. وهو
يقول لعبد الرحمن القس :

– ما اقدر احيد عن سماعها.. جوعنى واطربنى.. افقرنى واطربنى.. اقتلنى واطربنى.

ويحتج عبد الرحمن القس بأن المشكلة – رغم عدم رفضه للقناء فى ذاته – هى أن سلامة أصبحت تقضى الآن أمام الرجال.. وفى محاولة مأكرة لقنائه بأن الصوت الجميل ليس حراما، تنقله سلامة من وراء ستار، آيات من القرآن الكريم : «ربنا أنك تعلم ما نخفى وما نعلن وما يخفى على الله من شئ فى الارض ولا فى السماء».

الحل .. بالقطع

الحل السينمائى الذى يلجأ إليه المخرج توجو مزارحى عند تلاوة هذه الآيات هو أن يقطع على وجه زوزو نبيل أو الجارية شوق وهى تنصت بخشوع، ثم على وجه يحيى شاهين، عبد الرحمن القس الذى ليس فى حاجة إلى مزيد من الخشوع، ثم على لقطات خارجية على السحب والأشجار.. فلقد كان هذا دائما هو التعبير بالصور عن المعانى الدينية فى الفيلم المصرى: السماء والسحب والأشجار.. وهو تعبير شكلى ساذج، كما نرى مازال مستمرا حتى الآن.. لأنهم اعجز من أن يجنوا تعبيرات أخرى عن المعنى الدينى يكون أكثر عمقا، وبمجرد الاحساس الداخلى أو حتى النظرة الخاشعة..

ولكن الموقف لا يمر على أى حال من دون أن ينصت عبد الرحمن بخشوع ثم يعقب: «هكذا يقرأ القرآن».. واعتقد أن هذا المشهد كله هو دفاع عن صوت أم كلثوم، التى بدأت حياتها الفنية بتلاوة القرآن. وهو موقف متقدم وواع من الفيلم فعلا، للتأكيد أن الصوت الجميل، لا يمكن أن يكون مرفوضا فهو كما يغنى يمكن فى الوقت نفسه أن يتلو آيات الله تلاوة تجذب الناس للانصات لها وتأمل معانيها بعمق، فلا تناقض إذن بين الدين والفن.. وهى المعانى التى لم يعد أحد يتناولها الآن فى أفلامنا، على الرغم من أننا أصبحنا ومنذ نصف قرن بأشد الحاجة إليها.

ونعود إلى قصة سلامة مع عبد الرحمن القس فنفهم من أول لحظة إنها تحبه، وأنه يعيل إليها ولكنه يكتم مشاعره لأنه رجل متدين، وكان المتدين لا يحمل أى مشاعر إنسانية! ولذلك فهى التى تفتح له بعد تلاوة القرآن لتؤكد له إنها «ما زالت من الصالحات» ولا تنكر فى مشهد غزل واضح مشاعرها نحوه.. وللتأكيد على صلاحها رغم غناها، فهى ترفض الانسياق لمظاهر الخلاعة والمجون من حولها، وتضرب رجلا

يقدم لها الشراب.. بينما، ومن بون مناسبة تشيع قصة حبها للقس فى أرجاء القصر على ألسنة الجوارى المتهتكات، بل ويردها الناس فى الطرقات وفى المسجد... حتى أن أحد المصلين يقول له: «لم يعد فى مكة كبير ولا صغير لا يتحدث عن حبك».. فنفهم لأول مرة أن الأحداث تقع فى مكة بعدما كنا نتصور حتى الآن إنها تقع فى الكوفة.. ولا فرق فى الواقع.

وتكون هذه هى المناسبة المطلوبة لكى تغنى أم كلثوم الأغنية الوحيدة فى الفيلم التى لحنها رياض السنباطى.

ويمكن القول أن الفيلم يفقد بعد ذلك خيطه الاساسى المتماسك والمنطقى كالعادة، فالفيلم المصرى - ويبدو أن هذا من تقاليده التى ساهم توجو مزراحى أيضا فى وضعها - هو نصف فيلم فقط.. والنصف الثانى عادة هو فيلم آخر ..

أن رجلا ماجنا مثلاً اسمه ابن العكوك من مرتادى قصر ابن سهيل يطمع فى «سلامة» من بون مناسبة، على الرغم من أنها ليست أجمل جوارى القصر، فيحاول اختطافها عنوة ولا تتقدها إلا صديقتها شوق، ثم تطلب سلامة من شوق أن تذهب إلى القس ليحبى ويخلصها من قصر ابن سهيل. فيذهب فعلاً لمفاوضته فى بيعها له وقد اعترف لأول مرة بأنه يحبها، ولكن تشاء المصادفة الخالدة فى الفيلم المصرى، أن يكون ابن سهيل قد أفلس فى اللحظة نفسها واغرقته الديون، وصدر أمر القاضى ببيع قصره بكل محتوياته وجواريه بثمانية ألف دينار، وفى مزاد علنى، يتم بيع سلامة ل أحد تجار الجوارى، فتفلت من عبد الرحمن القس فى اللحظة الاخيرة وتغنى باكية وهى تركب هودجا على جمل فى قافلة التاجر :

«عين يا عين .. يا عين.. بالدمع وايقنى تهون على الروح لو فارجت جنبى

ولا فراج محبوب.. سكنته فى قلبى..»

وتصل أخبار الجارية المغنية سلامة إلى أمير المؤمنين، الخليفة يزيد بن عبد الملك بن مروان الذى يكون قد «زهق» - ولا مؤاخذه - من مغنيته حباية فيشتري سلامة بخمسين ألف دينار - ولا ندري كم كانت تساوى بالدولار حينذاك - ويكون من الطبيعى أن تنشعب معركة تحد عنيفة بين «حباية» سيدة قصر الخليفة، والوافدة الجديدة، تنتصر فيها سلامة بالطبع حين تغنى بصوتها الساحر:

«برضاك يا خالقي.. لا رغبتي ورضائى.. خلقت صوتى.. ويدك صورت أحشائى...»
ثم تهرب سلامة وشوق من صراع القصر هذا، ويصبح من الصعب بعد ذلك

ملاحقة الاحداث التى تقفز من موقف إلى موقف، ولكنهما تلتقيان بقافلة من الببو فى طريقها إلى الكوفة بزعامة زكى إبراهيم، وحيث نتابع مشهدا غنائيا رائعا آخر تتجلى فيه براعة توجو مزراحى :

فشيخ القافلة زكى إبراهيم هذا لا يستطيع النوم من الارق، فيطلب من تسليه بالفوازير الغنائية، وواضح أنه كان قنا معروفا عند العرب منذ وقت مبكر جدا .

وبالمصادفة أيضاً، يلتقى بها فى الصحراء عبد الرحمن وابن سهيل الذى عاد تاجرا بسيطا بعدما أفلس، ويحاولان استرداد سلامه، ولكن الخليفة يكون قد اشتراها، وأمر الخليفة مطاع، فيستسلم عبد الرحمن العاشق كعادته وهو يكتفى ينفخ منخاريه عجزا وهى تستجد به، ويدافع الانتحار، يتطوع فجأة ومن بون مناسبة فى جيوش أمير المؤمنين، وتحدث معركة هزيلة ومن بون مناسبة أيضا لمجرد أن يقاتل فيها عبد الرحمن القس قتال الأبطال وتصيبه طعنة نجلاء.. تحس بها سلامة حبيته فى الوقت نفسه وهى على بعد ألف ميل، وعلى طريقة توجو مزراحى.. وبينما تغنى سلامة فى قصر الخليفة يدخل عبد الرحمن البطل الجريح الذى يبدى الخليفة اعجابه بشجاعته بأن يتنازل له عن الجارية التى يحبها : «سلامة .. سلامة»، تهتف هى بفرحة عارمة «رجعت لى يا عبد الرحمن.. يا فرحة قلبي..» فيقول هو بين شهيقه الاخيرة: «قلت لك قبل اليوم. إذا لم تكونى من نصيبى فى هذه الدنيا.. فأنت زوجتى فى الآخرة انشاء الله».. ويسلم الروح كالعادة وسط صرخات سلامه الملتاعة. وتطلق الدائرة بانتهاء «الغلاش باك» الطويل الذى سمعنا فيه مأساة سلامه، لنعود إلى راعى الغنم حكيم (فاخر فاخر) وهو يختم القصة : «إنها من يوم موت عبد الرحمن شاردة لا تسير ولا تقعد إلا فى الطريق اللى كان يمر فيه عبد الرحمن».

وتنتهى قصة قد نعتبرها سانجة بمفاهيمنا اليوم.. قصة نأبى فيها حتى أن نظرب بالغناء والفن الجميل والسعادة إلا من خلال المأسى والفواجع، فهذا هو مزاجنا الشرقى «النكى» فيما يبنو ولكن.. ليست قصص الحب الخالدة فى العالم كلها مأسى وفواجع أيضاً؟ أو لم نستمتع بفيلم ساذج، ولكنه جميل.. ويصوت مغنية موهوبة، حتى لو كانت ممثلة رديئة ؟

«كابوريا» خيرى بشارة ١٩٩٠

• الكابوريا.. واللابوريا

• أحمد زكى وخيرى بشارة لماذا يبددان طاقتهما فى هذه النزوة المجنونة؟

لا أعرف على وجه الإطلاق ما هى «اللابوريا» التى ورد ذكرها فى فيلم «كابوريا» فى أغنية يغنيها أحمد زكى فى حالة مرح وإنبساط شديدة جداً.. ولكنى أعرف «الكابوريا».. نفسها بالطبع كحيوان لزوج ياكلونه لأسباب جنسية فيما أعتقد، وإن كنت لا أطيق منظره ولم أكله شخصياً فى حياتى كلها وأيا كان حجم خسارتى.. ولكنى أظن فى كل الحالات لا أعرف علاقة «الكابوريا» «باللابوريا»، ولا أتصور أن أحمد زكى يعرف ولا خيرى بشارة مخرج الفيلم أيضاً.. ولكنه مجرد توافق لفظى بين كلمتين بهدف صنع أغنية تصور الاثنان أنها يمكن أن تكون شعبية جداً فتتبع ويردها الناس فى مظاهرات صاخبة فى الشوارع، ومحطات مترو الأنفاق فينجح الفيلم نفسه بالتالى «ويكسر» الدنيا.. لأن شرط نجاح أى أغنية الآن إلى حد الهوس هو أن تكون كلماتها غير مفهومة.. وباريت تكون «صايعة» و«مخريشة» أيضاً.. وإلا فأتحدى أن يقول لى أكبر عالم فى المجمع اللغوى ما هو معنى «الأساتوك» الذى هو «ماشى يتوك».. وهى بالمناسبة أغنية أخرى من «التراث» ورد ذكرها بشكل عابر فى نفس فيلم «كابوريا»..

والمشكلة كلها فى تصويرى هى أن أحمد زكى قرر أن يغنى فى هذا الفيلم ثلاث أغنيات أو أربعة لأن عبقرىا مجهولاً أقنعه بأن هذا الاختراع يمكن أن يجلب له جمهوراً كبيراً ويضمن نجاح الأفلام.. ورغم أنه كرر التجربة فى ثلاثة أفلام أو أربعة لم تحقق هذا النجاح.. فهو يبدو مصمماً عليها.. مع أن الأفلام لا تتجح بمجرد الأغاني إلا فى حالة ليلى مراد.. ومع أن أحمد زكى نفسه ليس فى حاجة إلى أى

وسائل خارجية، لأنه فعلا ممثل عبقرى، بل وأحسن ممثل فى مصر الآن، وفى حاجة فقط إلى أن يضع نفسه فى أدوار مناسبة، وفى موضوعات قوية، ومع مخرجين يعرفون ماذا يريدون أن يقولوا للناس..

ولكنى أعتقد أن هناك سببا آخر لهذه الأغنية وغيرها فى فيلم «كابوريا»، هو أنها كانت مجرد «نزوة فنية مجنونة» أراد أحمد زكى وخيري بشارة أن يجرباها فى فيلم ملئ بالنزوات.. بل أعتقد أن الفيلم نفسه هو مجرد نزوة راوبت صانعيه جميعا.. من المؤلف الجديد عصام الشما ع إلى البطل أحمد زكى والمخرج خيرى بشارة وحتى المنتج الجديد حسين الإمام.. وهم مجموعة من الفنانين الشباب الموهوبين والجادين أيضاً والمجانين.. وهم نوعية من السينمائيين المغامرين نحن فى أمس الحاجة إليهم الآن لتجديد دماء السينما المصرية المتجمدة والباردة والشائخة..

«الفيلم بلا قضية، ورغم ذلك يمتلك حسا سينمائيا مدهشا»

وأنا شخصا أكثر منهم جنونا وحماسا لآى مغامرة سينمائية جديدة.. بشرط أن تقدم جديداً فعلا.. وبشرط أن تقنعنى.. وبشرط أن يكونوا قادرين على صنعها بحيث تصل إلينا، أى نفهمها.. ثم بأنهم شروط أى فن قديم أو جديد على الإطلاق، وبأى أسلوب من حق أى فنان أن يختاره دون وصاية أو مضادة حتى لجنونه نفسه.. وهو شرط المتعة.. ولم يكن فيلم «كابوريا» ممتعا بحال من الأحوال.. قد يكون مجنونا، وقد يكون جديدا وجريئا.. وقد نكون نحن الأغبياء لأننا لم نفهمه.. ولكنه بالتأكيد لم يكن ممتعا.. حتى أننى خرجت منه لأقضى ليلة كاملة مع بعض الأصدقاء نتحدث عنه فى محاولة للفهم ومراجعة أنفسنا، وأنا شخصا فى منتهى الغيظ.. لأننى أحب أحمد زكى جدا.. وأتحمس لأفلام خيرى بشارة جدا.. فإذا كانت حولهما فى هذا الفيلم عناصر كثيرة موهوبة حقا.. بل إذا كان فى «كابوريا» نفسه أشياء جميلة حقا.. فلماذا يبدد هؤلاء الشباب الموهوبون طاقتهم عن عمد فى أشياء مدعية ومتحذقة ومفتعلة إلى حد البرود؟

وإذا كنا غير قادرين على الخلط بين مدارس عديدة من فيللىنى إلى يوسف شاهين إلى بريخت.. فلماذا لا نبدأ بالسينما السهلة العادية حتى نصل للناس فنؤثر فيهم ونقدم لهم ببلاا للسينما الريفية؟ من البداية لم أفهم شخصا علاقة «الكابوريا» بالفيلم.. سمعت من البعض أن

«الكابوريا» كحيوان بحرى يتم اصطياده بالليل. ومن خلال تسليط أضواء قوية عليه.. فما هي الكابوريا التى تم اصطيادها فى الفيلم بتسليط أضواء قوية عليها؟.. هل هم الشبان الصعاليك الثلاثة الذين اصطادتهم رغبة فى عوامتها الفاخرة لتتسلى بهم؟ حسنا.. فهل سنوزع مذكرة تفسيرية تشرح هذا المعنى الغامض على جمهور عماد الدين؟

إننى بعيدا عن هذا اللغز الشكلى لا أتفق مع الكثيرين الذين خرجوا من الفيلم يتسألون: «ما الذى يريد أن يقوله؟.. فأتصور شخصا أن ما يقوله الفيلم واضح بالعكس إلى حد السذاجة، وتكرار ما قاله محمد الكحلوى فى أحد أفلامه من أربعين سنة حينما انتزعت سيدة ثرية لعبوب من الحارة الفقيرة التى يعيش فيها. وأرادت أن تشتري بخمسة جنيهات فالقى بالورقة المالية فى وجهها بكبرياء وشمم قائلا: «الخمسة جنيهه دى ما تمشيش فى حارتنا يا هانم!..» فجن جنون جمهور «الترسو» من الغلابة تصفيقا لهذه الصفة التى وجهها الفقراء للأغنياء.. بل لقد كان هذا نفس ما قاله صلاح أبو سيف فى «الأسطى حسن» حينما تصور فريد شوقي أنه يمكن أن ينتقل من طبقته المدممة إلى الطبقة الراقية بمجرد عبوره «كوبرى أبو العلا» من بولاق إلى الزمالك، حيث بهرت زوزو ماضى بفحولته الجسدية فأعاده المخرج فى نهاية الفيلم إلى مكانه الوحيد الطبيعى فى بولاق مع زوجته الفقيرة هدى سلطان!

وأزعم أن الفكرة فى «كابوريا» هى نفس الشيء.. إذا كنت قد فهمت الفيلم بالطبع.. فإذا قال لى عصام الشماع وخيرى بشارة: «لأياحق».. أحنا نقصد أبعاد وأعماق ثانية عن تأثير الكابوريا فى اللابوريا.. فسوف أعترف على الفور بأننى «الحمار» الوحيد الذى ادعى أنه فهم الفيلم!

الصعاليك الثلاثة

الثلاث الأول من «كابوريا» جميل جدا وساحر عن العلاقة بين ثلاثة شبان صعاليك من أعماق العالم السفلى فى حوارى القاهرة الشعبية. أحمد زكى وشابان أخران تركوا بيئتهم المظلمة، وحرقهم الصغيرة غير المجدية بحثا عن أى سطح يطلون عليه.. ولأنهم لا يملكون سوى قوتهم الجسدية فلقد تصوروا أنهم يمكن أن يصبحوا ملاكمين فى الساحات الشعبية الفقيرة إلى أن وصلوا إلى الأولبياد.. بالصدفة

البحثة تلتقطهم السيدة الجميلة الغنية رغدة لتسلى بهم هي وزوجها الشاب العايب الثرى جداً - لا ندرى من أين - فى ملاكمات غريبة يراهنون فيها على البشر بعد أن أصابهم الملل من صراع الليكة ومن كل المتع الأخرى.. يفرح الشبان الصعاليك الثلاثة وزميلهم الرابع العملاق عنتر الذى التقطوه من الموالد.. بهذه الفرصة الذهبية لأن يعيشوا فى قصر فخم. ويأكلوا أشهى الأطعمة، ويروا النساء البيض.. ويأخذوا الفلوس أيضاً من خلال المراهنة على قواتهم الجسدية.. إلى أن تقع السيدة الثرية رغدة طبعاً فى الإغواء الجنسي للصعلوك «المختلف» أحمد زكى.. فى الوقت الذى تقرر اصطياده منها سكرتيرتها (سحر رامى) القائمة أصلاً من نفس طبقته الفقيرة.. والتي ترفض فى نفس الوقت أغراعت سيدها الثرى حسين الإمام الذى تقسخت تماماً علاقته بزوجته.

وهكذا ومن خلال مشاهد طويلة جداً ومكررة إلى حد الملل، نكتشف مدى تقسخ وإنهيار هذه الطبقة الغنية جداً - التى تعيش فى هذا القصر والمزرعة والأسطبل- شديدة البذخ، فلا تملك تبديد الملل إلا بالرقص والغناء والشراب والمجون والخيانات الزوجية، ثم المراهنة على البشر بدلاً من الديوك بهدف إغراق فراغهم وخوائهم الروحى والعاطفى فى اللذات وفيما يذكرنا طول الوقت «باللواشى هيتا» لفيلىنى.. ولكن بينما كان تقسخ هذه الطبقة الراقية واضحاً عند فيلىنى، من خلال إنهيار قيم كاملة فى المجتمع الأوروبى فيما بعد الحرب الثانية، ومن خلال تراجع القيم المسيحية نفسها.. فإننا لا نفهم شيئاً على الإطلاق عن طبقة رغدة وحسين الإمام التى يفصحها فيلم «كابوريا» لأننا لا نعرف ما هى هذه الطبقة أصلاً، ولا أين توجد، ولا ما هى مشكلتها فلا نصبقها لثانية واحدة.. فمثل هذه الحياة اللاهية بهذا المجون يمكن تصور وجودها مثلاً عند ارسنقراطية ما قبل ثورة يوليو.. أما الطبقة الجديدة التى تملك كل هذا البذخ فى التسعينيات.. فلقد صعدت أصلاً من أصول منحلة لا تمارس هذا النوع من المتع، ولا تتحدث مثلاً بالفرنسية التى يقدم الفيلم عبارات كاملة مهمة منها بون أن يكثر أحد بأن أفهمها أنا الذى لا أعرف الفرنسية لأن أبى أدخلنى المدارس الحكومية المجانية!.

فما هو نوع العمل الذى يمارسه حسين الإمام مثلاً بحيث يملك كل هذه الثروة.. ويحيث ينفق العشرة جنيهاً فتعوب له ألفاً كما قال لأحمد زكى فى المطعم الصينى.. وما هو مغزى المطعم الصينى نفسه بالمناسبة ومشاهد عديدة أخرى قد يكون كل

منها جميلاً وساخراً على حدة، ولكن من الصعب فهمها فى نسق واحد متكامل؟

لا فقراء لى أغنياء

إن «كابوريا» إذا كان عن الفقراء فى مواجهة الأغنياء.. فإنه لا يجعلنا نتعاطف مع هؤلاء ولا أولئك.. لأننا لا نصدقهم معا حين لا نفهم مشاكلهم على الجانبين.. فلا هؤلاء هم الفقراء الذين نعرفهم فعلاً فى واقعنا.. ولا أولئك هم الأغنياء الحقيقيون.. فإذا كان الفيلم يكسر «الواقع» ويخرج عنه إلى التفریب، فعليه أن يحدد قضيته أولاً ثم يختار أسلوبه كما يشاء.. وإلا فما هى الإدانة التى يوجهها أحمد زكى لطبقته الفقيرة فى مشهد التوافذ المفتوحة ليلاً وهو يوجه إتهاماً عييطاً لكل أسرة، بينما هو العنصر الفاسد فعلاً والمنحرف بالمفهوم الشعبى.. والذى يجعله الفيلم رغم ذلك يرفض مائة ألف جنيه كسبها من مراهنة على مباراة ملاكمة ويقذف بها فى وجه السيدة الثرية كما فعل محمد الكحلوى من أربعين سنة.. ثم يترك كل هذا البذخ ليعود إلى الفتاة الفقيرة التى يحبها كما عاد فريد شوقى لهدى سلطان.. فكيف تقدم شخصية كهذه على هذا التنازل لمجرد أرضاء الجمهور.. وأين يمكن أصلاً فى كل القاهرة أن يحدث هذا؟

فى «كابوريا» رغم ذلك حس سينمائى مدهش وقدرة مبتكرة من خيرى بشاره على خلق أجواء جديدة حميمة.. وهناك خط هائل فى البداية لصعاليك ثلاثة يقتحمون عالم القصور، لو كان الفيلم قد واصله لصنع شيئاً مدهشاً.. بدلاً من أغراقنا فى ملل القصر والمزرعة الذى هبط تماماً بإيقاع الفيلم حتى كننا نختنق من البرودة والتكرار وحتى لو كان هذا مقصوداً.

وهناك مشاهد طويلة جداً ومكررة لمباريات الملاكمة بلا مبرر وفى «كادر» مغلق على رأس المتلاكمين فقط وضد منطق التسويق بالملاكمة.. والكادر المغلق على وجهين فقط سائد فى الفيلم وبما يناسب التليفزيون وحتى لو كان المقصود هو الإحساس بالاختناق.. واللقطات طويلة وبلا قطع حتى فى لحظات تعبير عالية جداً من أحمد زكى كان لابد أن نراه مواجهة فى كلوز بدلا من البروفيل.. فغير معقول أن يفلت المخرج رد الفعل على وجهة وهو يسمع أشعار رغدة مثلاً.. أو وهو يتوسل منافقا لحسين الإمام فى المطعم الصينى، وهى مسئولية المخرج بالطبع التى سلبت الكثير من براعة الممثل ومن جمال تصوير وإضاءة محسن أحمد.. وبحيث نخرج فى النهاية



لقطة من فيلم «كابوريا» إخراج خيرى بشارة

مقتناظين فعلاً لأننا لم نحب هذا الفيلم رغم جهود ممثل عبقرى فعلاً هو أحمد زكى الذى لا يستطيع غيره أداء مثل هذه الشخصية.. ورغبة التى نراها فى أحسن حالاتها حارة منطلقة نزقة ثم جميلة، وسحر رامى بأدائها الخبيث الراسخ.. وحسين الإمام الذى وضع نفسه لأول مرة فى مكانه الصحيح كممثل ثم كمنتج لابد أن نحبيه على أنه بدأ بتجربة فنية راقية وشجاعة.. ثم هناك هؤلاء الشبان الرياضيون الثلاثة - وخصوصاً محمود القصير - الذى كانوا أجمل اكتشافات الفيلم التى تستحق الاستمرار.. ولكن بدون «كابوريا» أو «لابوريا».. تكفى أفلام «البساريا» البسيطة المتواضعة فقط!

«الزوجة السابعة»

محمد فوزى يشاكس مارى كوينى..

فى أيام البراءة القديمة !

لا يكتسب فيلم «الزوجة السابعة» أهميته فى هذا الموضوع من أن بطله هو محمد فوزى بل من أن البطلة أمامه كانت مارى كوينى.. ولكن ليس بمعنى أن هذه كانت أهم من ذاك أو العكس.. وإنما بمعنى أن محمد فوزى أصبح مطربا ناجحا فى أفلام كثيرة، بل وظاهرة فى الفيلم الغنائى المصرى يعرفها الكثيرون وكتبوا عنها كتابات عديدة، وربما زاد الاهتمام بها أكثر بعدما مات محمد فوزى نفسه. ثم بعد تراجع حال الغناء عموما فى أيامنا هذه حيث أصبح الجميع يقتقدون الأصوات الجميلة القديمة التى لم يقدرها حق قدرها فى حياتها.. وهذا شأن المطربين عموما فى السينما المصرية الذين كانوا أكثر حظا فى الإهتمام والشهرة وحب الجماهير من الممثلين العاديين الذين لا يغنون.. فما زال عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد وعبد الحليم وشادية ولبلى مراد فى أذهان الناس حتى الآن وعلى الرغم من توقعهم عن العمل..

ومن هذه الزاوية لن يكون جديدا أن نتحدث عن محمد فوزى الذى تحدثنا عنه كثيرا، وما زال يعيش فى قلوب الناس فى أفلامه التى يتكرر عرضها فى التلفزيون، ولكن الجديد فى فيلم «الزوجة السابعة» فيما اعتقد أن نتحدث عن مارى كوينى التى لا يعرف عنها الكثيرون - خصوصا من هذا الجيل - شيئا. مع أن أفلامها كانت قليلة.. إلا أنها فى الواقع سيدة من سيدات السينما المصرية الأوائل اللواتي شاعت المصادفة أن تقوم هذه السينما فى بداياتها على اكتافهن أكثر من الرجال لسبب من الصعب تفسيره فى الواقع ! ..

فإذا كان قد أصبح معروفا للجميع أن عزيزة أمير مثلا هى التى انتجت ومثلت أول فيلم روائى طويل بالمعنى الذى اصطلح على اعتباره البداية «الرسمية» للسينما

المصرية وهو «ليلي» الذي كان أول فيلم يعرض في القاهرة ليلة ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٢٧.. فقد لا يعرف الكثيرون أنه في التوقيت نفسه تقريباً كان مقدرًا للسينما المصرية أن تتلقى دفعة قوية أخرى من سيدة من سيدات السينما أيضاً هي آسيا داغر، التي انتجت ومثلت بعد عامين فقط - ١٩٢٩ - سبع أفلام السينما المصرية «غادة الصحراء» أمام وداد عرقى الذي أخرجه أيضاً، والذي يبدو أنه جاء من تركيا خصيصاً لينقرغ لخداع سيدات السينما في مصر بوهم أنه مخرج كبير.. فهو نفسه الذي وقعت في أحباله عزيزة أمير ليخرج لها «ليلي» والذي أكمله استفان روستي بعد المشاكل العديدة التي أصبحت قصة طريفة يعرفها الجميع ..

مارى كوينى من جيل الرائدات

ومع آسيا داغر القادمة من الشام لتكون بعد ذلك ركناً أساسياً في البدايات الأولى للسينما المصرية وحتى الخمسينيات.. جاءت بنت أختها الفتاة الصغيرة الجميلة مارى كوينى لتصبح هي الأخرى إحدى رائدات هذا العالم السحري الجديد الجميل : السينما.. وليمتد تأثيرها منتجة وممثلة وأم حتى الآن في شخص ابنها نادر جلال الذي كان من أوائل من تخرجوا من معهد السينما عام ١٩٦٣ ليصبح واحداً من انشط مخرجي الجيل الشاب - بمعنى أنه أول جيل درس السينما دراسة أكاديمية في مصر - وأفضلهم من حيث الحرفة، وهو الذي ولد في أحضان السينما ابناً لمارى كوينى والمخرج أحمد جلال، ومثل وهو طفل مع يوسف شاهين في «ابن النيل» قبل أن يصبح تلميذاً له ومساعداً وهو شاب ..

وأحمد جلال هو أحد الشباب المثقفين الذين جذبهم عالم السينما الجديد منذ بدايته في نهاية العشرينيات.. وهو من أسرة غربية يبدو أنها كانت كلها «مضروية بالفن».. فأخواه الآخرين أصبحا مخرجين هما أيضاً على الرغم من عدم تشابه الأسماء.. وهما حسين فوزى الذي تخصص في فترة تالية لأحمد جلال في الأفلام الاستعراضية والذي اكتشف نعيمة عاكف.. وعباس كامل الذي كان رساما للكاريكاتير وتحول هو الآخر إلى لون من الأفلام الساخرة الجريئة الأشبه بالكاريكاتير.. بينما كان على أخيهما أحمد جلال أن يشق الطريق أولاً وفي ظروف مبكرة أكثر صعوبة.. حين تحول من الصحافة إلي السينما ممثلاً ومخرجاً وارتبط في البداية بآسيا داغر التي كون معها ثنائياً في سلسلة أفلام ظهرت في بدايات

السينما المصرية المبكرة ..

بعد «غادة الصحراء» الذى مثلته آسيا وأخرجه وداد عرفى عام ١٩٢٩.. اشركت آسيا معها ابنة أختها ماري كوينى فى أول ظهور لها على الشاشة عام ١٩٣١ فى فيلم «وخز الضمير» الذى أخرجه إبراهيم لاما.. وهنا نلاحظ الطابع العائلى الذى ساد محاولات تلك الأيام.. فهو شقيق بدر لاما نجم المغامرات الذى حاول تقليد أفلام الكاوبوى الأمريكية بعدما عاد الشقيقان الفلسطينيان من المهجر فى أمريكا اللاتينية ليستقرا فى مصر.. وينسب لهما فضل إخراج «قيلة فى الصحراء» الذى يعتبره البعض أول فيلم مصرى فى الواقع حيث عرض قبل «ليلى» بستة أشهر كاملة.. ولكن فى الإسكندرية وليس فى القاهرة..

ولعل هذا الجو العائلى هو الذى جعل آسيا تشرك معها ماري كوينى فى «وخز الضمير».. لكى يظهر أسم أحمد جلال لأول مرة ضلعا فى هذا الثلاثى الذى استمر طويلا بعد ذلك، وذلك حين أخرج لهما «عندما تحب المرأة» عام ١٩٣٣. ولكن ليختفى أسم ماري كوينى كممثلة بضع سنوات من الأفلام التى مثلتها خالتها آسيا وأخرجها ومنها معها أحمد جلال، الذى نعرف أنه تزوج من ماري كوينى فى الفترة نفسها.. فهل كان لهذا الزواج علاقة فى احتجابها مؤقتا عن الشاشة ؟ أم أنها هى التى زهدت فى العمل انشغالا بأعبائها الجديدة.. ولكن الثابت أن آسيا واصلت العمل مع أحمد جلال ممثلا ومخرجا فى سلسلة من الأفلام :

«عين ساهرة» ١٩٣٤، «شجرة الدر» ١٩٣٥، «بنكوت» ١٩٣٦، «زوجة بالنيابة» ١٩٣٦، «بيت الباشا المير» ١٩٣٨، «زليخا تحب عاشور» ١٩٣٩ .

ثم بعد سبع سنوات لم يظهر فيها اسم ماري كوينى كممثلة.. تعود ماري كوينى إلي الظهور مرة أخرى ومع أحمد جلال مخرجا، وممثلا أحيانا.. فى أفلام :

« فتاة متعربة » أمام عباس فارس عام ١٩٤٠ . «روايه» أمام أحمد جلال نفسه عام ١٩٤٢ . «ماهدة» أمام عباس فارس عام ١٩٤٢ . «أم السعد» أمام المطرب اللبناني محمد سلمان عام ١٩٤٦ . «كانت ملاكا» أمام يحيى شاهين ولكن من إخراج عباس كامل شقيق أحمد جلال عام ١٩٤٧ . «عودة الغاشي» أمام محمود المليجي عام ١٩٤٧ . «إلهام» أمام يحيى شاهين ومن إخراج بهاء الدين شرف عام ١٩٥٠ .

ثم «الزوجة السابعة» عام ١٩٥٠ والذى نتحدث عنه اليوم وكان من بطولتها أمام محمد فوزى وشادية وسليمان نجيب وإسماعيل ياسين ومن إخراج إبراهيم عمارة،

الذى أخرج لها فى العام التالى «ضحيت غرامى» أمام عماد حمدي الذى كان نجمه قد بدأ يبرز قبل ذلك بقليل.. ثم ليكون آخر أفلام ماري كويني منتجة وممثلة هو «نفسا بلا رجال» الذى أخرجه لها عام ١٩٥٢ الشاب الموهوب العائد من أمريكا قبلها بسنوات قليلة.. يوسف شاهين .

منتجة وصاحبة استديو

إذا كان أسم ماري كويني قد اختفى عن الشاشة كممثلة منذ ذلك التاريخ - ١٩٥٢ - إلا أنه ظل موجودا ويقوة سواء خلال شركة الإنتاج التى كونتها كمنتجة «أفلام ماري كويني»، أو خلال ابنها المخرج الشاب نادر جلال، أو خلال الإنجاز الكبير الذى قدمته مع زوجها الراحل وظل قائما حتى الآن، وهو أنشأؤهما معا «لاستديو جلال» فى حى حدائق القبة فى قلب القاهرة ..

وما اتبع لنا رؤيته من أفلام «ماري كويني كممثلة - وهو قليل - يوحى بأنها كانت تميل فيما يبدو إلى أداء الشخصيات الأقرب إلى تكوينها هى كسيدة جادة وإيجابية تربت فى أحضان خالتها آسيا التى كانت رائدة كما قلنا فى تأسيس صناعة سينما مصرية فى فترة مبكرة وفى ظروف صعبة.. وهو جيل من النساء العظيمات حقا تدين لهن السينما باكثر مما تدين للرجال.. وكان طبيعيا أن تتشرب ماري كويني بهذه الروح المناضلة شديدة البأس التى تميل إلي العمل والإضافة، سواء من آسيا أو بعد ارتباطها الفنى بمناضل آخر من «الحرس القديم» هو أحمد جلال.. ثم بارتباطها كزوج وشريك حياة وعمل لينجبا معا مخرجا.. واستديو..

زوجة «سابعة» لمحمد فوزى

فيلم «الزوجة السابعة» يحمل لافتة «أفلام ماري كويني» كمنتجة.. وهى تعهد بالفكرة والحوار فيه لأبو السعود الأبيارى أحد أهم كتاب الكوميديا فى السينما المصرية طوال تاريخها كله.. أما السيناريو والإخراج فلإبراهيم عمارة الذى كان ممثلا ذا طابع خاص فى الأداء «الفخيم» ويظهر فى دور صغير ايضا فى هذا الفيلم.. وسوف نلاحظ أن عاطف سالم كان مساعدا للمخرج.. وأن وييد سرى كان مساعدا للمصور.. وهى أسماء اصبحت مهمة جدا فى السينما المصرية بعد ذلك.. كما سوف نلاحظ أن التصوير كله تم فى استديو جلال بالطبع..

ولأنها تنوى أن تصنع فيلم مرحا ناجحا يكتبه أبو السعود الأبياري.. فلقد اختارت بذلك - محمد فوزى لنور البطولة، والذي كان قد أصبح مطربا محبوبا فى السينما منذ ما ظهر لأول مرة عام ١٩٤٦ «مجد وبموج» أمام مطربة أخرى كانت قد جاءت من الشام هى ايضا وبدأت تفرض وجودها فى السينما الغنائية هى نور الهدى.. ليبدأ محمد فوزى بعد ذلك سلسلة من الثنائيات الغنائية مع صباح فى «عرو المرأة» و«صباح الخير».. ومع عقيلة راتب فى «عروسة البحر».. أو الثنائيات الغنائية الراقصة مع سامية جمال فى «صاحبة العمارة» و«بنت حظه».. ومع تحية كارويكا فى «حب وجنون».. بحيث عندما التقطته مارى كوينى ليلعب أمامها «الزوجة السابعة» عام ١٩٥٠.. كان محمد فوزى نجما قد تربع على القمة فعلا.. وكان قد لعب قبل ذلك مباشرة خمسة أفلام عام ١٩٤٨.. وأربعة أفلام عام ١٩٤٩ هى «المجنونة» أمام ليلي مراد و«المرأة شيطان» أمام المطربة أحلام و«فاطمة وماريكا وراشيل» أمام مديحة يسرى.. و«صاحبة الملايم» أمام كاميليا فاتنة تلك الأيام.. ومن إخراج عز الدين نو الفقار شخصيا ...

بل أنه فى العام نفسه ١٩٥٠ الذى استعانت فيه مارى بمحمد فوزى فى «الزوجة السابعة».. كان محمد فوزى قد لعب بطولة أربعة أفلام أخرى من أنجح أفلام تلك الفترة وأمام أهم نجوماتها فى هذا المجال أو ذاك : «بنت باريس» أمام تحية كارويكا.. و«الآنسة ساما» مع صباح.. و«غرام راقصة» مع نور الهدى.. والأفلام الثلاثة من إخراج حلمى رفلة الذى كان من أنكى عقول الإنتاج التجارى الناجح الذى يجيد صنع «تركيبات» ليست مبتذلة من الغناء والرقص والكوميديا.. والذى يقف وراء الظهور الناجح لعدد من أهم نجوم تلك الفترة - نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات - مثل شادية وماجدة ومحمد فوزى وإسماعيل ياسين.. أمام الفيلم الخامس لمحمد فوزى فى العام نفسه - ١٩٥٠ - فهو «بنات حواء» الذى لعبه أمام مديحة يسرى وشادية ولكن أخرجه نيازى مصطفى ..

والمنهل أن هذا الفيلم الأخير يتشابه موضوعه إلى حد كبير مع «الزوجة السابعة» الذى انتج فى العام نفسه ويلعب فيه محمد فوزى الدور نفسه تقريبا!.. ويبدو أنه تقليد راسخ فى تراث السينما المصرية.. حيث نرى هذه الأيام وبعد أربعين عاما فيلمين يعرضان معا عن الموضوع نفسه هما «جزيرة الشيطان» لعادل إمام - وهو بالمصادفة من إخراج نادر جلال - و«جهيم - ٧» لسمير صبرى ومن إخراج محمد أبو سيف !!

الزوج.. المضروب دائماً

محمد فوزى فى «الزوجة السابعة» هو الشاب الماخن الذى يتزوج ست فتيات يتخلص منهن بالطلاق لعدم الإنجاب.. إلى أن يقع فى حب الزوجة السابعة مارى مارى كوينى التى تنتقم منه بتأنيبه إلى حد «الضرب» حتى تعلمه أن يحترم المرأة والعلاقة الزوجية، ولأنها ذات شخصية أقوى منه بكثير تجبره فى النهاية على التوبة والإكتفاء بحب امرأة واحدة..

وهو نفسه محمد فوزى الشاب المغامر المتقلب فى فيلم «بنات هوا» الذى ينصب شباكه حول مديحة يسرى الفتاة القوية «المسترجلة» التى تدير مصنعا أو شركة ما، كل ما يعمل فيها من النساء!.. وبينما تقفل كل ألامه فى الإيقاع بها تنجح هى فى تأنيبه - وبالصرب أيضا - حتى يفهم الدرس فى النهاية ويكتفى بحبها والاستقرار معها ويقطع عن تقريره المتكرر بالنساء !

والغريب أن شادية فى الفيلم كانت هى الأخت الصغرى للبطة والتى تحرق شوقا للزواج.. ولكن تمرد اختها الكبرى وعنفها مع محمد فوزى اللذين يؤخران زواجهما، يعطل زواج الأخت الصغرى بالتالى وحسب التقاليد، ولذلك فهى تسعى بكل شكل لانجاح قصة حب محمد فوزى مره مع مارى كوينى ومره مع مديحة يسرى.. واسماعيل ياسين هو الكوميدي الذى يشيع الضحكات فى الفيلم، اللذين يشتركان أيضا فى أن جزءا مهما من أحداثهما لابد من أن ينتقل إلى شاطئ الاسكندرية لسبب ما ! ..

ويتكرر الموضوع نفسه بحذاقيره تقريبا فى فيلم ثالث بعد ذلك بسنوات هو «الزوجة رقم ١٢» الذى أخرجه فطين عبد الوهاب.. ولكن بعدما أصبحت البطة هى شادية نفسها هذه المرة التى تؤنب وتنتقم لكل النساء السابقات من الفتى الماخن رشدى أباطة.. وإن كان هذا الفيلم قد كتب فى عناوينه أنه مأخوذ عن قصة شهريار الذى ادبته شهرزاد ! ..

ولا يختلف بناء فيلم «الزوجة السابعة» عن البناء التقليدى للفيلم الكوميدي الخفيف الذى برع أبو السعود الأبيارى فى كتابته بغزارة مستقلا إمكانات أبطال الفيلم سواء المطرب أو الراقصة أو الممثل المضحك الذى كان فى الغالبية العظمى إسماعيل ياسين !

والفيلم يبدأ هذه المرة فى قاعة محكمة يحصل فيها محمد فوزى أو «وحيد أفندى»

على حكم بالطلاق من الزوجة «السادسة» التي عاشها ستة كاملة فلم تتجب له ولدا.. فطلقها كما طلق من قبلها.. هكذا ببساطة.. ونلاحظ أن المحكمة «ظريفة» جدا حيث يتبادل المحامون والبطل التكات ويضحك حضور الجلسة وكأنهم فى جلسة أنس..

بعد تحرره من الطلاق مباشرة وفى الليلة نفسها يكون محمد فوزى فى الكاباريه أو النادى الليلي لفندق ما كالعادة.. فالأبطال أثرياء دائما من دون أن يمارسوا عملا ما، فيقضون نصف حياتهم على الأقل فى الكاباريه !. وعلى الفور ينصب شباكه حول مائدة تجلس عليها مارى كوينى الفتاة الجميلة القوية المتعجرفة التى ترفض دعوة الشبان للرقص.. بينما اختها الصغرى شادية ترقص مع خطيبها نور الدمرداش الذى كان «وجها جديدا».. بينما الأب سليمان نجيب مشغول هو نفسه بمراقبة حسناوات السهرة .

ونفهم بعد ذلك أن هذه الأسرة السعيدة تقيم فى فندق بالاسكندرية.. وإن محمد فوزى ينزل فيه هو أيضا لكى يحدث «الاشتباك» الذى لابد منه.. وإن كان لا يدري أحد كيف حدث سوء التفاهم التقليدى حين تدخل مارى كوينى أو «سميحة» جناحها خطأ لتجد أن الراقد فى سريرتها هو محمد فوزى !

الممثل القديم الأجنبى الأصل ادمون تويما هو «مدير الأوتيل» الدائم فى هذه الأفلام.. ولذلك فهو يفض الاشتباك بسرعة ويشرح لمارى كوينى أن محمد فوزى هو وحيد بك ضياء الدين.. «غنى كبير فى البلد» والذى استأجر الجناح الخاص بالأسرة.. ومن هنا جاء الخطأ ولكن بعد أن تكون شرارة الحب قد اندلعت من أول نظرة وكالعادة !. ولذلك يكون منطقيا أن يغنى لها محمد فوزى فى المشهد التالى مباشرة وهى تنتزه وحدها على شاطئ البحر، وهو يلاحقها «بقلاسة» لا يخفف منها سوى كونه محمد فوزى :

« قاعد لوحدك ليه يا جميل.. يالى هويتك.. دا الحب فى الأيام دى قليل.. وأنا حبيتك! »
وتصوروا شابا يلاحق فتاة على شاطئ البحر بهذا الإلحاح من دون أن تستدعى له «الشاويش» ومن دون أن يتصدى له مخلوق واحد يكون موجودا مصادفة ليتصدى له مفسدا قصة الحب قبل أن تكتمل.. مع أن تقاليد المصريين أن يحشروا أنفسهم بين كل فتى يعاكس فتاة لمعرفة إية الحكاية بالضبط، ولضرب الفتى ضربا مبرحا أو أخذ الفتاة منه لاستجوابها أو لأى غرض آخر لحماية الشرف والفضيلة بالطبع ..

الرجال يفضلون القاسيات

ولأن ماري كويني أو «سميحة» هي فتاة صلبة جدا وعنيدة ولا تكثر بأحد.. فإن محمد فوزي يقرر أن يتزوجها فوراً. وكأن القاعدة هي أنه كلما ضربت الفتاة الشاب كلما هام في حبها.. وهي ترفضه في البداية لسبب غامض.. بينما اختها شادية لا تطيق المماطلة وتريد أن تتزوج من خطيبها الشاب الباهت الذي بلا طعم ولا رائحة نور الدمرداش.. ولكن لابد من أن تتزوج أختها الكبرى أولاً..

والغريب جداً أن تكون الفتاة ماري كويني رافضة إلى هذا الحد الزواج من هذا الشاب.. ولكن أباه «الباك» أو «الباشا» - سليمان نجيب- الذي لا تعرف عنه شيئاً على الإطلاق- يكشف عن خوائه الشديد فجأة حين يتوسل إليها أن تقبل هذه الزيجة.. لأن الشاب الثرى جدا وعده بسداد ديونه المتراكمة.. فهي صفقة بيع حقيرة جدا يتقبلها الجميع بصدر رحب.. ومن دون أن نفهم لماذا يسرف هذا الأب سليمان نجيب في الاتفاق إذا، مصطحباً ابنتيه إلى الفنادق الكبيرة ما دام مفلساً إلى هذا الحد! ومن دون أي كلمة لا عن ثروة سليمان نجيب وكيف تبدلت، ولا عن ثروة محمد فوزي الحالية ولا من أين مصدرها.. ولكننا نفهم فجأة أنه من أثرياء الريف. فهو بعد اضطراب الفتاة لقبول الزواج به لاتخاذ أبيها اللقس، يدعو العائلة الكريمة كلها لقضاء «يومين في العزبة».. فكل شباب وسيم في السينما المصرية لديه «عزبة».. في العزبة يركب اسماعيل ياسين الحمار وهو يغني «للال» طبعاً :

« الله يا روي على الفتة لما ناكلها..

والحة تجرى روا الحة عايزة تطولها..»

واسماعيل ياسين هو «الملحق» التقليدي «البيه» محمد فوزي.. لا تدري هل هو موظف عنده أم سكرتيه أم قريبه.. ولكنه شيء من هذا كله، ولجرد أن يكون موجوداً طوال الوقت ليضحكنا ..

وإذا كان الممثل «السنيدي» يركب الحمار.. قطيعي أن يركب «البطل» الحصان.. ويغني لماري كويني :

«قلبي وقلبك صبروا ونالوا ..

ياللي بحبك.. قبل ما قالوا

جوزوها له.. مالها إلا له! « .

والأسرة في الريف غنية جداً بالطبع. وفي ليلة العرس تتبرع «خالتي خضرة»

إحدى عجائز أسرة محمد فوزى الريفيات، ومن دون مناسبة بإقشاع سره لعروسه ماري كويني.. فهو تزوج ست نساء من قبل.. وكان يعيش مع الواحدة منهن سنة فإذا لم تنجب خلالها ولدا.. طلقها! قتهرب العروس طبعاً بعد عقد القرآن وتعود إلى القاهرة ليرجوها أبوها الوجه المفلس أن تقبل الزواج الصفقة.. وهنا تبدأ سلسلة المعاكسات والمعارك بين الزوج وزوجته التي ترفض معاشرته في الفراش وتتغص عليه حياته إلى حد الضرب وتحطيم ضلوعه.. وهي حين تقفل في وجهه باب حجرة النوم.. ولا يمنعه هذا المأزق الغريب من أن يغني لها أغنية سعيدة جداً ..

« ع الباب أنا ع الباب .. افتح لي يا بواب ! » .

وبعد مشهد واحد تكون قد صالحته من دون مناسبة توافق على أن تذهب معه إلى الإسكندرية.. وفي الطريق الصحراوي الذي نكتشف أنه لم يكن يزيد عام ١٩٥٠ عن مترين عرضاً .. «يخطبها» أغنية أخرى :

«خاصميني تصالحيني.. أنا راضي يا نور عيني...
بحبك وأنت فرحانة.. وأحبك وأنت غضبانة..
وأحبك وأنت نعبانة.. وأحبك وأنت سرحانة» .

وكلام ريك من هذا النوع، لا يسفر بالطبع عن أي تراجع من الزوجة الشرسة عن موقفها.. حتى حين ينفذ الاقتراح العبقري للسفرجي النبوي - محمد كامل - بالاستعانة بالعفاريت، والغناء بالنفوف والطراير هو وإسماعيل ياسين وهما يطلقان البخور :

«حبرشني يا حبرشني.. حنة حنة تنقرشني ! » .

وأرجو ألا يسألني أحد من هو الذي «حبرشه».. ولكن الحل فشل على أي حال، فذهب محمد فوزي كالعادة ليسكر وينسى في أقرب كاباريه حيث تكون الفرصة مناسبة لتقديم استعراض أجنبي من فئات «فرقة جاكسون العالمية» التي يعود محمد فوزي بواحدة منهن إلى المنزل ليثير غيرته.. فتبدأ هي في إثارة غيرته أيضاً بإدعاء أنها على علاقة برجل آخر.. وهو نوع من «الشغل البلدي» في حل المشاكل الزوجية بإختراع قصص الخيانة المتبادلة.. ومن دون أن ينسى مخرج الفيلم «الحاج إبراهيم عمارة» الذي كان متخصصاً في اللقاء آيات القرآن الكريم بصوته الجهوري في الأفلام.. أن يضع على لسان ماري كويني آية قرآنية تلقن زوجها درساً في ضرورة الرضا بما قسم الله له... وهو لعب على الحس الديني لدى الجمهور

كانوا يحشرونه فى الأفلام بمناسبة ومن دون مناسبة ومهما كانت غارقة فى أجواء العصابات أو الكابريئات !

المزاج المرضى فى الحب

المزاج المرضى الغربى فى العلاقات العاطفية فى الفيلم المصرى هو الذى يجعل مارى كوينى تعترف بأنها تحب زوجها جدا.. وواثقة من أنه يحبها جدا.. ومع ذلك يتلذذ كل منهما فى تعذيب الآخر بسادية غريبة.. تصل إلى حد احضار الزوجة لرجل لكى يضبطهما الزوج معا فى بيت الزوجية.. وبعد أن تتورث امرأة محمد فوزى ويخرج المسدس ويطلق الرصاص فعلا بينما اسماعيل ياسين يصرخ هلعاً بطريقته المعروفة : «يا ماما.. يا لهوتى !» وأشياء من هذا القبيل.. يكشف الرجل الذى هو عشيق الزوجة عن شاربه المستعار ويخلع طربوشه فإذا به امرأة فى زى رجل.. أو جمالات زايد!.. وهنا يدرك الزوج محمد فوزى أن زوجته مارى كوينى شريفة عفيفة دبرت هذه الحيلة لتلقنه درساً فى ضرورة احترام الحياة الزوجية.. وبعد أن يكون تاب تجيء النهاية السعيدة.. فإذا بالأسرة كلها تجتمع حول طفلين أنجبهما الزوجان مرة واحدة.. فالزوجة السابعة المتمردة نجحت إذا فى تحقيق حلم زوجها، ومضاعفاً أيضاً.. والكل يبتسمون للكاميرا بسعادة على كلمة النهاية ..

ومن حقنا الآن ويعد أربعين سنة كاملة أن نتأمل هذه الأشياء بقدر من الدهشة.. وأن نسخر من هذا الشيء أو ذاك بمنطق أيامنا الحاضرة.. ولكننا لن نستطيع أن ننكر أبداً هذه الأفلام الجميلة بكل سذاجتها وبراعتها وأغانيها وضحكاتها كانت تسعد الناس وبلا أى خداع أو إدعاء أو ابتذال.. وكان هذا وحده يكفى! لأننا أصبحنا اليوم نفتقد هذه البراعة! ونشاهد تلك الأفلام القديمة بشيء من الحسرة.. ويكثر من الاستمتاع .

«الماضى المجهول» صوت ليلى جعله معروفا

أحمد سالم ظاهرة أسطورية غامضة ليس فى السينما المصرية وحدها، بل ربما فى المجتمع المصرى الراقى فى مرحلة ما بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥.. حيث كانت تقفز أحيانا إلى السطح، فجأة، مثل هذه الشخصيات المغامرة والمتعددة الأوجه.. مع أن المجتمع المصرى نفسه أقرب إلى الثبات والتقليدية بما لا يسمح عادة ببروز شخصية «المغامر» كما فى المجتمعات الغربية.. ولكن أحمد سالم هذا لم يكن قد تجاوز العشرين عندما عاد من انكلترا حيث درس الطيران أو تربى عليه، فكان - كما يقال - ثانى مصرى يقود طائرة.. ثم دون أن يدرك أحد ما هى علاقة الطيران بالإذاعة، قيل أيضاً أنه كان أول من نطق بصوته: «هنا القاهرة» عند افتتاح أول إذاعة مصرية حكومية بعد مرحلة الإذاعات الأهلية الصغيرة.. فلقد عمل مديعاً أيضاً!

وهنا لا تكون دهشتنا كبيرة لو انتقل من الإذاعة إلى السينما.. وليصبح مديراً لـ «استديو مصر» أكبر مؤسسة سينمائية مصرية فى ذلك الوقت، ومن دون أن ندرك أيضاً ما هى خبرته السينمائية السابقة التى تؤهله لقفزة هائلة كهذه من دون تدرج.. ولكن يبدو أن تكوينه الشخصى الخاص كان وراء هذه الطموح المتقلب.. قواضح أنه كان «ابن ناس» بالمعنى السائد حينذاك.. ومتقفا ثقافة أجنبية واسعة.. فإننا أضفنا إلى هذا جاذبيته الشخصية التى جعلت منه أحد نجوم المغامرات العاطفية أيضاً - حيث تعددت زيجاته وعلاقاته اللوية مع نجومات المجتمع الارستقراطى ونجمات السينما.. وكان أشهرها مع المطربة أسمهان - فلنا أن نتخيل كيف كان هذا الشاب

«الساحر» قادرا على تجربة كل ما يخطر له على بال... ولكن ما يعنيها هنا هو السينما..

ليس ضروريا بالطبع أن يكون كل من يتولى منصب مدير «استديو مصر» صالحا للسينما.. ولكننا نفاجأ بأول ظهور لاسم أحمد سالم فى قوائم الأفلام عام ١٩٣٨ مخرجا لفيلم «أجنحة الصحراء» ثم يختاره المخرج محمد كريم بطلا لفيلم «نفيا» أمام راقية إبراهيم عام ١٩٤٦.. لكى يعود أحمد سالم للإخراج فى فيلم «الماضى المجهول» الذى كتب له السيناريو أيضاً. فضلاً عن قيامه بالبطولة بالطبع أمام لىلى مراد وبشارة واكيم.. ثم أخرج فى العام نفسه قليما ثانيا هو «رجل المستقبل» أمام مديحة يسرى.. وقد يظن احدكم أن الإخراج كان سهلا إذا إلى هذا الحد فى تلك الأيام. وهذا صحيح نسبيا ولكنه يكون صحيحا جدا فى حالة أحمد سالم بالذات. خصوصا حين نكتشف من خلال فيلم «الماضى المجهول» الذى نتحدث عنه فى هذا المقال.. أن هذا الذى قدمه فى الفيلم لم تكن له أى علاقة بالإخراج. ولا بالسيناريو الذى كتب اسمه عليه على الرغم من أن الذى عاصروا تلك الفترة يقولون أنه نقله عن فيلم اجنبى اسمه «عودة الأسير» عن قصة لجيمس هيلتون (ومن نون أن يشير بكلمة لذلك بالطبع فى تترات الفيلم..). كما أنهم يقولون أيضاً أن مساعده كامل التلمسانى الذى كان يملك الخبرة التقنية الكافية، هو الذى كان يقوم بالجهد الأكبر فى إخراج أفلام أحمد سالم.. والمفارقة الغريبة هى أن كامل التلمسانى كان قد أصبح مخرجا قدم أهم أفلامه «السوق السوداء»، الذى يعتبر من بدايات التيار الواقعى فى السينما المصرية بعد «العزيمة» لكمال سليم وتاريخ تنفيذ «السوق السوداء» هذا هو عام ١٩٤٥.. أى قبل عام كامل من عمله كمساعد مخرج مع أحمد سالم فى «الماضى المجهول» عام ١٩٤٦.. وهى أول حالة من نوعها - فى حدود معرفتى شخصيا - لمخرج يعود ليصبح مساعد مخرج! وليس مساعدا مع عبقرى اكبر منه لتصبح المسألة مفهومة، وإنما مع مخرج مبتدئ يجرب أول أفلامه، ومشكوك أصلا فى أنه مخرج.. وهذا الأمر يؤكد قوة سحر شخصية أحمد سالم الخرافى!

مع ذلك يخرج أحمد سالم ستة أفلام بعد «الماضى المجهول» يلعب بطولتها جميعا بالطبع: «رجل المستقبل» الذى أشرنا إليه من قبل عام ١٩٤٦.. ثم «ابن عنتر» عام ٤٧ أمام مديحة يسرى.. وفى العام نفسه يختاره صلاح أبو سيف شخصيا، بطلا لفيلم «المتقم» أمام نور الهدى.. ثم «حياة حائرة» و«المستقبل المجهول» أمام نور

الهدى أيضاً عام ١٩٤٧.. وليكون آخر ظهور لاسمه مخرجاً وممثلاً عام ١٩٥٠ فى فيلم «نموع الفرح» أمام مديحة يسرى..

شخصيات الفيلم

البطولة فى «الماضى المجهول» أمام أحمد سالم كانت لليلى مراد التى تقوم طبعا بالفناء.. وبشارة واكيم الذى يتولى الجانب الكوميدى.. والاثنان يخفان كثيراً من جفاف ورتابة البطل الوسيم، والذى لا علاقة له بالتمثيل على الرغم من أنه كان ساحر نساء فى حياته الشخصية، وذلك إما لأن نوق سيدات تلك الفترة كان رديئاً. وإما لأن «الفتى الساحر» كانت له مواهب أخرى لم تظهر فى هذا الفيلم..

هناك أيضاً أحمد علام الذى كان ممثلاً مسرحياً جهورى الصوت فخم الاداء من مدرسة يوسف وهبى. وأمنية نور الدين التى كانت إحدى نجومات المجتمع الأرسطراطى، وقد بذلت جهوداً مستميتة لتصبح ممثلة فى الأخرى ولكنها فشلت، وهى تقوم فى «الماضى المجهول» بدور الفتاة الأرسطراطية اللعوب التى تنسج خيوطها حول أحمد سالم طمعا فى ثروته.. بينما تقوم سعاد حسين والدة النجمة الشابة سماح أنور، بدور صغير لمرضة زميلة لليلى مراد فى المستشفى الذى يعالج فيه أحمد سالم، وتغنى لها ليلى فى عيد ميلادها أغنية من أجمل أغانى الفيلم هى «الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها» التى هى أصلاً أغنية شهيرة من أغانى عبد الوهاب غناها بصوته تحت اسم «انشودة الفن».. وعلى الرغم من إنها من أجمل أغانيه فلقد تم منعها من الإذاعة بعد ثورة «تموز» يوليو، لأنه قيل أن مؤلفها صالح جودت نظمها تغنيا بالملك فاروق بإعتباره راعياً للفنون..

أما سيد بدير الذى كان بدء حياته الفنية فى ذلك الوقت ممثلاً، فهو يلعب دور الريفى الساذج ذى «الكرش الكبير» والذى يضحك ببلاهة ويكرر باستمرار: «ما أنا برضه كنت بأجول كده!».. بينما يلعب سعيد أبو بكر دور طفل بالبنطلون الشورت «كثير الإزعاج والشقاوة» بين أطفال عائلة أحمد سالم الطامعة فى ثروته..

سيناريو.. تقيل الدم

على الرغم من أن أحمد سالم عهد بكتابة الحوار لبديع خيرى الذى كان أحد أبرع كتاب الحوار السينمائى اللطيف، إلا أنه فى هذا الفيلم فشل فى بعث خفة الدم

فى سيناريو ثقيل بطبعه.. اللهم إلا فى بعض العبارات التى جاءت على لسان الشخصية الكوميدية فى الفيلم «الشبوكشى» والتى لعبها بشارة واكيم.. ولن يدهشنا بالطبع أن المونتاج قام به كمال الشيخ لأننا نعرف أنه بدأ مونتيرا فى استديو مصر - مثله مثل صلاح أبو سيف - قبل أن يتحول فيما بعد إلى مخرج كبير.. ولكن ما أدهشنا فضلا عن حكاية كامل التلمسانى الذى كان مخرجا ومع ذلك عمل كمساعد مخرج فى «الماضى المجهول» هو أن مساعد المصور فى هذا الفيلم كان أحمد خورشيد الذى أصبح مصورا كبيرا بعد ذلك، بل وكانت له محاولات قليلة فى الإخراج أيضاً..

فى الفيلم أيضاً راقصتان وكلب.. الراقصتان هما هاجر حمدي ونبوية مصطفى اللتان كانتا معروفتين فى أفلام تلك الأيام، وكل منهما لونها الخاص، وجمهورها الذى يمكن أن يدخل الفيلم من أجلها.. أما الكلب فقدموه فى العناوين بإعتباره «الوجه الجديد بامبو» وهو الصديق الوفى لبطل الفيلم أحمد سالم خصوصا عندما تخلى عنه كل أصدقائه من البشر..

لست اتخيل شخصيا، فيلم «الماضى المجهول» من دون أغانى لىلى مراد التى اعتقد أنها هى التى جعلت هذا الفيلم مرغوبا حتى الآن.. خصوصا الأغنية الساحرة الخالدة المملوءة بالشجن والرومانسية والعنوية «حيران فى دنيا الخيال» والتى لحنها مع جميع أغانى الفيلم الأخرى الفنان محمد فوزى، بإستثناء أغنية «الدنيا ليل» التى هى لعبد الوهاب ويصوته أصلا إنما يبدو أنه لإعجابه بلىلى مراد التى شاركته بطولة فيلم «يهيا الحب» عام ١٩٣٩ - أى قبل سبع سنوات - فلقد سمح لها بأن تغنيها بصوتها.. أما كلمات الأغانى فهى لاساطين تأليف الأغانى السينمائية الرقيقة الأقرب إلى الشعر حينذاك: أحمد رامى وأبو السعود الإبيارى وجليل البندارى..

فكرة الفيلم

على الرغم من أن معظم أحداث «الماضى المجهول» - الأساسية على الأقل - مأخوذة عن الفيلم الأجنبى «عودة الأسير» كما يقول شهود تلك الفترة.. فلقد كتب أحمد سالم فى بدايته وبالنص: «أخذت فكرة الفيلم عن دراسات علمية للأستاذ الدكتور شاركوه الفرنسى»!

الفكرة ببساطة هى فقدان شخص لذاكرته نتيجة حادث ما، واسترداده لها بعد

فترة نتيجة لحادث آخر.. ولقد تكررت هذه الفكرة بعد ذلك كثيراً في السينما المصرية، ولكن مع استبدال الحادث أحياناً بما يسمونه «الصدمة».. وحيث كنا نسمع طبيباً يقول ببساطة: «هو لايد له من صدمة ثانية علشان يسترد ذاكرته!».

الشخص في «الماضي المجهول» هو أحمد سالم - واسمه في الفيلم أحمد أيضاً - الشاب الأثيق الثرى الذى يعيش فى فيلا فى الاسكندرية مع كلبه «بامبو» وخادمه النبوى عم إبريس ويلعبه الممثل الأسمر محمد كامل الذى كان يحتكر هذا الدور فى كل الأفلام.. وذلك لأنه لايد لكل «بيك» وجيه من «سفرجى أسمر مخلص جدا، هو أقرب إلى الصديق الذى يشاركه كل أسراره، ويتكفل بإطلاق النكات أيضاً، قبل ظهور إسماعيل ياسين على الساحة!

فى حادث قطار بشع يصاب أحمد بجراح، ويفقد الذاكرة تماماً، فلا يتذكر أى شيء من ماضيه ولا حتى اسمه.. وعندما ينقلونه إلى المستشفى يطلقون عليه اسم - حسن - بعد أن يفشلوا فى معرفة أية معلومات عنه.. ويكلف طبيبه أحمد علام الممرضة الجميلة ليلي مراد - نادية - برعايته -.. ويكون جاره فى العنبر هو الملحن الطريف «الأستاذ الشبوكشى» ويلعب النور بشارة واكيم..

من أجل .. ليلي مراد

لأنه أحمد سالم، فلايد من أن تعجب به ليلي مراد.. فتبدأ بالاهتمام به اهتماماً خاصاً أكثر من بقية المرضى. ثم تنشأ صداقة خاصة أيضاً بينه وبين بشارة واكيم وهكذا يكتمل الثلاثى التقليدى : الولد.. والبنت.. والمضحك..

بينما يشكو حسن من أنه فقد بفقدان ذاكرته كل ما يتعلق بماضيه قائلاً: «لا أنا عارف أنا مين.. ولا جاي منين.. ولا رايح فين» .. يستلهم بشارة واكيم من هذه الحالة كلمات الأغنية الجميلة:

«حيران فى دنيا الخيال..

محروم من الذكريات..

لا عندى فيها آمال

ولا بناجي اللى فات..»

ثم إذا به يلحنها على الفور، مع أن ظروف المستشفى لا توحى بآى تلحين، هذا إذا تصورنا اصلاً أن شكل بشارة واكيم نفسه يمكن أن يخرج منه لحن عبقري

كلحن محمد فوزى.. ولكن المطلوب أن تغنى ليلى مراد هذه الأغنية - مع أنها ممرضة فى مستشفى - لحسن حظنا!

فى الوقت نفسه تنتهز عائلة أحمد سالم وهى من «الأعيان» فرصة اختفائه مدة طويلة من دون أى أخبار عنه، لتدبر مؤامرة للاستيلاء على كل ثروته بإعتباره قد مات ويقود عمه المؤامرة فيستدعى كل أفراد العائلة لتقسيم التركة.. بينما تعدل بنت عمه اللعوب أمينة نور الدين عن مشروع زواجها منه، مادامت ستحصل على ثروته من دون زواج.. فتعود على الفور إلى عشيقها..

وفى المستشفى.. تكون الممرضة نادية هى الملاك الرقيق اللطيف المغرد دائما كالعصفور.. ولأنها ليلى مراد، ففى عيد ميلاد زميلتها سعاد حسين تغنى لها على ضوء الشموع:

«الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها..
نجوم تغير النجوم من حسن منظرها..
ياللى بدعتوا الفنون..
وفى ايدكو أسرارها
دنيا الفنون دى جميلة..
وانتو أزهارها!»

الكلب السينمائى

ثم يبلغ من حماسة الممرضة الجميلة أن تصمم على الكشف عن شخصية حبيبها الذى فقد الذاكرة.. فلعل احدا من أهله يتعرف إليه.. فتتشر صورته فى إحدى الصحف على نفقتها ومقابل أربعة جنيهات ونصف جنيه! وبينما يقرأ السفرجى النبوى المخلص عم إبريس الجريدة لا يلتفت لصورة سيده الغائب.. ولكن الكلب بامبو الأكثر ذكاء، هو الذى تعرف إلى صورة صاحبه فينبع بشدة حتى يلتفت الخادم النبوى.. فيا له من كلب سينمائى حقاً!

وتتحسن حالة حسن الجسدية ويشفى من جراحه بإستثناء مسألة الذاكرة.. وفجأة تدعوه الممرضة نادية، من دون مناسبة، إلى «بيتها الريفى» هو وصديقه الشبوكشى.. فتكتشف أن بيتها هو قصر يصلح سكنا للليونير.. وهناك وسط الطبيعة الريفية الجميلة يقوى الحب ويترعع طبعاً، بينما تكون مشكلة بشارة وإكيم الوحيدة

هى التغنى بالاكل البسم الذى تقدمه لهم أم نادية.. فالاكل هو المادة الأساسية فى كوميديات السينما المصرية وسلاح الممثل الكوميدى الرئيسى لكى يضحكنا هو أنه بينما يكون صديقه البطل مشغولاً بالحصول على قبلة من البطلة الجميلة.. يكون هو مشغولاً بالبحث عن أى طعام!

نكتشف فجأة ومن دون أى مقدمات، أن المريض فاقد الذاكرة أحمد سالم قد أصبح مؤلف أغانى.. هكذا ببساطة.. فبينما هو فى الريف فى بيت حبيبته نادية - التى لا ندرى كيف تركت عملها فى المستشفى كل هذا الوقت - تصله حوالة بريديّة بثمن أغنية كان قد أرسلها إلى إحدى الصحف.. فنشرتها بعدما اكتشف أنه مؤلف عظيم جدا - كالعادة - فتعم السعادة الجميع.. وتكون الفرصة مناسبة لتغنى ليلي مراد أغنيّتها الجميلة جدا:

«أنا قلبى خالى.. والا انشغل بك..

مش عارفة مالى.. يمكن بحبك!»

ثم يمر بالمصادفة أيضاً موكب عرس ريفي.. فتكون فرصة لكى تغنى مع الفلاحين الأغنية الشعبية المصرية الجميلة: «سلم على لما قابلنى وسلم على» ولكن بتوزيع جديد يستخدم الكورال استخداما شديداً بالتقدم بالنسبة لذلك الوقت.. حتى إننا نتساءل الآن كيف تراجعت الأغنية المصرية إلى هذا الحد المؤسف، بعدما كانوا قادرين على صنع هذه الأغاني المتقدمة جدا فى الأربعينيات!

بعد اسبوعين، فى هذا الجو الريفى الذى لاندرى ما علاقته بموضوع الفيلم الأصيل، تلتقى ليلي مراد وأحمد سالم عرافة على الطريق تنتبأ لهما بالحياة السعيدة، ثم تتبرع بإعطائهما تمثالا لقط فرعونى أسود مربع يجلب لهما الحظ فيتزوجان على الفور.. ويسرعة، مع تواريخ الأيام التى تكرر أمامنا على «روزنامة الحائط» ينجبان طفلا.. وتبدأ كل الأشياء تتغير إلى الأفضل فعلا، ويفعل ساحر، لا بد من أنها تنويذة القط الفرعونى.. فصحيفة «أخبار اليوم» بجلالة قدرها تستدعى حسن للعمل بها محررا فيحذره صديقه الشيكوشى من الا يقبل مرتبا أقل من مائة جنيه فى الشهر! وهو مبلغ خرافى فى تلك الفترة من الأربعينيات.. وهى مسألة من المستعبد أن تحدث لرجل أصبح عبقريا هكذا فجأة لمجرد أنه مؤلف أغانى.. خصوصا إذا كان فاقد الذاكرة، لا اعتقد إنها حدثت لشكسبير نفسه!

لكن كان المطلوب بمنطق السينما المصرية، أن يعود أحمد سالم بالذات - ولأنه

أحمد سالم - إلى حياة الرفاهية مرة أخرى : البيت الكبير الوثير والملابس الفخمة. إذا فلا بأس من أن يصبح صحافيا كبيرا بقدرة قادر.. ولا يدهشنا أن يعيش بشاره واكيم في البيت نفسه تقريبا مع الزوجين ليلي مراد وأحمد سالم.. كيف؟ لا ندري.. ولكن لأن «الكوميديان» لابد من أن يبقى دائما مع البطل والبطلة لكي يضحكنا طول الوقت ويكون مشاركا «بالعافية» في كل الأحداث!

وحين يصبح مطلويا في سياق الفيلم أن يسترد أحمد سالم ذاكرته، فلا بأس من أن يذهب إلى القاهرة حيث تصدمه هناك سيارة.. فيسترد ذاكرته ولكن إلى ما قبل خمس سنوات فقط.. بمعنى أنه يتذكر كل ما سبق هذه السنوات الخمس أي قبل أن يصاب في حادث القطار. يتذكر أنه الوجيه الثرى أحمد علوى صاحب سراى الزهور في رمل الاسكندرية.. ولكنه يظل فاقد الصلة تماما بما حدث بعد الحادث.. أى زواجه من ليلي مراد وإنجاب الطفل، وهى مسألة مستغربة علميا.. ولكن الهدف منها، كما اتصور، أن تزداد محنة ليلي مراد التى يتخلى عنها زوجها فجأة هى وطفلها، ويعود إلى حياته الأولى ليكتشف أن أسرته قد استولت على إيراد «العزب» أى الضياع - بمعنى أنه لم يكن مالكا لضيعة واحدة فقط- ولكن عودته حيا تقسد عليهم خططهم.. أما على الجانب الآخر.. فعندما يسقط تمثال القط الفرعونى الأسود ويتحطم.. تترك ليلي مراد أن الحظ تخلى عنها بعدما تركها زوجها.. فتغنى له كالعادة:

«ياللى غيا بك حيرنى..

وسابنى أهيم ويا الأفكار..

عمرك ما كنت تغيب عنى..

وتخلى عقلى شريد محتار»

من تقاليد السينما المصرية أن البطلة عندما تواجه أى مسألة، فإنها تتحول فورا إلى مطربة محترفة ناجحة جدا.. خصوصا عندما تكون ممثلة الدور مطربة فعلا.. ولذلك فما أسهل أن يقنع الملحن الأستاذ الشبوكشى ليلي مراد بأن تواجه مسألة اختفاء زوجها المريب بأن تغنى له فى الإذاعة:

«منايا فى قريك أشوفك سعيد

وأشوف نفسى جنبك دا شئ مش بعيد»

وكجزء من عودة أحمد سالم تدريجا إلى حياته فيما قبل فقدانه للذاكرة، تواصل

ابنة عمه اللعوب أمينة نور الدين خطتها الزواج منه طمعا فى ثروته. ويتحدد موعد زفافهما فعلا.. وتشاء المصادفة الغريبة أن يتم الاتفاق مع ليلي مراد بالذات ومن بين كل مطريات العالم.. على أن تحيي هى حفل الزفاف!

وعليك أن تستوعب جيدا التطورات التالية:

بينما يتمزق قلب ليلي مراد ألما وهى تغنى فى عرس زوجها الذى نسيها تماما هى وابنه منها ليتزوج أخرى.. تكون الفرصة مناسبة لكى تغنى له «حيران فى دنيا الخيال.. محروم من الذكريات» التى أشار إليها الفيلم فى بدايته ثم ادخرها لهذه اللحظة الحاسمة.. ولكن لا يلفت الزوج شيئا، فى هذه الأغنية ولا فى المطربة نفسها، التى لسبب ليس مفهوما تبقى ضيفة لقضاء بقية الليلة فى القصر وفى حجرة نوم العريس بالذات! لأن الشبوكشى وعم إدريس الخادم الوفى يديران «مؤامرة علمية» يعيدان بها الذاكرة للبطل. فهو يدخل حجرة نومه ليجد المطربة تنام فى فراشه، فيدهش فى البدء.. ولكنه يرى تمثالا جديدا لقط فرعونى مثل التمثال الذى تحطم.. وبمجرد أن يرى القط يتذكر كل شىء.. الزوجة والطفل.. فيقبل الجميع بعضهم البعض فى سعادة.. فالمشكلة إذا؟ كانت فى القط.

«الزوجة رقم ١٢، لفطين عبد الوهاب كوميديا المخرج جعلت كيدهن .. لطيفا

تثبت الايام كلما تقدمنا مع السينما المصرية فى افلامها الجديدة، وكلما رأينا فى الوقت نفسه افلامها القديمة، ان العقم اصاب كثيرا من عناصرها، وان الذى نفقده من اسمائها الكبيرة لا نجد من يعوضه بالكفاءة نفسها مع انه قد اصبح لدينا الان معهد سينما، ولم يكن القدامى قد درسوا فى أى معهد .. ومع ان تقنيات الفيلم المصرى تقدمت بلا جدال. صحيح ان المعدات القديمة قد استهلكت، ولكن «رؤوس» العناصر الجديدة اصبحت اقدر على استخدام هذه المعدات نفسها بحيث تحقق بها مستويات أفضل، وذلك لكثرة ما شاهدوا او اقتربوا من الجديد فى السينما العالمية.. وعلى الرغم من كل ذلك يبدو واضحا - وإن كانت الاسباب غامضة - فإن المواهب القديمة لم تجد من يحل محلها ليكون على الاقل على مستواها إن لم تكن نطمح فى ان يكون افضل. كما هو مفروض مع تقدم الزمن .. فلا جدال فى انه لم تعد لدينا الان لىلى مراد جديدة، ولا أنور وجدى، ولا الريحانى أو محمد فوزى.. ولم يعد لنا على مستوى كتاب السيناريو مثلا بديع خيرى آخر وأبو السعود الابيارى آخر .. وفى مجال الكوميديا والاستعراض بالذات تبدو الأرض الجديدة شحيحة ومقفرة أكثر .. فاذا قيل ان الاستعراض هو مشكلة انتاجية بحتة، وأنه لم يعد لدينا مخرجون للاستعراضات، فأنه لم تعد لدينا استعراضات اصلا يمكن ان تكشف عن مواهب جديدة . واذا قيل أن الفيلم الكوميدى كتابة واخراجا لا يحتاج إلى أية امكانيات .. ويمكن صنع كوميديا صارخة بثلاثة مليارات .. فلماذا لم يعد لدينا كاتب سيناريو كوميدى، ولا مخرج يملك الحس الكوميدى ؟

ارجو الا يقول لى احد أن الافلام الكوميدية التى نراها الان هى كوميدية فعلا،

او ان لها علاقة حتى بمجرد خفة الدم .. فانا اتحدث عن الكوميديا السينمائية بالمعنى الذى عرفناه فعلا فى كل تاريخ السينما المصرية .. والذى أيا كان اعتراضنا على هذا الشيء او ذاك فيه.. فلقد كانت سينما كوميدية فعلا مازالت حية حتى الان..

فى هذا المجال لابد ان نذكر على الفور فطين عبد الوهاب، الذى عندما رحل لم يستطع احد من شباب السينما الجدد ان يرقى إلى مستواه حتى الان .. وما زلنا عندما نتحدث عن الكوميديا الراقية لا نجد سوى هذا المخرج الوحيد الذى يمكن ان يقال انه تخصص فى هذا النوع واستطاع فى الوقت نفسه أن يطور أساليبه السينمائية من الاشكال البدائية التى كانت تتطلبها مواصفات افلام اسماعيل ياسين، الى انواع اكثر تقدما وقربا فى الوقت نفسه من الطابع السينمائى .. كما استطاع ادراك الحقيقة البديهية التى كانت قد فاتت الكثيرين غيره ممن اخرجوا افلاما كوميدية من قبل، وهى ان السينما نفسها لها ضرورات خاصة تجعل ما يصلح للمسرح مثلا او للاذاعة، لا يصلح لها بالضرورة .. بمعنى انه لا يكفى للفيلم الكوميدى ان يكون بظلمة مثلا كوميديا ناجحا يلجأ إلى جماهيريته السابقة ليعتمد على الاضحاك بالحوار مثلا او بمجرد تركيبته الشكلية مما قد يصلح للمسرح مثلا! وإنما لابد من توظيف هذه القدرة فى شكل سينمائى قائم على الحركة والبناء الجيد للموقف الكوميدى منذ لحظة الكتابة نفسها .. وهو ما يتطلب فهما من المخرج اولا لطبيعة السينما من لحظة وضع الكاميرا وتقدير حجم اللقطات، ثم القطع بينها فى المونتاج من لقطة الى لقطة ومن الفعل الى رد الفعل - والاهتمام برد فعل كان من ابرز مميزات فطين عبد الوهاب - وباستخدام شريط الصوت ايضا لاضافة ما يشبه «التعليق الصوتى» على الصورة، ولو بقطعة موسيقية او مؤثر صوتى خارج عن الصورة نفسها، يضيف لها معنى كوميديا، كان يلقي احد الممثلين بوسادة صغيرة على الارض، فنسمع بكاء طفل .. وهو ما فعله رشدى اباضه مثلا فى فيلم «الزوجة رقم ١٣» الذى نتحدث عنه فى هذا المقال .. فما هى علاقة الوسادة الملقاة بكاء الطفل ؟ العلاقة هى ان هذه الوسادة كانت شادية قد وضعتها فوق بطنها لتدعى أنها حامل كذبا لتحرج زوجها رشدى أباضة أمام عائلته وعائلتها بعدما شكوا لهم من انها لا تسمح له بمعاشرتها زوجيا .. قلما انصرف الجميع القى هو بالوسادة غاضبا، وهو موقف ظريف يمكن ان ينتهى عند هذا الحد .. ولكن المخرج المفكر

الخلاق يضيف له صوت بكاء الطفل ساخرا من أكنوبة شادية بأثر الوسادة هي الجنين الذي تحمله فى بطنها .. ليضاعف من غيظ رشدى اباطة من صوت الطفل وكان الوسادة متأثرة ضده هي الأخرى .. فيتضاعف ضحك الجمهور على رشدى المخدوع مرتين ..

هذه الاضافة البسيطة جدا كمجرد «مؤثر صوتى»، تؤكد على فهم المخرج لوسائله السينمائية، كما تؤكد على عدم قناعته بالكوميديا المكتوبة التى نفذها الممثلون كما اراد لذلك فهو عند تركيب الفيلم فى المونتاج يضاعف من امكانيات المشهد بهذه الحيل الصغيرة التى تتفق عن عقل ليس كوميديا فقط، بل وقادر على توظيف كل ما يمكن ان تضيفه السينما ايضا .. وهو ما ينطبق عليه بالضبط تعبير «الكوميديا السينمائية» .. والمختلفة بالتأكيد عن اية وسائل كوميدية اخرى .

كوميديا المخرج

اسلوب طحين عبد الوهاب الذى ميزه عن غيره لم يكن سوى الاهتمام بهذه التفاصيل التى تبو صغيرة، ولكنها تثرى قدرات الموقف أكثر .. وهو اسلوب يبدأ منذ اختيار الموضوع بحيث يحمل مشكلة جادة ولكن يمكن معالجتها كوميديا.. فى وقت كان سائدا فيه ان الكوميديا السينمائية قد لا تحتاج الى موضوع اصلا، بل ولا تحتمل المشاكل الجادة، وانه يكفى فقط ان يلعبها ممثلون كوميديون .. ثم هو بعد ان يضع يده على هذا الموضوع الجاد، يقلل بقدر الامكان من دور الحوار، ويضع الشخصيات دائما فى حالة حركة .. ومن موقف متأزم الى موقف مضاد، ثم الى انقلاب فى المواقف والمفارقات، لتتصاعد الكوميديا باستمرار من خلال الازمة .. وهى لا تتركز حول البطل والبطلة فقط، انما تهتم اهتماما شديدا بكل ما يمكن استخراجه من الممثلين الثانويين. ففى «الزوجة رقم ١٢» يتأزم الموقف بين الزوج رشدى اباطة وزوجته شادية، ويجتمع اعضاء العائلة فى بهو البيت فى انتظار هبوط الزوجة من حجرتها، ووسط هذا القلق نرى عم شادية او خالها رجلا قصيرا أصلع، ينهض من مقعده الى المقعد المجاور .. ثم يعود الى المقعد الاول .. وهكذا، فى حركة مكوكية تؤكد على معنى التوتر من ناحية، ولا نملك الا ان نضحك لها بسبب تكوين الممثل الجسدى من ناحية اخرى، وذلك كله فى مشهد لا تشغله جملة حوار واحدة ..

وهذا ما نسميه كوميديا الصورة، وليس حتى كوميديا الموقف. فليست هذه الحركة من الرجل موقفا في ذاتها، بل هي مجرد تفصيطة من موقف التوتير انتظارا لهبوط شادية من حجرتها لمواجهة باتهامات زوجها .. وهو الموقف الذي كتب السيناريو وربما لم يضع فيه ما يوحى بالضحك، ولكن المخرج اثناء التنفيذ يضيف اليه بحسه المتيقظ دائما، هذه اللمسة الصغيرة مستخدما كل ما يمكن استخدامه من مفرداته فاذا كان هو قد اختار هذا الممثل نفسه الذي يلعب دورا صغيرا للعم او الخال بهذا التكوين الشكلي المضحك .. فلماذا لا يجعله يقوم ويقعد بين هذا المقعد وذاك ليصبح مضحكا اكثر ...

بهذا الطموح استطاع فطين عبد الوهاب ان يطور نفسه من «كوميديا الممثل» التي كانت تعتمد في بداية عمله بالسينما على امكانيات النجم الكوميدي، مثل اسماعيل ياسين مثلا الذي يكفى ظهوره وحده وصنع اى شىء لاضحاك الجمهور، الى كوميديا المخرج اصلا، اى الكوميديا التي يتفقت عنها ذهن فطين عبد الوهاب نفسه، موظفا فهمه للسينما وسيطرته عليها فيلما بعد فيلم، ويحيث يصيب النجم الكوميدي مجرد عنصر من عناصرها .. صحيح انه - اى النجم الكوميدي وهو العنصر الاساسى المهم جدا - خصوصا في سلسلة افلامه لاسماعيل ياسين - ولكن فطين عبد الوهاب وضعه في اطار سينمائى متكامل يتغير فيه أداء الممثل نفسه ووظيفته عن افلامه السابقة، كما وضعه في اطار جماعى يمكن ان تبرز فيه مواهب كوميديا اخرى، بل ويمكن ايضا من خلاله استخراج القدرة الكوميديا حتى من ممثلين لم يكونوا معروفين بذلك، لأن الاطار السينمائى الذى يستطيع فطين عبد الوهاب ان يضع فيه ممثليه سيصبح هو الاطار القادر على اكتشاف الجوانب الكوميديا فى شخصياتهم، وهو الاطار السينمائى اساسا الذى من الانصاف ان نقول انه سبقه اليه توجو مزراحى ونيازى مصطفى .. فكلهما كان متمكنا من أنواته السينمائية انما طبعا مع فوارق فى القدرة والأسلوب ..

فطين عبد الوهاب

بدأ فطين عبد الوهاب عمله السينمائى عام ١٩٤٩ بفيلم «ثانية» لعزيزة امير ومحمود نو الفقار .. ويبدو انه بدأ بالكوميديا على الفور حيث اخرج فى العام التالى مباشرة «جوز الاربعة» لكمال الشناوى ومديحة يسرى .. ثم فيلمه الثالث «بيت

الاشباح، عام ١٩٥١ بدأت سلسلة افلامه مع اسماعيل ياسين التى شملت بعد ذلك **«كلمة حق»** عام ٥٢ **«والانسة حنفى»** عام ٥٤ الذى حقق نجاحا كبيرا لفظين عبد الوهاب واسماعيل ياسين دعم مكانتهما بعد ذلك فى السينما الكوميدية.. وجعل من الممكن وضع اسم اسماعيل ياسين مباشرة فى عناوين مجموعة من الافلام اخرج له فطين عبد الوهاب منها **«اسماعيل ياسين فى الجيش»** و **«وفى البوليس»** و **«فى الاسطول»** و **«فى دمشق»** و **«بوليس حربى»** .. و **«فى الطيران»** و **«بوليس سرى»** ...
 الغريب ان لفظين عبد الوهاب بضع محاولات خارج مجال الكوميديا مثل **«عبيد المال»** لفاتن حمامة وعما حمدى الذى يبدو اقرب لاسلوب حسن الامام، و **«الغريب»** الذى اشترك فى اخراجه عام ٥٦ مع كمال الشيخ ومن بطولة ماجدة وحيى شاهين وكمال الشناوى، و **«طاهرة»** عام ٥٧ وهو فيلم ميلو درامى لريم فخر الدين ومحمود المليجى ومحمود اسماعيل الذى حاول من نون يأس ان يصبح محمود المليجى آخر وفشل فشلا نريعا .. ومن افلام الاغراء، مع نجمته الاولى حينذاك هند رستم، اخرج فطين فيلمين: **«ساحر النساء»** و **«الاخ الكبير»** والاثنان مع فريد شوقى عام ٥٨. ولكن يبدو انه احس انه يسبح فى مياه لا تناسبه .. فعاد الى المجال الذى يمكن ان يبدع فيه وهو الكوميديا. وبدأ اسلوبه ينضج ويتقدم كما قلنا فيما يشبه «البحث» عن كوميديا سينمائية خالصة .. فبعد افلام يغلب عليها اسلوب «الفارس» الهزلى مثل **«امسك حرامى»** و **«ابن حميد»** عام ٥٧ و **«العتبة الخضراء»** عام ٥٩ و **«حججتنونى»** و **«الفانوس السحري»** عم ٦٠، قدم تحفة ناضجة على كل مستوى فى العام نفسه هى فيلم **«اشاعة حب»** لسعاد حسنى وعمر الشريف ويوسف وهبى، وهذا الفيلم كان ايدانا بمرحلة من الكوميديات الراقية المتميزة تماما وسط تيارات الكوميديا الاخرى فى السينما المصرية، فأخرج فى السنوات التالية **«الزوجة رقم ١٢»** عن اسطورة شهریار وشهرزاد، و **«آه من حواء»** مع لبنى عبد العزيز ورشدى اباطة عن «ترويض النمرة» لشكسبير، و **«عائلة زينى»** مع سعاد حسنى واحمد مظهر وفؤاد المهندس، الذى عاد فقدمه فى **«صاحب الجلالة»** مع فريد شوقى وسميرة أحمد، ثم قدمه ايضا عام ١٩٦٤ فى فيلمين **«اعترافات زوج»** امام هند رستم وشويكار .. و **«انا وهو وهى»** مسرحيته الشهيرة مع شويكار ايضا .. ثم قدم **«المدير الفني»** عن احدى مسرحيات الريحانى الشهيرة ولكن مع فريد شوقى ولىلى طاهر هذه المرة ..
 هكذا يمكن ان نقول ان فطين عبد الوهاب كان يتطور عن وعى كامل، من مرحلة

النجم الكوميدي مثل اسماعيل ياسين الذى يفرض ظله بلا شك على العمل كله وحسب مواصفاته الجماهيرية، الى مرحلة المخرج الذى يختار نجومه ليصنع منهم الكوميديا بنفسه .. فلم يقل احد مثلاً ان ابني عبد العزيز ورشدي اباطة وفريد شوقى كانوا نجوما كوميديين .. ولكن فطين عبد الوهاب كان قادراً على استكشاف هذا الجانب من موهبتهم الذى ربما لم يدركوه هم أنفسهم، ومن دون تعارض بالطبع مع اعتماده على النجم الكوميدي «الجاهز» مثل فؤاد المهندس .. لان تحقيق الاسلوب «المستقل» للمخرج الكوميدي لا يعنى القاء نجوم الكوميديا المتخصصين وراء ظهره، ولكن يعنى اعادة تقديمهم بروية مناسبة اكثر للسينما، مع الكشف عن الجانب الكوميدي المختفى فى اهداب نجوم اخرين ليسوا معروفين بذلك، او القاء نظرة على مواهب كوميدي جديدة تماماً لا تأخذ فرصتها بما يكفى..

ثلاثة اتجاهات فى الكوميديا

لقد سار فطين عبد الوهاب فى هذه الاتجاهات الثلاثة .. ففى الوقت الذى صنع من اسماعيل ياسين «سوبر ستار» تحمل الافلام اسمه فى مجموعة شهيرة، او تعامل مع فؤاد المهندس وشويكار ثنائى المسرح الناجح .. تعامل ايضا مع فريد شوقى ولبنى عبد العزيز وشادية ورشدي اباطة وصلاح نو الفقار كنجوم كوميديين، واكتشف فى الوقت نفسه عادل امام فى خطوته الاولى فى السينما .. ونحن مدينون بلا شك لفطين عبد الوهاب فى اكتشاف القدرة الكوميديا المدهشة عند رشدي اباطة الذى كان الشائع عنه انه نموذج الرجولة العنيفة الوسيمة، واذا به ممثل كوميدي من الطراز الاول، يحمل عبء فيلم كامل مثل «الزوجة رقم ١٣» بالذات، وحتى فى وجود شادية بجاذبيتها الهائلة، والتي كانت دائماً وحتى منذ افلامها المبكرة تملك كل مقومات البنت الشقية خفيفة الظل والمنطلقة بتلقائية وتصالح غريب مع الكاميرا والجمهور، الى جانب مواهبها العديدة الاخرى، وعلى رأسها أنها ممثلة جيدة ومغنية متفردة بلون خاص بالقدر نفسه، ويحيث لا يمكن القول بأنّها مدينة لفطين عبد الوهاب باكتشاف قدرتها الكوميديا، ولكن يمكن القول بالتأكيد بأنّه وضعها فى هذا الاطار الجديد الذى توصل اليه من خلال التطوير المستمر لآبواته ..

وهو ما اصطلحنا على تسميته «الكوميديا السينمائية الراقية» وتحدثنا عن بعض مقوماتها من قبل .. وهو اسلوب تصلح كأكفصل نموذج له مجموعة الافلام التى

اخرجها فطين عبد الوهاب لشادية : «الزوجة رقم ١٢» عام ٦٢ أمام رشدي اباطة - «مراتى مدير عام» عام ٦٦ أمام صلاح نو الفقار - «كرامة زوجتي» عام ٦٧ امام صلاح نو الفقار ايضا - «نصف ساعة جواز» عام ٦٩ عن مسرحية «زهرة الصبار» امام رشدي اباطة وماجدة الخطيب وعادل إمام ..
ثم تشاء المصادفة ان يكون آخر افلام فطين عبد الوهاب عام ٧٢ هو «اضواء المدينة» مع شادية ايضا واحمد مظهر .. وهو فيلم لم يلعب فيه فطين عبد الوهاب ولا شادية فيما أذكر، ولا سبب تستدعي إعادة مشاهدته ..

شهریار .. وكید النساء

يعلن «الزوجة رقم ١٢» من البداية انه معالجة عصرية لاسطورة شهریار في «الف ليلة وليلة»، الذى كان يقتل فتاة مسكينة كل ليلة انتقاما من السيدة زوجته التى خانتها..

الى ان أوقعه حظه السيئ فى أيدي «شهرزاد» التى لا ترحم، فاذا بها تشغله كل ليلة بحكاية وهمية من اختراعها لا تنتهيها أبدا، ولا تتبله فى الوقت نفسه غرضه منها ابدا .. إلى ان تنتقم لكل بنات جنسها، بدهاء المرأة الذى يمكن ان يتغلب ببساطة على كل بطش الرجل، وبالسلاح العجيب الذى تملكه المرأة والذى لا يفهم احد سببه .. وهو ان الرجل هو الذى يريد بها باستمرار ويتحرق شوقا .. بينما تستطيع هي ان تقاوم وتحتمل وتستغنى عنه مهما كانت رغبة به .. ولا احد يدري كيف !

هذا هو خط الفيلم الذى كتب له السيناريو برشاقة وذكاء شديدين كل من على الزرقانى وابو السعود الابيارى، وهما مدرستان مختلفتان فى الكتابة السينمائية استطاع فطين عبد الوهاب ان يجمعهما معا بدهاء .. الزرقانى بقدرته الحرفية على الصياغة الدرامية، والابيارى بطاقته الكوميديّة المدهشة وحواره الساخر ...

ولكننا ندعش هنا عندما نجد ان الحوار الرشيق اللاذع كتبه على الزرقانى نفسه وليس ابو السعود الابيارى كما هو مقترض .. والذى يبدو ان دوره فى السيناريو اقتصر على ابتداء المواقف الكوميديّة والمفارقات الشديدة النكاء ..

رشدى اباطة فى الفيلم هو شهریار .. أو مراد سالم الشاب الثرى المتلاف الذى يستغل ثروته ووسامته فى الايقاع بالنساء ليقضى «وطره» - ولا أنرى معنى «وطره» هذه بالضبط .. ولكنها تستخدم عادة فى مثل هذه الاحوال - منهن ثم يلقيهن فى

عرض الطريق .. ولذلك فنحن نسمع انه تزوج اثنتى عشرة فتاة من قبل، كان يتخلص منهن بمجرد اكتفائه .. ولكن اطرف هذه الزيجات على الاطلاق - ولاحظ براعة الحوار - كانت سوتيا .. التى خطبها فى سيدى جابر .. وكتب عليها فى كفر الزيات .. وبخل عليها فى طنطا .. وطلقها فى بنها !.. وهى كلها محطات فى طريق القطار من الاسكندرية الى القاهرة ..

وعلى الرغم من المبالغة الطريقة المسموح بها فى اطار الفيلم الكوميدى، فإن هذه العبارة المركزة كالطلاقات قد تفسر شخصية هذا الشاب المزواج المتلاف فى جملة واحدة ابلى من مائة مشهد .. وهذا الايقاع الرشيق السريع كان ميزة اخرى مهمة لكوميديا فطين عبد الوهاب، وهو الايقاع الاكثر مناسبة للسينما سواء فى الحوار او فى تطور الاحداث .. وفلسفة «شهریار الجديد» تلتخص ايضا فى عدة عبارات حوارية سريعة .. فرشدى اباطة حينما يرى شادية على الشاطئ، ويعجب بها ينصب شباكها حولها ولكنها تصده .. فيقول لعبد المنعم ابراهيم صديقه و«السكرتير» كالعادة، ان شادية تبدو من نوع الستات اللى ما بيسلموش الا فى الحلال .. اى بالزواج .. فيقول عبد المنعم ابراهيم معترضاً على هذه المغامرة الجديدة :

«بس الجواز بيكلفك .. والطلاق بيكلفك .. انت فاكر الستات لب بتقرقره ؟»

«الفلوس اتخلقت علشان الواحد يتمتع بها !».

وهنا نتذكر ان رشدى اباطة لابد ان يكون «الثرى المعروف» كما يقدمه موظف الفندق الذى يقيم فيه ... اما كيف هو «ثرى معروف» فيكتفى الفيلم وفى جملة واحدة بانه «صاحب مصنع الغزل الرفيع» .. ثم لا نرى هذا المصنع أبداً ولا نسمع عنه حتى طوال الفيلم الا فى لقطين عندما يشكو حسن فايق والد شادية الذى عينه رشدى اباطة سكرتيراً للمصنع كجزء من خطة اصطياده لابنته، من سوء ادارة العمل حيث لم ير البطل يدخل مصنعه مرة واحدة الى ان اصابه الخراب وتم الحجز عليه وفاء للديون فى نهاية الفيلم، لتكون هذه هى «الذروة» الدرامية التى تتغير بعدها شخصية البطل .. فالمشكلة هى أن الفيلم المصرى عموماً لا يحب ان يشغل نفسه ولا مشاهدة كثيراً بالمشاكل المادية او المعيشية لشخصياته .. ويفضل ان يقدمهم فى حالة حب او زواج او طلاق دائم .. وان كان هذا جائزاً فى هذا الفيلم بالذات .. لانه من غير المعقول فعلاً ان تشغل انفسنا بمسألة من اين كان ينفق شهریار بالضبط على نساته العديديات !

انتقام شهرزاد

فى بداية نسج رشدى اباطة لشبাকে حول شادية على أى حال، ينفذ اليها من خلال ابيها حسن فايق بشخصيته العصبية الصاخبة الظريفة .. وهو هنا صابر باشا عبد الصبور وزير الوقاف ورئيس مجلس الشيوخ الاسبق .. ولنا ان نتخيل من تحول كل هذه الالقاب الفخمة الان الى الافلاس وما يمكن ان يتولد عنها من الكوميديا .. انه يصحب ابنته الى الاسكندرية فى الصيف كعادته ولكنه يعجز عن سداد نفقات الفندق من دون ان يتخلى فى الوقت نفسه عن ارسنقراطيته ... وهنا يوقعه هذا الشاب الثرى الوسيم فى براثنه عندما يعرض عليه العمل سكرتيرا فى مصنعه بمرتب شهرى قدره مائتا جنيه .. وهو مبلغ ضخم جدا حينذاك .. ثم لكى يصل الى ابنته، يدعوها الى العشاء حيث تجرى مغازلة جميلة بين رشدى اباطة وشادية من وراء ظهر ابيها الباشا الذى لا يدري شيئا .. ولنا ان نتخيل رشدى اباطة وهو يوجه هذه الكلمات لشادية ولكن متغزلا فى ابيها حسن فايق :

– «انا عرفت باشوات كثير.. لكن عمرى ما عرفت باشا زيك.. ظريف.. خفيف.. ما ترد عليا يا باشا!»

وشادية يدهاء الانثى تدرك اللعبة وتتمنع، بينما أبوها الباشا حسن فايق لا تسعه الدنيا من السعادة ؟

تتجح المؤامرة اخيرا عندما يدرك رشدى اباطة انه لن يتمكن من فريسته الجديدة شادية الا بالزواج، فيطلبها للزواج فعلا، فتوافق ... بينما نكتشف انه قبل يوم فقط كان قد عين موعدا لخطوبته على فتاة اخرى هى شويكار ولكنه تركها وهرب الى الاسكندرية ... فاذا بها تلحق به الى هناك وتفصح سر زيجاته العديدة لشادية التى تحزن وتحس بالامانة الشديدة .. ولكنها تقرر ان تسايه فى لعبة الزواج ولكن بخطة جهنمية تنتقم بها لكل الاخريات ومن دون ان ينال منها شيئا ... وهنا تبدأ «لعبة شهرزاد» الخالدة !

على الرغم من انه من الصعب ان نتخيل ان فتاة بهذا الحزن والغيب يمكن ان تكون سعيدة بالزواج – المؤامرة، الا ان شادية تغنى لرشدى اباطة فى سيارته وهما عائدان الى القاهرة .. ولأنها شادية التى لا بد ان تغنى :

على عش الحب .. طير يا حمام ..
قول للاحلام .. انا جايه قوام ...

على عش الحب ... وحييى خطيبي معايا !

اللعبة

ثم فى بيت الزوجية تبدأ اللعبة .. فبعد الشراب والمداعبة والتهينة المناسبة للغرض المطلوب .. تدعى شادية انها مصابة بمرض النوم بمجرد اقتراب زوجها منها ... بحيث لو حاول ايقاظها اندفعت الى النافذة فى محاولة لالقاء نفسها منها .. وعلى الرغم من سذاجة الحيلة، يتبعها الزوج (لاندرى كيف وهو الخبير المحنك فى الاعيب السيدات) ! ولكن الموقف ينتهى نهاية طريفة مستوحاة ايضا من «الف ليلة»، انما بطريقة معكوسة ... فشهر يار هنا هو الذى يحكى لشهرزاد حتى تستغرق فى النوم .. بينما يتميز هو غيظا لانها افلتت منه قبل ان يحقق غرضه .. وهنا لا يفوت فطين عبد الوهاب ان يستخدم موسيقى «شهرزاد» الشهيرة لريمسكى كورساكوف لكى يذكرنا فعلا باجواء «الف ليلة» ...

منذ تلك اللحظة ينحو الفيلم نحوا جنسيا واضحا، حيث يدور الصراع حول محاولة الزوج يوما بعد يوم ان يضبط زوجته مستيقظة لكى يمارس معها حقه الطبيعى، طالما هى نائمة طوال الوقت، والايام تمر يوما بعد يوم مع الحيلة نفسها. وعندما تزوره أمه - زينب صدقى - ذات يوم وتسأله عن زوجته، يقول انها مازالت نائمة .. ثم يستأنفها: «عن انك يا ماما نص ساعة بس أطلع اصحبها ..» وتسأله الام : «تحصحبها فى نص ساعة ؟»

وهى اشارة واضحة إلى الوقت اللازم لانتهاز الفرصة للخلوة الزوجية .. وعندما يجد زوجته تهم بالنزول فعلا يحاول باستماتة اعادتها الى حجرة النوم قائلا بلهفة محمومة : «تعالى!» .. فتسأله: «على فين ؟ .. فيقول: «اصحيكى!» فتصبح اللفة الجنسية مفهومة للمشاهد اكثر ...

مشاهد .. ساخرة

يقدم فطين عبد الوهاب مشهدا ساخرا من المشاهد التى برع فى تنفيذها عندما يجىء افراد الاسرتين للتهنئة بالزواج .. فاذا بطواير لا متناهية من الاباء والامهات مع اطفالهم جميعا يدخلون واحدا بعد واحد حاملين بالهدايا .. وفى وقت يكون رشدى اباظة اشد ما يكون احتياجا لأن يخلو بشادية .. ثم يتكرر الشئ نفسه عند

انصراف المهنيين .. فيقف على الباب مودعا الجميع واحدا واحدا وهو يشكرهم بأدب شديد .. بينما هو يتمنى اختفاء الجميع قورا .. ثم بعد ان يفلق الباب ويتهدد ارتيحا، اذا بطفل صغير مازال موجودا وقد نسيه ابواه فيما يبدو .. فيفتح له الباب ليخرج .. وهذا «ايفيه» كوميدى ذكى جدا لا يصنعه إلا فطين عبد الوهاب، وهو نوع الكوميديا التي لا تفوتها التفاصيل والتي كان يتميز بها .. ولكننا لا يمكن ان نتخيلها الا بخفة الظل الهائلة التي اداها رشدى اباطة .. ولذلك قلت ان الفيلم هو فيلمه اكثر مما هو فيلم شادية .. لانه قائم كله على ربود فعله الظريف .. على الرغم من ان شادية هي التي تقوم بالفعل .. ومن هنا قالوا ان ممثل رد الفعل اهم من ممثل الفعل نفسه ...

تكمّل المؤامرة النسائية ضد رشدى اباطة عندما تجتمع زوجاته السابقات بقيادة شويكار للتضامن مع شادية في التتكيل بزوجها .. وفي ليلة عيد ميلاده التي كان يبنى نفسه بتحقيق غرضه اخيرا .. يفاجئته في البيت واحدة بعد الاخرى وفي توقيت محسوب ... وتهدد كل منهن بفضح زواجه بها ان لم يدفع لها خمسمائة جنيه .. فلا يكاد يفرغ من كتابة شيك لواحدة اسكاتا لها، حتى تدق الباب واحدة اخرى.. وفي هذه المشاهد الجماعية - اى القائمة على احتشاد اكثر من ممثل - بيرع فطين عبد الوهاب فى ضبط الحركة والايقاع وتصعيد التوتر الى اقصى حد، ولكنه ينهى المشهد برقصة من زينات علوى تحت ستار انها احدى زوجاته السابقات .. (لأنه لايد ان تكون هناك رقصة على الاقل فى الفيلم) - ويأغنيّتين لشادية، ثم يبالغ بجعل رشدى اباطة نفسه يرقص بالعصا تحت ستار ان حشد زوجاته اغرقته فى الشراب .. ولجرد انه كان شائعا عند جمهور السينما ان رشدى اباطة بارع جدا فى الرقص بالعصا ...!

فى تلك الليلة على اى حال، يكون هو الذى سقط فى النوم .. بينما ظلت زوجته مستيقظة .. مما يدفعه للجنون اكثر لانه قوت هذه الفرصة !

النهاية .. ضعيفة

يقترّب الفيلم من النهاية بعد تكرار هذه الحيل حتى استنفاد الغرض الدرامى منها، فيصبح لا بد من الازمة التي تحقق لحظة التوتر .. فيخبر حسن فايق رشدى اباطة بأن المصنع افلس وتكاثرت عليه الديون ...

ويبدأ رشدى اباطة فى الشك فى عدم حب زوجته له والا ما منعت نفسها عنه، على الرغم من انها تؤكد له حبيبها بأغنية : «حياة عنك وفداها عنيا .. انا بحبك قد عنيا !» فتظلم الدنيا فى وجهه، وفى نهاية ضعيفة ومقتعلة ليست بقوة بناء الفيلم نرى رشدى اباطة يذهب الى الاسكندرية ويلقى نفسه فى البحر ... وعندما تلقى شادية بنفسها وراءه وهى التى لا تعرف السباحة..، ينقلب كل شىء فجأة الى النقيض ولتقفز الطول فجأة من الفراغ .. فلأنه تأكد من حبها، يقرر التوبة والبدء من جديد، وكالعادة يعيش الجميع فى سعادة ... ولكن بخفة دم هذه المرة.

**«البيت الكبير»
واحد من ثلاثة بيوت للمخرج..
هدمته تحية كاريوكا !**

كان أحمد كامل مرسى يمثل قيمة خاصة فى السينما العربية فى مصر ولا يزال كذلك حتى الآن ويعد وفاته بسنوات.. فهو من الحالات النادرة فى تاريخ هذه السينما، التى اكتسب فيها «الشخص» قيمته وشهرته خلال هذه الصفة نفسها «كشخص»، وربما أكثر من كونه مخرجا سينمائيا.. بمعنى أنه كان مهما فى الحياة السينمائية وربما الثقافية عموما حتى قبل أن يصنع أول أفلامه «العودة إلى الريف» عام ١٩٣٩.. ثم أصبح أكثر أهمية فى حياتنا السينمائية حتى بعدما توقف عن صنع الأفلام نهائيا عام ١٩٥٥... وعلى الرغم من أن الاجيال التى تعاقبت عليه ربما لم تكن رأت شيئا من أفلامه أو لم تعد تذكر شيئا عنها، فإنها ظلت ملتفة حوله ومتأثرة به إلى حد كبير.. ومنها جيلى وزملائى الذين تعرفوا إليه منذ بداية الستينيات فكان «الأب الروحي» لهم جميعا بالمعنى الحرفى للكلمة و«الاخ الأكبر» لأب روجى آخر لهذا الجيل هو احمد الحضرى الذى لم يصنع أفلاما أصلا، ومع ذلك كان من حسن حظ جيلنا الذى هو بالتأكيد جيل الستينيات أن يتعلم فى مجال الثقافة السينمائية من هذين الرجلين اللذين سيجئ الوقت قطعا للحديث عن دورهما المهم فى تأصيل قواعد جديدة يمكن القول بأنها تحولت إلى مدرسة فى «قراءة الفيلم» و«تثقيف السينما» نفسها من خلال «جمعية الفيلم» و«معهد السينما» ثم حركة نوادى السينما، والبحث عن أسس علمية للنقد والتأريخ السينمائى معا.. وهى المدرسة التى تحول بعض الشباب بفضلها إلى سينمائيين محترفين بعد ذلك.

حتى لا يتحول هذا الموضوع إلى حديث عن «شخص» أحمد كامل مرسى.. يمكن

القول بإيجاز، أن مجرد «التواجد الشخصى» لفنان ما يكون أقوى وأكثر تأثيراً حتى من أعماله نفسها.. وذلك من كونه موجوداً ليحرك ويدفع الحياة الفنية من خلال تلاميذه بمجرد وجوده الدائم أو أحاديته معهم. أو حتى مجرد أحساسهم بأنه موجود ويمكن الرجوع إليه فى أى وقت لسؤاله عن هذا الموضوع أو ذاك أو حتى الاكتفاء «بالثرثرة» معه.. فهى فى كل الحالات ستكون ثثرة مفيدة فى فترة كنا نفتقر فيها إلى الاساتذة.. ويبدو أن أحمد كامل مرسى كان يملك هذه الميزة الخطيرة فكان نستفيد منه بالكثير - وأتحدث عن جيلى بالتحديد- سواء من خلال مكتبته الزاخرة فى بيته أو من خلال جلساته الحميمة مع عدد من المثقفين فى كل الاتجاهات، أو من خلال رعايته الأبوية «لجمعية الفيلم» بعدما أنشأها أحمد الحضرى عام ١٩٦٠، أو عندما قام بالتدريس بعد ذلك فى معهد السينما.

المعلم والصديق

أحمد كامل مرسى هو نموذج المثقف المصرى الذى اكتمل وعيه فى الثلاثينيات مرتكزا على أسس جديدة ومتقدمة للتهوض بالمجتمع المصرى لا يمكن فصلها عن الثقافة الغربية المستتيرة فى ظروف كان هذا التيار المتقدم يصارع تيارات أخرى تريد أن تبقى على التخلف.. وهو تيار حارب فى كل المجالات قبل ذلك، ولكنه فيما يبدو كان قد تبلور بوضوح فى الثلاثينيات وكما كان يحكى لنا أحمد كامل مرسى نفسه.. فلم تكن مصادفة أن تكون هذه هى الفترة نفسها التى ظهرت فيها الاذاعة المصرية، ومحاولات تطوير الموسيقى المصرية والفناء المصرى، بعد الانجازات التى قدمها سيد درويش.. ولم تكن مصادفة أن تتشكل تيارات جديدة فى الصحافة والفن التشكيلى والادب عموماً، قصة وشعراً وأن تظهر محاولات مسرحية.. ولم يكن بعيداً عن ذلك أن يؤسس طلعت حرب - ضمن محاولات اقتصادية وصناعية شاملة - «استديو مصر» عام ١٩٣٥.

فى هذا المناخ الجماعى الناهض والمتمرد، بدأ أحمد كامل مرسى صحافياً فى روز اليوسف لكى يجد نفسه بعد ذلك وسيلة التعبير الجديدة (السينما).. حيث تشكلت تلقائياً مجموعة من شباب الصحافة والفن التشكيلى والاذاعة والسينما تكمل بعضها على المستوى المهنى والشخصى معاً.. ولأن يدهشنا أن هذه المجموعة كانت تضم من شباب السينما مع أحمد كامل مرسى: كمال سليم وصلاح أبو سيف

وكامل التلمساني.. وإن يدهشنا أن لقاء هؤلاء أسفر عن تجربة فيلم «العزيمة» عام ١٩٣٩ وهي تجربة في التعامل مع الواقع بمنهج جديد لم يتح له يا للأسف أن يتكرر إلا بعد ذلك بسنوات وفي ظل ظروف مختلفة..

أخرج أحمد كامل مرسى أول أفلامه «العودة إلى الريف» في عام ١٩٣٩ الذي أخرج فيه كمال سليم فيلم «العزيمة» من دون أن يتبع المنهج نفسه.. ثم قدم بعده خمسة عشر فيلما فقط على مدى عمره المديد.. والمدهش أن آخرها كان عام ١٩٥٥ توقف بعده ثلاثين عاما كاملة عن الإخراج، ويمحض ارادته حتى مماته.. لأنه كان من أكثر العاملين في السينما كبرياء ويعدا عن اذغال السينما التي لا يملك أنوات الصراع فيها.. ثم لأنه كان من أكثرهم زهدا في العمل وفي المال حتى أننا كنا نشهد جميعا كيف يعيش هذا الإنسان والمعلم العظيم في سنوات شيخوخته على الكفاف دون أن يصرح أو يتبرم.. ولكنه أنجز في هذه الظروف الصعبة عملين من أهم الاعمال في تاريخ ثقافتنا السينمائية: التأريخ لراحل السينما المصرية في سلسلة من الأفلام التسجيلية.. ومعجم المصطلحات السينمائية الذي كان أول تجربة علمية من نوعها.. إنما لم يتح له بعد ذلك، وحتى مماته أن يخرج إلى النور مشروعه الكبير في تسجيل تاريخ السينما المصرية كما عاصرها، وكان أفضل من يمكن أن يقدمه من معاصريه.. هذا إذا اغفلنا أهم انجازاته في تقديري.. وهو العكوف بدأب وحب وصبر لا مثيل لها على «تربية» تلاميذه الذين كان يسميهم «اصدقاء» من شباب السينما الذين لم تكن حياتهم ستصبح هي نفسها لو لم «يجلسوا» إلى أحمد كامل مرسى.

من هنا قد أملك الجرأة على القول بأن شخص هذا الرجل ربما كان أقوى من أفلامه.

بعد «العودة إلى الريف» عام ١٩٣٩ أخرج أحمد كامل مرسى «العامل» بعد خمس سنوات لحسين صدقي وفاطمة رشدي بطلي «العزيمة» ثم «بيت الشيخ» لحسن سرحان والراقصة الذائعة حينذاك هاجر حمدي.. ثم فيلما واحدا كل عام على التوالي بدءا من عام ١٩٤٥.

«الجنس اللطيف» لمليحة يسرى أمام محمد أمين المطرب الذي كان ينتمي لمدرسة عبد الوهاب.. «الثائب العام» أهم وأشهر أفلامه، لمليحة يسرى أيضا وحسين رياض وناقش فيه قضية قانونية وخلقية مثيرة للاهتمام بمنطق تلك الايام! «غروب» لعقيلة

راتب وزكى رستم.. «عدل السماء» لفريوس حسن وحسين رياض .
ثم انتشأ أحمد كامل مرسى فى عام ١٩٤٩ ليقدم ثلاثة أفلام يمكن تسميتها
«مجموعة البيت» التى انشغل فيها بمشاكل العائلة المصرية وعلاقات أفرادها وذلك
من منظور خلقى محافظ وصارم كان يلتزم به أحمد كامل مرسى فى معظم أفلامه
وتضم هذه المجموعة «البيت الكبير» لسليمان نجيب وأمينة رزق وتحية كارويكا..
و«ست البيت» لفاتن حمامة وعماد حمدي.. و«كل بيت له راجل» لفاتن حمامة أيضاً
أمام أمينة رزق ..

تبدو هذه «الثلاثية البيتية» غريبة على مخرج مثل أحمد كامل مرسى كان محروماً
هو نفسه على المستوى الشخصى من «البيت» بالمعنى العائلى أو الزوجى المستقر،
حيث عاش معظم حياته وحيداً إلا من «عم محمد» طبأه النبوى المخلص الذى كان
عونه الوحيد فى شيخوخته وحتى آخر أيامه.. ولعل هذه الأفلام الثلاثة بالاضافة إلى
النزعة العائلية والخلقية السائدة فى أفلامه الأخرى.. كانت تعويضاً عن همومه
الشخصية..

فى عام ١٩٥١ قدم فيلم «طيش الشباب» لحسين رياض وسميحة مراد - شقيقة
ليلى مراد - والنزعة الخلقية فى الفيلم واضحة حتى فى عنوانه، كذلك الأمر فى فيلم
«الأم القاتلة» عام ١٩٥٢ لتحية كارويكا وحسين رياض وعلوية جميل.. ولكنه يخرج
عن هذا الإطار إلى ما يبدو مناقضاً، فى فيلم «البنى عفاك» الذى أخرجه فى العالم
نفسه ومثله اسماعيل ياسين أمام زمردة وممثلة اسمها هند لا ندرى ما إذا كانت
هند رستم أم هند أخرى..

فى عام ١٩٥٤ يتجدد التناقض نفسه بين فيملين - ونحن نتحدث عما توجى به
العناوين فقط حيث لم تتح لنا بالطبع مشاهدة هذه الأفلام حتى فى التلفزيون -
حين يقدم أحمد كامل مرسى «كنت أهم بيتى» لراقية إبراهيم ومحسن سرحان
ومحمود المليجى.. ثم يقدم «أمريكانى من طنطا» لحسين رياض وسليمان نجيب
وكريمان.. والذى يبدو بالطبع فيلماً كوميدياً.. وكان آخر أفلام «أ. ك. م» - كما كان
يحلو له أن يلخص اسمه - هو «الميعاد» عام ١٩٥٥ للمجدة وتحية كارويكا وصلاح
نظمى ..

الطبيب والراقصة

النموذج الذى تتضح فيه ملامح سينما أحمد كامل مرسى والذى نتحدث عنه اليوم، هو فيلم «البيت الكبير» الذى أخرجه عام ١٩٤٩ ومثله سليمان نجيب وزوجا لأمنية رزق.. ومثل نور ابنيهما الشابين عماد حمدي وفاخر محمد فاخر.. بينما الراقصة اللعوب التى تكاد تهدم هذا البيت السعيد هى تحية كاريوكا..

الفيلم بهذا التركيب الاساسى لشخصياته يستند إلى المفهوم الخلقى أكثر مما يعتمد على قوة البناء الدرامى. فهو أقرب إلى دعوة للأخلاق الحميدة والاستقامة لا يمكن تقييمها فنيا بمقاييسنا اليوم.. فلعلها كانت ملحمة ومطلوبة لظروف ما فى عام ١٩٤٩ خصوصا بالمجتمع أو بصانع الفيلم، الذى كان مؤمنا إلى أقصى حد بأن السينما هى «رسالة اجتماعية». ولا شك فى أنه استخدم أنواته فى توصيل الرسالة. سليمان نجيب الذى كان «ارستقراطى السينما» الاول فى ذلك الحين حتى من حيث اللقب - فلقد كان يحمل رتبة البكوية فعلا - كان فى الوقت نفسه ممثلا موهوبا متدفقا وذو طبيعة خاصة جدا.. فهو دائما الشخصية المحترمة ولكن المعبرة عن انفعالها بالإداء العصبى الشديد الجاذبية. وغالبا ما كان انفعاله الزائد ينعكس فى تعبير يتردد كثيرا على لسانه فى أى موقف حيث يصف كل شئ بأنه «قوى خالص» كان يقول مثلا «سبحان الله فى طبع حضرتك.. أنت غريب قوى خالص».. وأبلغ تعبير عن هذه الشخصية جاء فى فيلم «غزل البنات» الذى مثله فى عام ١٩٤٩ نفسه، ولم تكن شخصية سليمان نجيب فيه بعيدة تماما عنها فى «البيت الكبير» فهو فى «البيت الكبير» الدكتور فؤاد الطبيب الكبير والجراح المشهور الذى يدير مستشفى يعمل فيه ابنه الطبيب الشاب عماد حمدي وحيث يعيش فى بيته الكبير الذى هو فى الواقع قصر فخم - كالعادة مع ابنه الآخر فاخر محمد فاخر الطالب فى كلية الحقوق.. والأم أمنية رزق الهانم العاقلة الرصينة التقليدية التى هى فى الوقت نفسه ابنة عم زوجها محمود بك فؤاد هذا..

تشاء المصافحة أن يحضر هذا الطبيب الكبير حفلا ساهرا خيرا اقامته «جمعية بنت النيل».. وهو نوع من النشاط الاجتماعى الذى كان سائدا بالفعل لدى هذه الطبقة «المستريحة» قبل ثورة يوليو (تموز) .. حيث يتسلى الاثرياء أحيانا بالتبرع من أجل الفقراء وهم يستمتعون بالرقص والغناء فى الوقت نفسه.

فى هذه الحلقة يقف منبع محترف ليقدم بلغة عربية رصينة إلى حد الاضحاك..

«المطرب المعروف» فوقى «فى أغنية من تلحين الموسيقار محمد عبد الوهاب».. هكذا بالحرف.. ونكتشف أن المطرب «فوقى» هذا هو عبد الغنى السيد الذى كان أحد المطربين الذائعين حينذاك وهو أيضا من مدرسة عبد الوهاب، وترقص الراقصة لطيفة سعد الدين التى هى تحية كاريوكا وظفها عدد من الفتيات الجميلات فى ملابس الحريم.

فى اليوم التالى مباشرة تكون الراقصة الجميلة ذات الانوثة الطاغية - تحية كاريوكا فى عزها - فى مستشفى الدكتور فؤاد الذى لمحتة أمس فقط فى الحفلة فوضعت عينها عليه لاصطياده، فتشكو للدكتور من «مغص» وهمى، وهى تستخدم كل أسلحة الأنوثة على الرغم من مقاومة الرجل الذى يقنعها بعد الكشف بانها لا تشكو من شئ سوى الاكتئاب.. فقول - كاذبة بالطبع- إنها حزينة على زوجها الذى مات وتركها وحيدة «بلا صاحب ولا حبيب»! وتبدأ أولى خطوات عملية اصطياد الرجل ونعلم إنها محسومة مقدما.. إذ أن المعركة الأنثوية هنا هى بين تحية كاريوكا العابثة الشهيرة من جهة وبين الزوجة وابنة العم أمينة رزق التى هى تجسيد للفضيلة من جهة أخرى.

يستخدم أحمد كامل مرسى الاضاعة الخافتة فى المشهد الذى تخلع فيه تحية كاريوكا ملابسها لكى يكشف الطبيب عليها، بحيث تبدو تفاصيل جسدها «سلويت» فهذه هى حدود الاغراء التى كان مسموحا بها خلقيا فى هذه السينما «المهذبة» !

وسقط الطبيب

على الرغم من تماسك الطبيب الكبير العاقل فى البداية أمام اغراءات الراقصة الفاتنة.. إلا أنه سرعان ما يستسلم لدعوتها: «المسألة مسألة اعتقاد يا دكتور.. أنا مقتنعة أنك تقدر تشفينى». وفى المشهد التالى مباشرة نرى شلة من أولاد النوات يتسللون بصيد الحمام فى «نادى الصيد» فى الدقى.. وهى هواية ارسنقراطية كانت موازية لهواية «سباق الخيل» ومازال النادى نفسه موجودا وأن اختفت هذه الهواية نفسها الآن فيما اعتقد.. ولكن ما يهمنا هنا أن أعضاء النادى لا حديث لهم إلا عن العلاقة الجديدة بين الطبيب الكبير والفاتنة.. بل أنهم يقولون أيضا أن «خبر العلاقة منشور فى المجلة». ولست أدري شخصا ما إذا كانت صحافة تلك الايام تنشر فعلا أخبار هذه العلاقات الخاصة بين طبيب وراقصة وفى أى باب بالضبط !

فجأة يبدو أن المجتمع المصرى كله مشغول بهذه العلاقة الجديدة بين سليمان نجيب وتحية كاريوكا.. ففي المستشفى الذى يديره الطبيب الدكتور، نرى ابنه الطبيب الشاب المستقيم عماد حمدى يقرأ خبر حب أبيه للراقصة فى مجلة «آخر ساعة».. بينما نرى الاب نفسه ساهرا مع الراقصة لطيفة فى بيتها حتى العاشرة والثلاث - لأن المخرج حرص على أن يرينا ساعة الحائط - فى الوقت الذى اتصل بالأسرة ليبلغها كاذبا بأنه فى «كلوب محمد على» الذى كان مقر الطبقة الراقية حينذاك.. ونسمع تعليقاً ساخراً من ابنه فاخر فاخر طالب الحقوق يقول: «ان النوم المبكر من شروط الصحة».

فى هذا الجو العائلى الساذج والبرئ تسير احداث «البيت الكبير» فالخادم المعجوز عم عبد الرحيم الذى يلعبه عبد الوارث عسر يراقب التغيرات التى طرأت على العائلة المستقرة وعلى سيده الكبير - أى البك أو الباشا - أى سليمان نجيب من نون أن يقول شيئاً.. ولكن معالم الحسرة واضحة على وجهه نون أى كلام.. وهنا نلاحظ هذه الملاحظة المدهشة بالنسبة لهذا الممثل الغريب عبد الوارث عسر.. وهى أنه كان دائماً عجوزاً فى كل أفلامه.. سواء فى هذا الفيلم عام ١٩٤٩، أو حتى فى أفلام عبد الوهاب المبكرة جداً، حيث كان يلعب نور أبيه مثلاً فى «يحيى الحب».. فهل أن عبد الوارث عسر هذا لم يكن شاباً أبداً فى يوم من الايام؟ وهل يمكن أن يكون قد ولد عجوزاً هكذا منذ ولادته .

غرائب سينما زمان

أغرب مشاهد هذا الفيلم هو المناقشة العلمية الحامية بين طلبة كلية الحقوق حول موقف الشريعة من تعدد الزوجات.. والتى يشترك فيه فاخر فاخر ابن سليمان نجيب الذى لا يعلم حتى الآن أن أباه تزوج تحية كاريوكا.. وكان زملاؤه طلبة الحقوق يناقشون المشكلة بحماسة فى فناء الكلية ثم يتدخل أستاذهم نفسه زكى إبراهيم مؤكداً أن الاسلام حسم هذا الامر بوضع ضوابط قاسية على تعدد الزوجات بنص: «فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة»..

لكن الأعجب من هذا المشهد.. مشهد آخر فى فناء الجامعة أيضاً للطلبة وهم يناقشون علناً وبحماسة شديدة خبر زواج الطبيب من الراقصة اللعوب.. بل أن الفيلم يتماهى أكثر، حين يقوم «المانشيت» الرئيسى لجريدة «أخبار اليوم» يقول

بالخط العريض «السيدة التى رقصت فى حفل بنت النيل تتزوج الدكتور فؤاد».. ولنا أن نتخيل أن «أخبار اليوم» نشرت بالفعل عنوانا كهذا على صدر صفحاتها الأولى.. بل لنا أن نتخيل بلدا أهم قضية خاصة تشغله، هى هذه القضية.

تصل الاخبار بالطبع الزوجة العاقلة أمينة رزق التى تتمسك بهدونها حفاظا على استقرار البيت ومستقبل الاولاد فتكتفى بطلب الطلاق.. بينما يكون الزوج الدكتور فؤاد قد غرق تماما فى بحار التعميم مع تحية كاريوكا: الخمر والسهر كل ليلة مع «شلتها» الفاسدة التى تضم عددا من النساء والرجال منهم المطرب عبد الغنى السيد - أو «فوفى»- وسعيد أبو بكر الذى مثل الشخصية الكوميديية الوحيدة فى الفيلم.. والواقع أنه جو ظريف فعلا وممتع، لابد من أن يذهب إليه سليمان نجيب فعلا ويترك أمينة رزق.. وهذه هى مشكلة هذه الأفلام التى تتصور إنها تدافع عن مكارم الاخلاق.. بينما هى تشجع وتحرض على إغتراف اللذات!

بعد عشرين يوما من الولايم المتصلة يكتشف الدكتور سليمان فجأة أنه عاجز عن استقبال صديقه الجراح الفرنسى الكبير «الدكتور بيير». فى الوقت الذى يسود الحزن بيته حيث يفقد ابنه عماد حمدي وفاخر فاخر وجود الأب.. وإذا بخادمهما العجوز عبد الوارث عسر يقدم فنجان قهوة لأحدهما قائلا له : «عملت لك فنجان قهوة يعدل الدماغ.. اتفضل يا بن سيدى»، ولقد تأملت عبارة «يا بن سيدى» هذه كثيرا، فذهلت من تكريس علاقة السيد بالخادم فى السينما المصرية بحجة الوفاء ومراعاة القيلم «والاصول».. فهى عبارة يتبرع بها الخادم من نون مناسبة ليؤكد عبويته التى يبدو معتزا بها جدا! بل وفخور أيضا! وكأن الخادم ليس عاملا شريفا بأجر لدى سيد ما.. وإنما هو «عبد» لابد من أن يكون ذليلاً متطوعا بالخضوع إلى هذا الحد! ونسمع فى الوقت نفسه حديثا فى الراديو ينصح الزوجات بعدم التسرع بطلب الطلاق.. وكأن كل أجهزة الدولة من صحافة إلى اذاعة أحست بأن هناك مشكلة ما بين سليمان نجيب وزوجته السيدة أمينة رزق.. فسارعت كلها إلى المشاركة فى الحل!

لكن هذا كله لا يحول بالطبع نون استمرار انهيار الموقف.. فتحية كاريوكا تواصل سهراتها العابثة.. والدكتور فؤاد يواصل إهمال عمله إلى حد يتسبب فى موت أحد مرضاه.. فيبدأ الإحساس بالنتم ومراجعة نفسه.. فيتتمرّد فى لحظة صحوّة على تحية كاريوكا ويتركها ويعود إلى «البيت الكبير» والمذهل الذى لم أجد له

ضرورة ولا تفسيراً.. أنه وجد أن مختار عثمان الذي هو ابن خالة زوجته أمينة رزق، قد بدأ يحوم حولها - وهى فى هذه السن، وأم لرجلين لكى تتزوجها!. فلقد كان يحبها فى شبابه، ولكنها فضلت عليه سليمان نجيب.

وعندما يفاجأ الخادم عبد الوارث عسر بعودة الدكتور فؤاد إلى المنزل يسرع بإبلاغ الخبر لأهل البيت بأن «سيدة» قد عاد ..

وعندما يسألونه: «سيدك مين؟» يقول بمسكنة مازوكية شاذة ووجهه فى الأرض: «سيدى البيه.. يعنى سيدى فؤاد بيه.. هو أنا لى سيد غيره؟» فهذا رجل يتغزل بعبوديته لسيدة متمتعا، فالفيلم يتصور بذلك أنه يؤكد قيم الوفاء والاخلاص.. ولكن مثل هذه القيم الذليلة هى التى ترسخ لدى المشاهد العادى..

نهاية سعيدة

عندما يقرر سليمان نجيب طلاق تحية كاريوكا تصبح المشكلة هى أن يدفع لها عشرين ألفاً جنيه كمؤخر صداق.. وهو مبلغ خيالى بحسابات عام ١٩٤٩.. إنما زوجته الوفية أمينة رزق - ولاحظ إنها ابنة عمه أيضاً- تدبر حيلة نكية مع ابن خالتها الشهم مختار عثمان - الذى رأيناه يسعى منذ قليل للزواج منها - فيراقب هذا الأخير تحية كاريوكا حتى يضبطها متلبسة مع عشيق آخر، وبالصور أيضاً..

وعندما تذهب تحية كاريوكا إلى البيت الكبير لتطلب العشرين ألف جنيه مؤخر الصداق، تبرز لها أمينة رزق صور خيانتها مع عشيقها فريد بك وتهدها بنشرها.. فتصعق تحية كاريوكا وتسلم على الفور صك زواجها من فؤاد بك وتتنازل عن مطالبها.. وتترك القصر قائلة لامينة رزق: «أمينة هانم.. أنا خارجة دلوقتى وسأبى بين ايديكى شرفى واسمى». «فتقول لها أمينة رزق بملانكية: «فى الحفظ والصون».

هكذا يعود فؤاد بك الذى هو سليمان نجيب إلى زوجته وابنة عمه أمينة رزق ويقترح عليها أن «نقعد شوية فى عزيتنا فى بنها ونستمتع بحياة الريف»، فكما قلت مرارا فى هذا الباب أن كل «بك» أو «باشا» فى هذه الافلام لابد من أن يملك «عزبة»! والجميع يعوبون سعداء دائما. وليست هناك أى مشكلة.

«سوبر ماركت» .. البحث عن «شامبو للكلب».. تلك هي المشكلة !

تدخل فتاة صغيرة تحمل كلباً أنيقاً إلى «السوبر ماركت» الممتلئ بكل البضائع من كل نوع فتسأل البائعة : «عندكم شامبو للكلب بتاعى ؟ » .. فتدهش البائعة فى البداية، ثم تهز رأسها بالنفى.. ولكن الفتاة الصغيرة لا تستسلم... فلا بد أن تجد حلاً لهذه المشكلة الخطيرة : البحث عن «شامبو» لكلبها الجميل.. فتسأل بإصرار مزعور : طيب أعمل إيه ؟

وتزداد دهشة البائعة أكثر وهى تنظف رفوف السوبر ماركت، فتتهز كتفها قائلة :
«ما أعرفش!» .

وهذا موقف بسيط جداً وعابر أصبح ممكناً أن يحدث كل يوم فى أى سوبر ماركت من التى أصبحت تملأ حياتنا كلها وحتى الحوارى الضيقة.. ويمكن أن تجد فيها كل شئ، ما عدا الأشياء الضرورية فعلاً.. ولذلك فمن الطبيعى أن تبحث فتاة صغيرة عن «الشامبو» ليس لها.. وإنما للكلب.. لأنها لابد تعرف أنه موجود فعلاً فى هذا البلد ولكن ربما فى السوبر ماركت المجاور. ولابد أن نمط الحياة الاستهلاكية الحديثة المرفهة وإعلانات التلفزيون وأشياء عديدة أخرى .. أفهمت هذه الفتاة أنه بعد أن توافرت كل أنواع الشامبو المناسبة لها شخصياً، والحمد لله.. أصبح شامبو الكلب أيضاً ضرورة حيوية.. لأن الكلب فى هذه الحالة يمكن أن يتعرض للاكتئاب .

تفاصيل صغيرة

ولكن هذا الموقف اليومى العابر أصبح له دلالة مهمة جداً عندما يصبح مشهداً شديد الذكاء والتركيز والتلخيص لأشياء كثيرة فى فيلم «سوبر ماركت».. ولابد أن

مؤلفه عاصم توفيق كتبه بخبث شديد وبطريقته الهادئة التي تضرب - كالعادة - تحت الجلد وليس فوقه ويدون أى زعيق.. ثم نقّذه مخرجه محمد خان بطريقته العبقرية فى التعامل مع الناس والشوارع والأسواق والبيوت الضيقة والصعاليك الذين يعيشون على هامش المدينة.. والتي يبدو فيها أن المثليين لا يمثلون وأنه ليست هناك كاميرا وتصوير، وإنما هذا كله واقع حى قائم على التفاصيل الصغيرة التي تمر بها يومياً، فلا نأخذ فى بالنا منها.. وحتى يحس المتفرج العادى الذى تعود على أميتاب باتشان والمصارع الذى يقهر الشيطان.. أنه لا شىء يحدث فى أفلام محمد خان .. بينما كل ما يحدث خطير جداً، ولكننا نحن كالعادة - الذين لا نأخذ بالنا ..

البائعة فى السوبر ماركت هى نجلاء فتحي.. مطلقة شابة جميلة، ولكنها تعيش حياتها كلها لابنتها المشاغبة التي أصبحت الآن فى الثالثة عشرة.. وأبوها العجوز محمد توفيق الذى يقضى أيامه فى الصلاة أو لعب الطاولة فى بيت مصرى جميل من البيوت التي كانت بها «بلكونات» يمكن أن تجلس فيها بهوء ساعة العصارى.. أما زوجها نبيل الطغاوى فقد عاد الآن مليونيراً بعد أن طلقها منذ عشر سنوات عاشها فى الكويت وتزوج امرأة أخرى.. وهو لا يريد الآن إلا أن يرى ابنته بين وقت وآخر وهذا حقه ..

فى الشقة المجاورة مباشرة فى البيت المصرى القديم يعود ممثلوح عبد العليم العازف الشاب الذى درس فى الكونسرفتوار حاملاً «أشياء الصغيرة» واسطوانات بيتهوفن، والذي تربى طوال عمره مع نجلاء فتحي كجيران، وأصبحا الآن صديقين أقرب إلى الأشقاء يتبادلان الإحباطات والهموم بعد أن «باط» كل شىء حلما به.. فهذا الشاب الذى درس الفن كما يجب والذي يسمع «كارمينا بورانو» لم يجد عملاً كعازف بيانو إلا فى «بار» فندق خمس نجوم.. وزوجته عايذة رياض التي درست الباليه لا تجد عملاً تساعد به على «المعيش» فى بلد تقنح معهداً للباليه ولكن تتسنى فقط أن يكون فيها الباليه نفسه.. والزوجة تلح على زوجها أن يتركها ترقص فى فرقة فنون شعبية فى فنادق الخمس نجوم هي الأخرى وأن يلتحق هو بفرقة تعزف فى الأفراح ليكسب الاثنان ما يكفى على الأقل للعثور على شقة مستقلة يمارسان فيها حياتهما بدلاً من الزنقة فى بيت أختها البشعة التي لا تطيق الفن ولا زوج أختها ولا بيتهوفن شخصياً ! .

النتيجة الطبيعية إذن أن يحمل عازف البيانو الشاب شنته هدمه فى لحظة

غضب ويهرب إلى بيت أمه حيث يأكل «اللفت المخلل» الذى تمنعه عنه زوجته ويسمع «كارمينا بورانو» على مزاجه.. ثم فى الليل يعزف البيانو للبكوات السهرانين فى فندق الخمس نجوم.. وحيث يتعرف هناك على الجراح الكبير «عادل أنهم» الذى لا يتوقف عن الإستمتاع بالحياة بمعدل فتاة جميلة كل يوم. وتتشاء علاقة صداقة جميلة بين الشاب والكهل الذى هو فى أعماقه عاشق للفن كوسيلة أخرى من وسائل الاستمتاع وتجميل الحياة.. وهو يمارس حتى عمله كجراح كبير بروح وأسلوب الفنان الذى يخلص لكل شيء ويصنعه بإتقان.. فإذا كان الطب مهنة إنسانية. فالفلوس أيضاً متعة إنسانية.. وهى تجعلك قادراً على شراء كل المتع الأخرى بل وكل الناس أيضاً لو أردت .. الكبار والصغار معا.. ورغم أن عازف البيانو الشاب يرفض هذه الفلسفة ويقاومها حتى آخر لحظة.. إلا أن من حقه أيضاً أن يحلم هو الآخر بهذا العالم الوردى الذى يعيشه الجراح الذى يستثمر فى السوق أربعين مليون جنيه والذى صحبه إليه ذات مرة.. ويجرب الشاب دخول هذا العالم ليحقق أى شيء.. بالضبط كما يحاول الجراح المليونير أن يتعلم عزف البيانو.. ولكن محاولة التزاوج بين هذين العالمين تفشل.. ليس لأنهما متناقضان فى تركيبتهما الأصلية فقط.. وإنما أيضاً لأن كل شيء بمنطق الجراح له ثمن.. وهو فى النهاية يستدرج الفنان ليحضر له جارته بائعة السوير ماركت الجميلة .

الحق المشروع لتبيل الحلقوى الزوج السابق لنجلاء فتحى فى رؤية ابنته بين وقت وآخر.. ينتهى إلى أن تقع الطفلة فجأة فى حب أبيها الذى لا تكاد تعرفه لأنه تركها إلى الكويت من عشر سنوات.. ولكن ليس لأنها اكتشفت لها أبا.. وإنما لأنه صاحبها مرة إلى فندق فخم.. ومرة ثانية إلى شقته الهائلة.. ومرة ثالثة إلى «الديسكو».. واشترى لها فساتين وحاجات.. ودفع ١٥ ألف جنيه تحت حساب عملية جراحية لها ويؤمن أى تردد.. وعندما دخلت الطفلة عش العنكبوت الناعم بذأت تلاحظ مؤخراً أن أمها بائعة السوير ماركت فقيرة.. بل وبدأت تكتشف حتى أن زوجة أبيها هى ست لطيفة ولا مانع من أن تسميها «ماما» أيضاً.. وهنا كانت الكارثة حينما وجدت الأم الحقيقية أنها فقدت حتى ابنتها الطفلة التى لم تستطع مقاومة إغراء الفلوس والفساتين والفنادق الفايف ستارز.. فانفجرت نجلاء فتحى وصفعت ابنتها ويكت فى مشهد رائع.. ولكن هل يمكن حقاً أن نلوم الطفلة ؟ قبل أن نجيب ببساطة ولكى نرضى ضمائرنا.. علينا أن نتذكر هنا الفتاة الصغيرة التى ذهبت إلى السوير

ماركت لتبحث عن شامبو للكلب !

بعد إحباط ممروح عبد العليم عازف البيانو.. وإحباط نجلاء فتحى.. يلتقى الخطان المتوازيان عندما يذهب هو إلى بيت أمه مرة أخرى فيجد الشقة المجاورة مغلقة.. ويعرف أن «عم عبده» والد نجلاء العجوز قد مات بهدوء.. وفقدت المسكينة آخر ما تبقى لها من خطوط الدفاع والتماسك.. فالأب العجوز ليس مجرد أب.. وإنما هو عالم قيم قديم يتساقط.. والابنة الوحيدة التى هى الأمل الوحيد الباقى للمستقبل.. يتم شراؤه بفستان وفسحة فى فندق.. والأم نفسها - نجلاء فتحى - مازالت شابة وزى القمر ومرغوبة.. فما هي المشكلة ؟

فى المشهد الأخير شديد الجمال والقسوة كصفعة على وجوهنا جميعا.. يعود ممروح عبد العليم للعزف على البيانو.. ويلوح له الجراح المليونير عادل أدهم محبباً كالعادة.. ويرفع العازف رأسه قليلاً ليرى من التى معه هذه الليلة.. فيجدها نجلاء فتحى.. أخته وصديقتها التى تربي معها فى البيت المصري القديم الجميل والتى كانت تقاوم معه ويتبادلان الأحزان.. ولكنها الآن فى بار الفندق ذى النجوم الخمس.. أنيقة مجلوة كالقمر مع أول آثار «النعمة».. حتى لو كانت فى عينيها تلك النظرة المكسورة مثل كعب حدائها الذى انكسر فمشيت تعرج على قدم واحدة ..

نسيج الدانتيل !

«سوبر ماركت» عمل جميل جداً وراق، مشغول من كاتب السيناريو عاصم توفيق والمخرج محمد خان كنسيج «الدانتيل» الرقيق، ولكن الموشى بالحزن.. وهو نوع من السينما المختلفة تماماً والتي ليست لها علاقة بكل ما نخجل منه إلى درجة الزهق فى السينما المصرية، ومثل كل أفلام المخرج الموهوب جداً والذى أصبح «حالة خاصة» مخدم خان الاكتشاف الجديد الذى يقمه هذه المرة هو المصور الجديد كمال عبد العزيز الذى يدهشنا فى أول أفلامه بهذه الحساسية الشعرية العالية فى التعبير عن الموقف بالضوء واللون والظل.. ثم فى الفيلم تمثيل رائع من كل الناس : نجلاء فتحى التى تطورت جدا إلى التعبير باللفتة والنظرة والحس الداخلى الهادئ.. وهو أصعب أنواع التمثيل ولا أزياء ولا زركشة ولا مكياج ولا رقص وغناء ويرانيط.. وعادل أدهم الذى نجح باقتدار الغول العجوز الخبير فى تقديم «دكتور عزمى» كإحدى أجمل وأقوى شخصيات السينما المصرية على الإطلاق وأكثرها جانبية.. وممروح عبد



لقطة من فيلم «سوبر ماركت» - إخراج محمد خان

العليم الذي يكشف عن ممثل قوى فى داخله مشحون بالحياة والصعوبة.. ولكن فى «سوبر ماركت» بعض الأشياء العبيطة مثل حكاية شنطة الفلوس المسروقة التى جاءت وذهبت معنا طوال الفيلم كالنكتة التى لا يفهمها أحد ومثل بعض لقطات الحركة البطيئة لسير المرور فى الشوارع وبعض نقلات المونتاج القفلة السريعة بلا مبرر إلا مجرد استعراض الصنعة.. ويبدو أن «اللمسة الشاهينية» وصلت إلى محمد خان أيضاً بعد خبرى بشارة فى «كابوريا» فى الوقت الذى نطالب يوسف شاهين نفسه بالتوقف عنها. ثم - بصراحة - الطفلة الكئيبة الجامدة التى أضفت مزيداً من التعاسة والإيقاع البارد لأنها شخصية محورية جداً فى الفيلم .. والآن فهناك سيدة محترمة جداً وشجاعة عندما فكرت فى الإنتاج لأول مرة أنفقت فلوسها على عمل فنى شديد الرقى والتحضر والتقدم مثل «سوبر ماركت»، أنا شخصياً مبهور به إلى أقصى حد ومستعد لأن أدافع عنه وعن كل أفلام الشبان الجدد بحياتى.. ولكن الأفلام لا تصنع من أجلى لا أنا ولا عشرة مثلى.. نحن نريد لهذه السينما الراقية أن تصل إلى الناس أيضاً، ولو خطوة خطوة، ومن خلال معاناة طويلة لنواجه تدريجياً سقوط هؤلاء الناس تماماً فى برائن السينما الرديئة.. ولأن خطيئة النزول إلى مستوى غرائز المتفرج المتخلف المشخن بالجراح.. لا تقل عنها خطيئة التعالى عليه وتجاهله من أجل صنع «سينما خاصة» مهما كانت على عيني وعلى رأسى.. والسؤال الخطير الذى يثيره «سوبر ماركت» هو : هل هناك صيغة أو حل وسط ما، يتوصل إليه هؤلاء الشبان الموهوبون؟.. أنا أقول ممكن.. إذا كان شامبو الكلب نفسه موجوداً !!

كوميديا المخرج فطين عبد الوهاب (٢) «عائلة زيزى»، والمصائب المضحكة!

فيلم «عائلة زيزى» نموذج لكوميديا فطين عبد الوهاب التي اصطلاحنا على تسميتها «الكوميديا الراقية».. والواقع أنه كان يجب أن نسميها «راقية جدا» لو كنا نعلم مسبقا مدى التخلف الذى وصلت إليه أفلامنا الكوميدية، إذا كانت موجودة أصلاً.. النموذج هذه المرة هو «الكوميديا العائلة» الذى غلب على أفلام فطين عبد الوهاب فى مرحلة النضج التى تطور نفسه إليها بعد مرحلة اسماعيل ياسين.. ولا نقصد بهذا أن هذه المرحلة مرفوضة فى ذاتها، ولكنها المرحلة التى كان النجم الكوميدي يفرض فيها مواصفاته على الأفلام، والتى تجاوزها فطين عبد الوهاب شيئاً فشيئاً إلى «كوميديا المخرج».. أى الكوميديا التى يفرض فيها هو أسلوبه فى فهم كوميديا السينما، فلا يبقى مجرد ظل للنجم الكوميدي، بل يملك هو نفسه اكتشاف الجوانب الكوميدية عند نجوم عابدين، لم يكن معروفا أنهم يملكون هذه الموهبة.. فى «عائلة زيزى» مثلاً، نحن نضحك مع سعاد حسنى وأحمد رمزى وعقيلة راتب والطفلة أكرام عزو، وهم ممثلون ليسوا كوميديين أساساً، أكثر مما نضحك مع فؤاد المهندس الممثل الوحيد فى الفيلم المحترف كوميدياً. ربما لأنه يلجأ إلى «ما هو مطلوب منه» من مبالغة فى الأداء المفترض أن يضحك الناس، بينما تتبع الكوميديا تلقائياً من «الممثل العادى» حين يضعه المخرج المتمكن من أنواته فى الموقف البارع حيث تتولد الضحكة من تناقضات هذا الموقف أو مفارقاته، وذلك بضحكة هادئة أو «تحت الجلد»، ومن تون الصخب الشديد والحركات الكاريكاتيرية التى اشتهر بها فؤاد المهندس ككوميديان محترف، ومن هذه المفارقة نفسها، أى ابداع النكتة من الممثل الذى لا نتوقع منه ذلك، تتبع قيمة ما أضافه فطين عبد الوهاب إلى الكوميديا

فى السينما المصرية.. أى مدرسة الضحك من العادى والمألوف والذى هو أصعب بالطبع وأكثر براعة من حشد ممثلين تعود المشاهد أن يضحك بمجرد ظهورهم، وحتى قبل أن يصنعوا أى شئ يضحك، ويمكن أن نقول أيضاً أن ما كان يفضلهُ فطين عبد الوهاب هو «كوميديا التحديات»..

القصة والسيناريو اللذان كتبهما لوسيان لامير وهو أجنبى متمصر كان يعمل فى «دولار فيلم» إحدى شركات السينما المصرية الكبيرة حينذاك ومارس الكتابة فى عدة أفلام - لايوحيان بنى كوميديا ولا بنى فيلم أصلاً.. فالقصة عن عائلة مصرية عادية جداً، بعلاقاتها اليومية المألوفة سواء فيما بين أفرادها أو مع الآخرين.. وطموحات أفراد هذه الأسرة وأحلامهم وقصص حبهم الصغيرة لا تحمل أى أحداث خارقة أو «قرعات».. ولكن غرابة طابع كل فرد من أفراد هذه العائلة وسلوكها المندفع من أجل تحقيق أحلامه، وسيطرة الصنعة عند مخرج الفيلم، هى التى تضع كلا منهم فى المواقف والمفارقات الغريبة التى تتولد منها الكوميديا العقلية التى أفضل أن أسميها «الهادئة».. بمعنى أنها لا تعتمد على الغرائب والمبالغات التى تعودنا أن ترتبط بها الفكرة الكوميديّة، كما لا تلجأ إلى «الزعيق» والصخب، إلا فيما يتعلق بشخصية فؤاد المهندس كما قلت.. وهى مسألة مرتبطة فى تقديرى بأسلوبه الشخصى فى الأداء الذى استخدمه فى كل أفلامه ومسرحياته، ولم يشأ المخرج لسبب ما أن يغيره أو يسيطر عليه، ربما باعتباره «لونا» اشتهر به عند الناس ولا بأس من استخدامه كما هو لمضاعفة فرص الضحك، بين عناصر أخرى أكثر هدوءاً وعقلانية يتحكم فيها المخرج أكثر ليحقق أسلوبه الخاص.

الممثلون

هنا لا يمكن اغفال عنصر الحوار الذى كتبه السيد بدير، أحد أساتذة الكتابة السينمائية فى كل مجال، والذى كان يملك حساً كوميدياً، فى كتابة الجملة القصيرة اللاذعة التى ربما تشكل هى نفسها موقفاً كوميدياً شديد الذكاء، وحيث لا تقل أهمية هذا الحوار اللاذع فى الفيلم الكوميدى عن أهمية الحس الساخر لدى المخرج نفسه وتبقى بعد ذلك أدوات التوصيل: الممثلون الذين لابد من أن يكونوا على درجة ما من القابلية وخفة الروح، وإلا افسدوا كل شئ.. وهو ما كان متوافراً بالطبع فى هذا الفيلم عند سعاد حسنى وأحمد رمزى وكل منهما كان يشكل «حالة شاذة» من

القبول أو «الكاريزما» عند الناس..

«عائلة زيزى» الذى أخرجه فطين عبد الوهاب عام ١٩٦٢، قدم أيضا وجهين جديدين هما محمد سلطان الذى مثل عدة أفلام قبل أن يتحول إلى ملحن الآن، وإيلى شعير التى كانت عارضة أزياء ممشوقة القوام وتملك جمالا شديدا البرودة لسبب غامض، والاثنتان يفتقدان أى جانبية من أى نوع على الرغم من الوسامة الواضحة لمحمد سلطان ومن جمال المقاييس عند إيلى شعير، وهما فى هذا الفيلم، النقيض الحى لسعاد حسنى وأحمد رمزى من حيث القابلية عند الناس والسخونة التى يمكن أن يبعثها ممثل ما بمجرد ظهور وجهه على الشاشة فهذه مسألة لا يمكن تحليلها أو تفسيرها بأى مقياس فنى أو حتى موضوعى، لأن لا علاقة لها حتى بموهبة التمثيل نفسها، فلا يمكن أن يزعم أحد أن أحمد رمزى كان ممثلا عظيما إلى هذا الحد، ومع ذلك كان- وربما مازال بالنسبة للأجيال التى شاهدته- من أحب الممثلين الينا جميعا، ودعك من سعاد حسنى التى، فضلا عن كونها ممثلة لا تخضع موهبتها لأى نقاش، إلا أن سرها الأهم كان فى الحرارة والحيوية والتوهج الداخلى الذين تصل من خلالها فوراً إلى قلوب المشاهدين، وهى مسائل لا يمكن تفسيرها إلا «بالمحنة الإلهية» التى يملكها بعض الناس من نون غيرهم، حتى فى التعامل العادى خارج أى فن، لأنه كم من الممثلات القديرات لم يجدن أى استجابة عند جمهور لا يمكن ارغامه على حب أحد!

فى «عائلة زيزى» أيضا ممثلان من جيل آخر يمتلكان هذه الجاذبية والقابلية لدى الجمهور: عقيلة راتب التى بدأت مطربة فى بدايات مبكرة جدا فى السينما المصرية ثم اقتصرت على التمثيل حتى بعدما تقدم بها السن واكتسبت جاذبية أكبر لدى جمهور التلفزيون، عندما مثلت مسلسل «عادات وتقاليد».. وهى هنا تلعب دور الأم لأربعة أبناء وتعانى الكثير من مشاكلهم، إنما بالأسلوب الكوميدي الطريف الذى برع فيه فطين عبد الوهاب، وفى المقابل، هناك عدلى كاسب الذى كانوا يستغلون قامته المديدة فى أداء أنوار الرجل الفظ الاقرب إلى الشر، ولكن كما قلنا، يوظفه فطين عبد الوهاب هنا توظيفا مختلفا فى دور الأب الطيب الطريف اللبلى شعير الذى يسخر من ولعها برياضة «البوجا» بقدر كبير من خفة الظل كان يملكها هذا الممثل الضخم، ومن المفارقة بين جسده العملاق وتصرفاته الطفولية تتبع الكوميديا، وهى مفارقة تكررت كثيرا فى السينما الكوميدية مع الممثلين نوى الاجساد الضخمة التى قد

توحى بالعنف أو الشراسة، وذلك حين يلعب المخرج الذكى على ما يخفونه وراء ضخامتهم هذه من براعة وطيبة وخفة روح أقرب إلى السذاجة أحيانا.. ممثلون أمثال رياض القصبجي وحسن فايق وسيد بدير ومحمد رضا، وصلا إلى نموذج يوسف داود الآن ..

الاسلوب السينمائي

لأن أهم اضافات فطين عبد الوهاب إلى الكوميديا السينمائية أنه جعلها «سينمائية» أولا، بمعنى أنه نقلها من تقاليد الكوميديا المسرحية التي كانت سائدة قبله وذلك من فيلم إلى فيلم، وأعنى من الاعتماد على النجم الناجح ولكن الذى يعتمد على الحوار غالبا وعلى «لازماته» المكررة التي عرفه بها الناس، وعلى التعبير بجسده فيما يقترب من «الاسكتشات» التي قد لا يربطها سياق درامى متماسك، إلى تطويع هذه المفردات نفسها للغة السينما بقدر الامكان.. فنحن ندخل إلى فيلم «عائلة زيزى» مدخلا سينمائيا تماما..

يستخدم الفيلم أولا أسلوب «الناريتور» أى الراوى أو المعلق، حيث نرى الأحداث بالصورة خلال صوت يحكيها لنا أو يعلق عليها من خارج الصورة، وهو أسلوب سينمائى لا نتصور امكان استخدامه فى المسرح مثلا.. ومن بين شخصيات الأسرة الخمس: الأم عقليلة راتب وأبنائها الاربعة، يختار الفيلم أن يكون الراوى أصغر هؤلاء الأبناء بالذات: الطفلة زيزى نفسها التي يحمل الفيلم اسمها، والتي لا تتجاوز السبع أو الثمانى سنوات من العمر، وليست هى الشخصية المحورية فى الأحداث، ولكنها مجرد المشاهدة على ما يحدث حولها من مغامرات اشقائها اللامنتطقية، وهى تعيد روايتها لنا من وجهة نظر طفلة قد تكون هى الطرف «الاعقل» على الرغم من ذلك، فى هذه العائلة الغريبة، ومن هنا تتضاعف المفارقة الساخرة، حين نجد أن صغرى أفراد الأسرة هى التي تنتقد سلوك الكبار، وفى الوقت نفسه يؤكد الفيلم من خلال وجهة نظر الطفلة، على أن ما سوف نراه هو عبث أطفال - حتى لو جاء من قبل كبار - ولكنه مثير للاضحاك..

الاسلوب السينمائى الآخر المبتكر هو أن الكاميرا تصبح هى بالفعل العين الثانية التى نرى بها الفيلم، حين تصبحنا مع الطفلة زيزى لندخل بيت عائلتها.. بدءا من شوارع حي مصر الجديدة النظيفة الهادئة.. إلى البيت الذى هو أقرب إلى «الفيللا»

الفخمة كالعادة. والكاميرا مع صوت «زيزى» تقدم لنا كل تفاصيل البيت تمهيدا للتعرف إلى سكانه.. وهو أسلوب لتقديم الشخصيات والتعريف بهم مباشرة عن طريق - «الراوي» لأن أحدى وظائفه - أئ الراوى - هى اختزال المعلومات بقدر الامكان للتركيز على الاحداث الرئيسية..

فعندما نقول لنا زيزى أن هذه حجرة أخوها الأكبر «سبعاوى» ويلعب بوره فؤاد المهندس- وهو اسم اعتقد أن قطين عبد الوهاب أراد به مداعبة مساعده الذى أصبح مخرجا الآن أحمد السبعاوى- فإن الكاميرا تعرض لنا تفاصيل الحجرة التى تحتلها ماكينة غربية يحاول بها سبعاوى المهندس المخبول اختراع طريقة جديدة لصنع النسيج.. نكون قد تعرفنا مقدما ويأقل قدر من المعلومات على تركيبة أحدى الشخصيات الاساسية فى الفيلم، ثم ندخل غرفة أخرى تملأ جدرانها صور الفتيات، وتسودها الفوضى، ونسمع أنها حجرة الآخ الثانى سامى ويلعب الدور أحمد رمزى الطالب بكلية التجارة والذى لا يشغله شئ، إلا مطاردة الفتيات وهنا نرى أحمد رمزى نفسه جالسا إلى مكتبه، وعندما تقترب الكاميرا منه يبتسم لها غامزا بعينه - أى لنا نحن المشاهدين- عندما تقدمه لنا أخته زيزى.. وهنا كسر للإيهام .

على طريقة «بريخت»، وكأن الممثل يعرف أن هناك كاميرا تصوره وتقدمه للمشاهدين فى فيلم يجرى تصويره..

أما الأخت الثالثة «لزيزى»، فهى سناء - سعاد حسنى - الفتاة الجميلة التى تحلم بالتمثيل بأى شكل، والتى تمثل لأختها زيزى، والتى كان دورها كراوية بالصوت فقط قد انتهى، ها هى تبدأ بتأدية دورها العادى كشخصية فى الفيلم الذى تبدأ فى متابعة أحداثه مباشرة ومن نون حاجة إلى «الراوي».

هذا المدخل السينمائى لأحداث الفيلم هو نموذج مهم جدا - على الرغم من قصره - للتأكيد على تجديذ قطين عبد الوهاب المستمر لأدواته فى الكوميديا مستخدما مفردات السينما..

ثم يدخل قطين عبد الوهاب السينما نفسها كموضوع أساسى من موضوعات الفيلم، عبر المخرج السينمائى الشاب الوسيم «يوسف حسين» ويلعب بوره محمد سلطان حين نراه فى أحد المحلات العامة يناقش كاتب سيناريو ويعرض عليه فكرة فيلم جديد.. هنا، يسخر قطين عبد الوهاب المخرج وسيد بدير كاتب الحوار، من مليونيرات السينما المصرية المكررة، حين نسمع - عبر المشاهد السينمائية - كاتب

السيناريو يروى للمخرج فكرة تقوم على «استبدال طفلة وليدة لناظر العزية بطفلة وليدة أخرى.. وفيما بعد تتعرف إليها أمها التي فقدتها لسنوات، من علامة في كتفها.. فيعلق المخرج - الذي هو محمد سلطان فى الفيلم - بأنها فكرة قديمة تكررت عشرات المرات فى السينما.. وتستمر السخرية حين يقول كاتب السيناريو النصاب: «عندى موضوع جديد.. لسه شايفه امبارح فى سينما كايرو!..» فهنا تهكم لاذع من سيد بدير، من الذين يسرقون أفكار السينما المصرية من الافلام الاجنبية بوقاحة شديدة تحت شعار «الاقتباس».. ولأن سعاد حسنى هالوية التمثيل تجلس فى المحل العام نفسه مع بعض صديقاتها وترى المخرج الوسيم، فإنها تفعل المستحيل لتلفت نظره على يكتشفها كوجه جديد.. ويلتقط المخرج الفرصة بدوره لمحاولة اصطباذ هذه الفتاة الجميلة التي لا ترفع عينها عنه، فيقول لكاتب السيناريو: «تقرر تألف لى دلوقتى سيناريو صغير لواحد عايز يتعرف على واحدة فى مكان عام؟..» وعندما يقترح كاتب السيناريو شيئا سخيفا يقول المخرج: «ما دام المسألة مسألة اقتباس.. أنا حقتبس دلوقتى مشهد شففته فى فيلم مصرى.. ثم يطلب من «الجرسون» أن يستدعى سعاد حسنى لترد على التليفون.. وعندما تذهب إلى كابينه» التليفون.. يحدثها المخرج من «الكابينه» المجاورة - ويصوته المباشر طبعا - ومن دون مناسبة، يبلغها بحيلة اكتشافها للسينما ويحدد لها موعدا للقاءه غدا فى مكتبه.. هذه الحيلة الظرفية قدمها فطين عبد الوهاب نفسه فى فيلم «الزوجة رقم ١٢» الذى قدمه قبل عام، وبالتحديد عام ١٩٦٢.. ولكنه يضيف إليها هنا إن الفتاة الشقية سعاد حسنى اكتشفت الحيلة فورا بالطبع، فهى تعلم أن المخرج يوسف حسين - محمد سلطان - الذى يظن نفسه ذكياً، يحدثها بنفسه من الكابينه المجاورة وليس من مكتبه كما يدعى.. ولكن إذا كان هو يظن أنه يوقع بها، فإنها هى نفسها تريد أن توقع به لكى يكتشفها كوجه جديد فعلا، فلماذا لا تسايره فى اللعبة؟ ولذلك نراها بعدما يضع سماعة التليفون تربت له على نراعه وتسأله مباشرة: «لكن أنت ماقلتيش مكتبك ده فىن؟» فيقول مرتبكا: «فى استديو الاهرام»

هذه اللمسة الأخيرة على مشهد قديم، هى «القفشة» الإضافية التي جعلت المشهد جديدا.. وهذا ما يسمى فى الكوميديا الاميركية مثلاً «الاجاج» ولها كتاب متخصصون يضيفونها على السيناريوهات الجاهزة سواء باضافة حركة جديدة أو عبارة حوار تضاعف من الكوميديا وفطين عبد الوهاب كمخرج، وسيد بدير ككاتب

حوار.. كانا بارعين فى هذا اللون من اللمسات الكوميديا الاضافية التى تتبثق من المشهد الجاهز نفسه.. وقد تأتى الفكرة الجديدة فى أثناء التصوير الفعلى، وهنا لا بأس من اضافتها لأنها لا تخل بالموقف الاصلى بل تؤكد عليه أكثر.. فالكوميديا هى فن التفاصيل الصغيرة الذكية، وهى كذلك فى سينما فطين عبد الوهاب بالذات.

الخط الاول

يصبح خط سعاد حسنى، الفتاة الجميلة هالوية التمثيل، هو أحد الخطوط الرئيسية الثلاثة فى بناء سيناريو «عائلة زيزى».. فبعدها يستدرجها المخرج الوسيم الشاب للقائه بحجة اكتشافها للسينما، تكتشف هى أنه يرغب بها شخصيا.. ومع أنها شريفة بالطبع ولا تفرط فى نفسها.. إلا أن عالم السينما يبهرها حينما تذهب إلى الاستديو، وتكون الفرصة مواتية، وينكأ، لتقديم رقصة لسهير زكى..

ترفض الأم عقيلة راتب بالطبع أن تنحرف ابنتها إلى عالم السينما الذى مازال المجتمع المصرى المحافظ يرفضه أخلاقيا.. وهنا يضع فطين عبد الوهاب على لسان الأخ الأكبر فؤاد المهندس، دفاعا حارا عن فنانى السينما باعتبارهم فئة عالية جدا من فئات المجتمع، فيها الصالح وفيها الفاسد، مثل أى فئة أخرى، فواضح أن العاملين فى السينما كانوا يتعرضون، عند صنع «عائلة زيزى» عام ١٩٦٢، إلى حملة الرفض والتشهير ذاتها التى مازالوا يتعرضون لها الآن.. ولكنها قد تكون مبررة ومفهومة منذ سبعة وعشرين عاما، أما الآن، حيث لم يعد المرفوض هو بعض السلوك المنحرف لهذا الفنان أو ذاك.. وإنما الفن كله وبالمطلق باعتباره «رجسا من عمل الشيطان»! فإن الرفض اصبح أكثر تخلفا وشراسة.

بهذا المنطق الرافض، تحرض الأم عقيلة راتب ابنيها فؤاد المهندس وأحمد رمزى على منع أختهما سعاد حسنى من العمل فى السينما ولو بالقوة.. فيستغل فطين عبد الوهاب الموقف كعادته استغلالا كوميديا حين يجعلهما يذهبان إلى الاستديو الذى ستمثل فيه أختهما لأول مرة، ويتكران ضمن أفراد «الكومبارس».. وحين يجدان الممثل الذى يؤدى دور «الأمير» يهم بتقبيل أختهما أمام الكاميرا، يفسدان المشهد بالطبع، ثم تشيع الفوضى فى الاستديو كله وتنشب معركة هائلة ظريفة لا ندرى كيف يضرب فيها أحمد رمزى كل العاملين فى الاستديو، حيث كان لابد من أن يستخدم الفيلم، هذا الممثل شديد الجاذبية أحمد رمزى، فى عمليات «الضرب»

والمغامرة التي كان متخصصا بها.. بينما يستخدم أيضاً فؤاد المهندس في المعركة نفسها استخداما كوميديا حين يفقد «نظارته» فلا يرى شيئا، ولكن يواصل الضرب «العميانى».. ولكي تكون الفرصة مواتية طبعا لايجاد «ايقيها» كوميدية نابعة من الموقف نفسه.. وهكذا تصبح المعركة أكثر ألقاها وانسجاما مع السياق العام للفيلم، من المعارك المقتطة التي نراها في أفلام اليوم، بمناسبة ومن دون مناسبة.

الخط الثاني

أما الخط الثاني فهو فؤاد المهندس، مهندس النسيج الذي يعمل في مصنع لا نراه لأنه لم يذهب إليه أبدا طوال الفيلم.. هذا المهندس مصاب إلى حد الهوس بحب الماكينات واصلاحها، وهو يزعم أنه يخترع ماكينة يضع فيها الخيوط من ناحية، فتخرج قماشاً من الناحية الأخرى، فالشخصية كاريكاتيرية بالأداء الذي تعودناه من فؤاد المهندس: المبالغة في الحركة والصوت.. والعصبية الشديدة إلى حد الاختناق.. واستخدام الجسد بهدف الاضحاك، وحركات يسرف في استخدامها سواء على المسرح أو في السينما لسبب لا ندريه، وبحيث يمكن أن نقول أنه على الرغم من اعتماد فطين عبد الوهاب على الشخصية الكوميدية ذات التركيبة الشكلية والحركية الخاصة، فإن فؤاد المهندس هو الشخصية الوحيدة في هذا الفيلم التي فرضت تركيبها الخاصة والمبالغ فيها، على المخرج.. وهي خسارة حقيقية لأن فؤاد المهندس هو موهبة كوميدية هائلة ويصعب من الأفضل لو تخلص من هذه الاضافات المتشنجة.

فؤاد المهندس في «عائلة زيزي» شخصية صامتة تماما ومعزولة تماما عن أى حياة حقيقية، باعتبار أنه يعيش الماكينات فقط وإلى حد افساد أى محاولة لتزويجه.. فهو لا يحس بأى مشاعر طبيعية حتى تجاه الفتاة الجميلة التي يخطبونها له بل يتركها لاصلاح ماكينة في مصنع أبيها.. ثم عندما يتشجع أخيرا بتحريض أخوته الذين يبدون طبيعيين جدا، يغازلها بعبارة من نوع «انتى أحلى ماكينة شفتها طول عمرى!»

الفيلم يريد أن يقول أن الذين يشغلون أنفسهم بعملهم فقط منعزلين عن أى ممارسات طبيعية أخرى، قد يتحولون هم أنفسهم إلى آلات.. ولكن تجريد الشخصية- حتى بالمبالغة الكوميدية - من أى ملامح إنسانية، يحمل مخاطرة كبيرة

تقصد كل شئ حتى الكوميديا نفسها، لأن الشخصية تفقد مصداقيتها لدى المشاهد. والمثال الذى ارجو أن يؤكد ذلك هو أننا لا نضحك على «سبعواوى» طوال مشاهدته مع ماكينة النسيج، بينما نضحك جدا عندما يتحمس لانتقاد أخته من زبانية السينما وإلى حد الاشتراك فى معركة عنيفة، بعدما يفقد نظارته ولا يرى شيئا، فهو هنا يعود بشرا حقيقيا بكل نقاط ضعفه، وليس الآلة الصامتة الخالية من الحرارة والمشاعر ..

الخط الثالث

الخط الثالث للفيلم هو الفتى العايب أحمد رمزى والمشغول فقط بمطاردة الفتيات، إلى أن يقع فى حب الجارة الحسنة لىلى شعير، التى سكنت الدور الأعلى من الفيلا مع أبيها.. ويلعب الفيلم جيدا على هواية «اليوجا» التى تمارسها هذه الجارة الحسنة حيث تجلس ساعات طويلة فى اوضاع ساكنة غريبة.. فهذا نموذج شاذ أو «مضروب» آخر .. ونحن نضحك على أحمد رمزى الذى يتمتع هو نفسه بخفة ظل وحيوية هائلة، حين يحاول التقرب من الفتاة بتقليدها فى اوضاع «اليوجا» الغريبة، وحين يلاحقها ويلتقى بشحاذ جالس وقد فتح يده للمحسنين فينقده عمله ما لعله يلفت انتباه الحسنة التى لم تكثرث به فيحاول أن يسبقها بضع خطوات ثم يجلس فى وضع «اليوجا» فاتحا كفيه لعله يلفت نظرها، وهنا يجئ الشحاذ نفسه فيضع عملة فى يده، تعبيرا عن أن مهانة الحب حولته إلى شحاذ هو الآخر.. وهذا هو «الايفيه بالصورة» الذى نقصده فى كوميديا قطين عبد الوهاب ..

النهاية السعيدة

بينما تمضى الاحداث على هذه المحاور الثلاثة، تكون الأم المسكينة قد أوشكت على الجنون من مشاكل أبنائها الثلاثة.. فترفع يدها إلى السماء شاكية : «ده ايه البلا الازلى اللى أنا فيه ده.. لو كانت مصيبة واحدة كانت تهون.. اتنين ممكن.. لكن ثلاثة؟» وهنا تشير ابنتها الطفلة زيزى إلى نفسها مصححة: «أربعة يا ماما!».. وهو «ايفيه» آخر يتكرر مرتين فى الفيلم ليشير إلى أنه حتى الطفلة التى لم نر اى مشاكل لها، تريد أن تحتفظ بحقها فى أن تكون «المصيبة» الرابعة، مثل أشقائها، وألا تحرم من هذا الشرف! ولابد من أن تتصاعد المشاكل إلى أن تصل إلى نروتها.. وطبيعى فى عائلة كهذه أن تكون الذروة مرتبطة بشرف البنت الذى هو محور الاهتمام

المقدس فى الأسرة المصرية. ولكن الفتاة سعاد حسنى وعلى الرغم من كل هذه المشاكل، ومعارضة أمها وأخويها، مازالت مصممة على التمثيل فى السينما، حتى أنها تتظاهر بالانتحار على طريقة كليونى ترا التى تتقمص شخصيتها فى البدء.. وفى الوقت المناسب طبعاً، يجرى الحل فى شخص المخرج الوسيم العايب، الذى فشل فى التفرير بها.. فهو يجرى بشكل شرعى هذه المرة، عندما اكتشف أنه يحبها فعلاً فقرر أن يتزوجها.. فكيف لا يمكن لهذه الشخصيات والاحداث الظرفية أن تنتهى نهاية سعيدة؟

«حلاق السيدات» فيلم ثقيل الدم والنابلسي متعجرف محبوب

من الصعب تتبع بدايات عبد السلام النابلسي في الأفلام.. فمن المؤكد أنه ظهر في أفلام مبكرة جدا منها «العزيمة» مثلاً الذي أخرجه كمال سليم عام ١٩٢٩، كعضو في «شلة» أنور وجدي من الشباب العابث.. ولعله ظهر أيضاً في أفلام مبكرة قبل ذلك في الدور نفسه: الشاب الثرى العابث الذي كان شكله الارستقراطي يؤهله له، وكان يمكن أن يستمر عبد السلام النابلسي ممثلاً ثانوياً نكرة لو ظل يؤدي الدور نفسه، فهو بالتأكيد لم يكن قادراً على أن يصبح أنور وجدي أو عماد حمدي أو كمال الشناوي.. ولكنه بعدما حول مظهره هذا نفسه إلى الجانب المعاكس، أى إلى السخرية من هذه الشخصية، أصبح تلك الشخصية الكوميديا العبقرية التي ليس لها مثال آخر في تاريخ السينما المصرية كله، والتي لا نمل مشاهدتها حتى الآن، كنموذج فذ من نماذج الكوميديا السينمائية غير القابلة للتكرار مثل: إسماعيل ياسين.. عبد الفتاح القصرى.. استغان روستى.. زينات صدقي.. ماري منيب.. وهي نماذج لا نضع ايدينا بالتحديد على مواطن عبقريتها، ولكنها وجدت تجاويها غربياً عند المشاهد المصري وحسب نوقه الخاص في استقبال الكوميديا، فضلاً عن أنها كانت نماذج موهوبة ومتفردة حقاً...

على الرغم من أن عبد السلام النابلسي ظهر وسط هؤلاء وغيرهم، ومثل أمام نجوم كبار، من محمد فوزي إلى فريد الأطرش وعبد الطيم حافظ، فلقد استطاع أن يتفرد بين الجميع وحتى الآن بشخصيته الخاصة.. شخصية الصعلوك المتأنق شديد الغرور، الواثق من عبقريته وارستقراطيته. وعلى الرغم من أنه لا يملك مليماً، إلا أنه

يتأقّف من الفقر والتخلف، مع الاعتزاز بكرامته وأصله العريق ومواهبه الوهمية. وعلى الرغم من أنه دائم التشنّج والتصلب وإلى حد العجرفة أحيانا.. إلا أنه المتعجرف الوحيد الذى نحبه، بحيث لابد أن نتبسم بمجرد أن نراه وعلى الرغم من أنه اكتفى بالنور المساعد إلى جانب النجوم الكبار، فإنه كثيرا ما كان أقرب إلى قلوبنا منهم..

بطل.. لمرة واحدة!

يبدو أن عبد السلام النابلسى عندما قرر إن ينتج بنفسه فيلم «حلاق السيدات» عام ١٩٦٠، احس أنه قد حان الوقت ليصبح بطلا هو الآخر، بدلا من أن يكتفى بالبقاء فى ظلال البطل، فى دور الصديق أو السكرتير أو القريب، وهو ما اصطلحنا على تسميته «السند»، أو الدور الظريف الذى «يسند» البطل الغارق فى قصة حب أو مغامرة ما، بينما صديقه هذا الذى يصاحبه كظله، يتدخل بين وقت وآخر، إما التعليق وإما بالنصيحة التى غالبا ما تؤدى إلى كارثة.. وحتى يصبح هو البطل الذى تدور حوله القصة الأصلية غامر بإنتاج الفيلم!..

لقد فعل النابلسى كمنتج كل الأشياء الصحيحة لصنع فيلم كوميدى.. فعهد بكتابة السيناريو إلى أبو السعود الإبيارى الكبر وابرع كتاب الكوميديا السينمائية حينذاك.. ثم عهد بالإخراج لفطين عبد الوهاب أبرع مخرجى الكوميديا بلا جدال.. بل إنه استعان أيضاً وبذكاء شديد بإسماعيل ياسين الذى كان النجم الكوميدى الأول الذى يكفى اشتراكه فى أى فيلم لضمان نجاحه.. وإذا كان إسماعيل ياسين قد انقذ «فتيانا أول» كثيرين فى بداياتهم عندما قام بدور «السند» لهم فلماذا لا «يسند» زميله وصديقه عبد السلام النابلسى هذه المرة؟

كان فطين عبد الوهاب قد جمع بين النابلسى وإسماعيل ياسين فى عدة أفلام منها «إسماعيل ياسين فى الجيش».. و «بوليس حربي» و «بوليس سرى» و«الفانوس السحري»... ثم فى فيلم واحد بعد تجربة «حلاق السيدات» الفاشلة هو «القرسان الثالثة» عام ١٩٦٢. اقول «الفاشلة» لأن تجربة انفراد عبد السلام النابلسى بالبطولة الرئيسية لم تتكرر بعد ذلك.. واعتقد أن ذكاءه فى الإستعانة بشعبية إسماعيل ياسين المضمونة كانت سلاحا ذا حدين.. لأن الجماهير التى كان يمكن أن تذهب لترى إسماعيل ياسين «سنيدا» أو ممثلا مساعدا مع نجوم كبار مثل أنور وجدى أو محمد

فوزى أو كمال الشناوى، تذهب وهى تعرف مقبعا أنها سترى مضحكها المفضل ضمن عناصر جذب أخرى مثل الرقص والغناء والمغامرة مثلا.. أما أن تذهب لترى اسماعيل سنيدا لمثل أخر تعوبت أن تراه «سنيدا» هو نفسه (مثل النابلسى)، فمن الطبيعى أن تحس بأنها خدعت بشكل ما.. فإذا ما كان اسماعيل ياسين قد قام ببطولات أفلام عديدة بنفسه، فلأن نوع الكوميديا التى يقدمها لجمهوره تكفى وحدها.. بما فيها من «هزل».. بينما نوع كوميديا النابلسى «الأنيقة» والمحسوبة بدقة فى الحركة واللفظ.. لا تكفى لذلك..

أسباب الفشل

لابد أن هناك أسبابا أخرى بالطبع لفشل «حلاق السيدات».. فالمشكلة التى كان يواجهها البطل، وهى مسألة سوء الفهم بينه وبين حبيبته كريمة لم تكن قوية بما يكفى، على الرغم من كل ما يقال بأن الموضوعات ليست مهمة جدا فى هذا النوع من السينما. ولابد أن البطلة كريمة أيضاً كان لها دخل فى هذا الفشل.. فهى لم تكن ممثلة حارة بقدر ما كانت سيدة جميلة باردة، حتى أن لقبها الذى كان منتشرا فى الصحافة الفنية حينذاك هو أنها «فانتة المعادى»! وهى على العكس من كاميليا مثلا التى لم تكن ممثلة، وإنما مجرد فتاة جميلة وبيضاء غليظة الشفاه تجيد التثنى والتوه.. ولكنها كانت «حارة» وهى تصنع كل هذا.. فهناك فرق إذا!

السبب الآخر الأكثر أهمية بالطبع، هو أن حجم الكوميديا فى «حلاق السيدات» لم يكن كافيا على الرغم من براعة المؤلف أبو السعود الإبيارى.. ولكن لابد أنه تعرض لضغوط من عبد السلام النابلسى - الذى هو المنتج أيضاً - لكى يقوم بتفصيل الأحداث على رغباته هو كبطل.. فإذا به يلعب دور العاشق الولهان الذى تحبه الحسناء.. وهو ما يتناقض مع الصورة التى رسمها لنفسه أو رسمها له المؤلفون فى كل أفلامه قبل ذلك فتركيب شخصيته وإدائه لا يحتفلان هذا اللون من الأنوار.. ومن الصعب إن يتحول فجأة إلى هذا العاشق الجاد الذى يهيم بحب كريمة أو تهيم هى بحبه.. وإذ ذلك نجد الثالث الأول من «حلاق السيدات» شديد الحيوية والمرح حينما كان النابلسى وإسماعيل ياسين وزينات صدقى واستفان روستى يقومون بأشيانهم المألوفة وقبل أن ينفرد النابلسى بعد ذلك بالأحداث ويختفى الآخرون تقريبا، فيفلت عنصر «التوقع» من المشاهد، وهو من أهم عناصر الكوميديا بالذات..

بمعنى أن يتوقف فجأة ما كان المشاهد يتوقع تقديمه من ممثل ما لكى يعطى هذا الممثل شيئاً آخر.. وبمعنى أنه إذا كان عبد السلام النابلسى نكياً حين استعان فى أول فيلم من إنتاجه بإسماعيل ياسين وزينات صدقى واستفان روستى، وهى المجموعة التى ارتبطت لدى المشاهد بكوميديا خاصة فى أفلام كثيرة. فإن نكاه هذه قد خانه حين استخدمهم «كطعم» يجذب بهم المشاهدين فى بداية أحداث الفيلم، ثم يتخلص منهم بعد ذلك فى محاولة لأن يصبح وحده أنور وجدى أو كمال الشناوى.. اعتقد أنها فكرة فطين عبد الوهاب - الذى لم يكن هو أيضاً فى أحسن حالاته فى «حلاق السيدات» - أن يربط بين شخصيات الفيلم وسلسلة الأفلام التى مثلوها قبل ذلك وحقت نجاحاً كبيراً.. فالنابلسى كان قد شارك اسماعيل ياسين كما قلت فى عدة أفلام أخرجها فطين نفسه، منها «تجربتهما فى الجيش» مثلاً.. ولذلك يلتقط هذا الخيط ليروى لنا بصوت الراوى إنهما تخرجا من الجيش وقد تعلمتا أشياء كثيرة جديدة عن قيمة الحياة والعمل. لاسيما وأن الجيش كان المدرسة التى يحمل لها الجميع احتراماً كبيراً منذ أن قام الجيش بثورة يوليو عام ١٩٥٢ وتسلم السلطة.. وكان من الطبيعى أن تساند السينما بكل الاشكال حتى الكوميديا منها، فنرى النابلسى وإسماعيل ياسين فى «الجيش» عام ١٩٥٥، أى بعد الثورة بثلاث سنوات فقط، ثم بعد ذلك بخمس سنوات أخرى أى عام ٦٠ يرد نكر الجيش مرة أخرى حتى فى موضوع بعيد عنه مثل «حلاق السيدات».. حيث نراهما خرجا من فترة التجنيد إلى الحياة المدنية ليعودا إلى أعمالهما العادية!

قد لا ينتبهِ الكثيرون إلى أن المعلق الذى يروى لنا هذه المقدمة فى عبارات بالصوت فقط، هو عمر الشريف شخصياً. الذى كان قد بدأ يصبح نجماً كبيراً والذى لابد أنه جامل صديقه عبد السلام النابلسى بهذه العبارة القليلة... أو لعلها كانت مجاملة لفطين عبد الوهاب نفسه، لأنها لم تكن مصادفة بالطبع أنه أخرج لعمر الشريف واحداً من أفضل أفلامه - فطين وعمر معا - «إشاعة حب» فى العام نفسه الذى أخرج فيه «حلاق السيدات»

الحلق.. وحلال العقد!

المهم.. يبدأ الفيلم بعودة عبد السلام النابلسى بعد فترة التجنيد ومعه زميله إسماعيل ياسين إلى مكان الحلاقة الذى يمتلكه أبوه فى الحى الشعبى.. والنابلسى

اسمه «زيزو».. ولكنه يسمى نفسه بطريقته المتكبرة المعروفة «البروفسور».. بينما صديقه إسماعيل ياسين هو «ترمس» وهو الاسم نفسه الذى ظهر به فى أفلام سابقة.. ويبدى «زيزو» تأففه بالطبع من مكان أبيه الصغير المتواضع، ويعلن بطريقته الظريفة عن مشروعاته الخطرة لأحداث انقلاب فى الدكان ومهنة الحلاقة كلها.. فهو سوف يفتح فرعاً للحلاقة النسائية أيضاً.. وعندما يعرض على صديقه «ترمس» مشاركته العمل يقول أنه لا يعرف شيئاً عن الحلاقة.. فيحل المشكلة ببساطة بأن يفتح فرعاً خاصاً بالحلاقة للحيوانات ليتمرن فيه إسماعيل ياسين، الذى نراه بالفعل يحلق لحمار وكلب وبقرة، جنياً إلى جنب مع البشر فى الدكان نفسه.. فهؤلاء الناس كانوا قادرين على صنع أى شئ فى الأفلام!

عندما يستدعى «البروفسور زيزو» الذى هو النابلسى، ومساعد «ترمس» أو إسماعيل ياسين لتصفيف شعر السيدة الثرية اشجان التى هى زينات صدقى، فى قصرها الفخم، فإن لنا أن نتصور ما يمكن أن يحدث بين هذا الثلاثى الصاحب..! إن أى مشاهد عاقل لا يمكن أن يفهم ما الذى يجعل سيدة محترمة تشارك حلاقاً تتعامل معه لأول مرة فى مشاكلها الخاصة جداً مع زوجها العايب...! ولكن عندما تكون هذه السيدة هى زينات صدقى فإنها لابد أن تفعل وتشكو «اشجان» من عيب زوجها الذى هو استئذان روستى.. النصاب الارستقراطى - الذى كنا نحبه هو أيضاً إلى أقصى حد على الرغم من كل شروره - والذى يخون زوجته زينات صدقى مع بنت الزوات الجميلة كريمة التى توقع بالرجال، من أجل ثرواتهم..!

عندما يكون هذا «الكوافير» النسائى هو عبدالسلام النابلسى، فإنه لابد أن يقحم نفسه فى الموضوع من نون أى مناسبة.. فهو لا يمكن أن يترك أى مشكلة طبعاً من نون أن يحلها باعتباره العبقري الذى يفهم كل شئ من الحلاقة إلى علم النفس إلى فن السعادة الزوجية!.. وهو يطعن السيدة إلى أنه سيخلصها من مشكلتها فوراً ويبعد زوجها عن عشيقته اللعوب.. وهو يبرر شهامته هذه بأن «رصيدي من الإنسانية بحر خضم.. أنا نصير الضعفاء»... وهنا نلاحظ لغة عبد السلام الراقية وعبارته الفصحى المنتقاة والتى يستقيها من ثقافته الشخصية..

تتم الخطة أو المؤامرة على أساس أن يقدم الحلاق - النابلسى - نفسه للمرأة الجميلة إلهام - تقوم بالنور كريمة - على أنه مليونير.. فتتصرف إليه عن استئذان روستى الذى يعود هكذا إلى زوجته زينات صدقى.. والخطة وضمتها زينات صدقى

نفسها واغرت النابلسى بالقيام بها مقابل مبلغ من المال.. ولكنه يرفض بطريقته المتشجعة الطريفة لأن ضميره يرفضها.. ويؤنب زينات صدقى على تفكيرها التامرى هذا قائلا: «أه منكن يا بنات حواء.. تروح فين الشياطين منكن!».. وهنا نلاحظ تأكيده على الفصحى التى لم تكن تنقلها فى هذا الاستخدام الكوميدي إلا من عبد السلام النابلسى.. وعندما تعده زينات صدقى بأنه لو تمكن من أبعاد كريمة عن زوجها فسوف تفتح له «صالون حلاقة» على أحدث طراز، يتردد قليلا بدعوى أن «ضميرى لسه مستيقظ».. ولكنه يقبل بالطبع!

فى حفل فخم، من الحفلات التى تقام فى البيوت الفخمة ونراها كثيرا فى الأفلام المصرية. يتظاهر «زيزو» الحلاق هذا بأنه المليونير عبد العزيز شحاتت.. وعلى الرغم من أن الحاضرين يؤكدون أنهم لم يسمعوا أبدا عن مليونير بهذا الاسم، إلا أنه يؤكد بأسلوبه المعهود أن عنده أرضاً فى منطقة الهرم وفيها أبار بترول!! وسرعان ما تنصب كريمة شباكها حوله عندما تسمع بالبترول. وهو يبدى إعجابه بها بالطبع باعتبارها أجمل من «ملكة جمال هونولولو».. ولكى يؤكد هيامه بها من أول نظرة، يقول أغرب عبارة غزل فى السينما المصرية.

- أنا شاعر يا هانم أن النار بتتأجج... وإن قلبى بيتعجج!

فتسأله هى: يعنى أيه بيتعجج؟

فيرد « يعنى بيتحول إلى عجة! »

بترول النابلسى..

ثم تحرجه كريمة بطلب رؤية الأرض التى يملكها وبها أبار البترول.. وبجراحة شديدة يطلب من مساعده إسماعيل ياسين أن يسكب برميلا من الجاز على رمال الصحراء.. وتشم هى الرائحة وتصدق وجود أبار بترول.. كيف؟.. كل شىء جائز فى الفيلم المصرى!!

سرعان ما يذاع خبر العلاقة الجديدة بين كريمة اللعوب والمليونير الجديد، فى أوساط المجتمع الخاص جدا فى هذه الأفلام.. وحيث لا حديث للجميع إلا عن الغراميات والفضائح.. وفى مشهد تركيبي، نرى ثثرة النساء فى التليفون.. وحيث تتم إضافة جديدة للتميمة التليفونية مع كل امرأة.. وبينما ينشغل النابلسى فى التغزل بكريمة بعبارات الغزل الفخمة من نوع «هذا الأفق البعيد المترامى الاطراف..

يشهد على حبي العظيم .. يعلق بعض الخبثاء على هذه العلاقة الجديدة القائمة على الطمع، بهذا المثل الشعبي العجيب.. «طمعجى بنى له بين فلسطينى سكن له فيه»!! ومعناه - فيما اعتقد - أن كريمة لو كانت طامعة فى ثروة النابلسى الوهمية.. فإنها لا تعلم أنها لن تخرج بشيء لأنه مفلس!

تتجح خطة كريمة فى الإيقاع بالمليونير.. ويتم الزواج بينهما فعلا من دون أن ندري كيف ولا لماذا.. فالمفروض أن النابلسى ينفذ خطة لحساب زينات صدقى لإبعاد كريمة عن زوجها استفان روستى.. فكيف تصل الخطة إلى حد أن يتزوج كريمة فعلا؟

التفسير الوحيد أنه طامع فى المكافأة التى وعدته بها الزوجة المخدوعة زينات صدقى.. ولكن لأنه رفض هذه الخديعة فى أعماقه، فإنه يتحفنا بإحدى عباراته الروائية «رنين الذهب ما يغطيش على صوت الضمير»! ثم يحاول فعلا مكاشفة كريمة - بعد الزواج وليس قبله - بأنه ليس مليونيرا.. وإنما هو مجرد «راجى عفو الخلاق».. عبد العزيز شحتوت الحلاق».. ولكن كالعادة فى الأفلام المصرية عندما يكون هناك سر خطير يريد أحد الاعتراف به لكى يريح ضميره، فإن الفرصة لا تجى أبدا إلا متأخرة جدا وعندما تكون المسائل قد تعقدت جداجدا!

عندما تكتشف كريمة إنها خدعت وتزوجت مليونيرا مزيفاً، تغضب لكرامتها كئثنى.. وكالعادة أيضاً لا تسمح لزوجها بالاقتراب منها.. وهى مسألة تحدث كثيرا فى الأفلام المصرية وببساطة مدهشة.. حيث يكون من المألوف جدا أن تمنع السيدة زوجها من معاشرتها ليلة ثم أخرى ثم ألف ليلة.. ثم يستمر الفيلم كله على هذه الحكاية .

مع التفاضى عن مسألة البيت الفخم الذى يعيش فيه الزوجان ومن دون أن ندري هل هو بيت عبد السلام النابلسى المفلس فنسأل: من أين له هذا؟.. أم أنه بيت كريمة نفسها فنسأل: كيف تزوجت مليونيرا طمعا فى ثروته ثم تركته يسكن فى بيتها هى من دون أن يشتري لها قصرا خاصا؟.. نتابع لنرى أن حياتها الزوجية تمضى وقد تقسخت تماما، وسادتها الخصومة المتبادلة.. ولكنهما انقازا المظاهر وتجنبا لقضيحة فشل الزواج ، يتظاهران أمام الخدم بالحب وعبارات الهيام المتبادلة.. ويمجرد أن يصبحا لوحدهما يتبادلان الشتائم من جديد حيث يقول لها بفخامته اللغوية «انتى معنديش كارا كثير!» بدلا من أن يقولها لها «انتى معنديش شخصية»

مثل كل البشر العاديين.. هكذا كان «الكونت» عبد السلام النابلسي! في الوقت نفسه، ينجح جدا في عمله كحلاق للسيدات حيث تفتتح له زينات صدقي «الصالون» الفخم الذي وعدته به كثمان للمؤامرة.. ولكنه يصبح حلاق فندق «هيلتون» الذي كان من زمن إنتاج الفيلم عام ١٩٦٠ ليس مجرد فندق عادى.. وما كان حدثا هاما في المجتمع المصرى.. فبين الفنادق الكلاسيكية القديمة التي كانت في القاهرة مثل «سميراميس» و «شبرد»، كان «هيلتون النيل» هو أول فندق من فنادق النجوم الخمسة أنشئ على الطراز الأمريكى الحديث بحيث يهر به الجميع فى ذلك الوقت، بل أن وجوده أوجد انماطا جديدة من السلوك والعادات عند بعض الشرائع فى المجتمع المصرى.. بل وربما فتح هذا الفندق مجالات جديدة أمام الفتاة المصرية التي بدأت تعمل فى «كافيتريا هيلتون» التي أصبحت أشهر من نار على علم، وذلك بعد أن كانت الفنادق القديمة الفخمة اقرب إلى الطابع الانكليزى الوقور والمتحفظ! ومن هنا فى تقديرى، كان نكاء من عيد السلام النابلسى - المنتج - فى استخدام هذا الفندق الذي كان ظاهرة جديدة مهمة فى مجتمع النخبة حينذاك.. فهو الحلاق الفخم فى هذا الفندق الذى يمكن أن يجنب إليه سيدات المجتمع بغزارة حتى نسمعه يحدد موعدا لاحداهن بعد سنة ونصف!!

لكن الموقف فى البيت مازال على ما هو عليه من الخصام بينه وبين زوجته كريمة التي تزوجها مضطرا، ولكننا نفهم بالطبع إنه بدأ يحبها فعلا.. وتبدأ الزوجة حربا غريبة مستعينة بخادمتها الممثلة خيرية أحمد ضد زوجها الذى تقاطعه.. وهى «حرب الاسطوانات».. فهو يتسلل إلى جهاز «البك أب» ليضع أسطوانة عبد الحليم حافظ «بالحم بيك أنا بحلم بيك».. فتوعزها للخادمة بأن ترفعها لتضع بدلا منها اسطوانة فائزة أحمد: «ياللى بتسال عليا.. ملكش دعوة بيا..»!

فى هذه الاثناء، ويعد ضياع كريمة من استقفا روستى، فإنه لا يعود إلى زوجته زينات صدقي كما كانت تتوقع.. وإنما على العكس يطلقها ويتزوج صديقتها اللعوب التي حرصتها من البداية على تبوير كل هذه المؤامرة.. وهكذا تكشف زينات صدقي إنها خسرت كل شيء.. فتصرخ كعائتها فى الأفلام: «عايزة راجل.. راجل يا اخواتى» ! فلقد كانت هذه السيدة الطريفة مصابة «بذعر الرجال».. ولم تكن تتخلل من إعلان ذلك بمناسبة ومن تون مناسبة ومع عبد السلام النابلسى بالذات فى أفلام كثيرة.. ولكن لأنه تحول هذه المرة إلى البطل أو «جان بريميميه» الذى يحب البطلة

مباشرة، فلقد ترك زينات صدقيّ إلى إسماعيل ياسين ليتزوجها.. ونحس أن السيناريو تنكر في هذا الموضوع من الفيلم أنه استعان بهذين النجمين في البداية ثم لم يجد لهما دورا عندما انشغل بقصة النابلسي مع كريمة، فاستدعاهما مرة أخرى ليزوجهما!

حفلة طلاق..!

أما المسار الأصلي للفيلم بعد ذلك، فيصل إلى قرار كريمة والنابلسي إنهاء هذا الزواج الزائف بالطلاق.. بعد أن يكون قد مر وقت كاف لتجنب الفضيحة.. وهنا يقدم فطين عبد الوهاب أحد حلوله السينمائية المبتكرة.. فإذا كانت هناك دائماً حفلات زفاف.. فلماذا لا تكون هناك أيضاً «حفلة طلاق»؟.. وفعلنا تقام «الزفة» التقليدية بالبطول.. ولكن حيث الزوجة كريمة ترتدى ثوب زفاف أسود.. ونرى على إحدى باقات الورد التي تصلها، بطاقة تقول «طلاق سعيد»!

وكما استعان عبد السلام النابلسي في البداية بصوت عمر الشريف، فهو يستعين هنا أيضاً بصديقه المطربة صباح وهي تجامله بمشهد واحد، حيث تذهب إلى صالونه في الهيلتون لتصلع شعرها.. ويشخصيتها الحقيقية (المطربة صباح) فيشكو لها من حبه الفاشل لكريمة وتقوم هي بمواساته.

كالعادة، تتكشف الحقيقة في الوقت المناسب بالضبط للنهاية السعيدة.. ففجأة ومن دون أن ندري أين كان مختفيا كل هذا الوقت، يظهر استقن روستي الذي بدأت المشكلة كلها بأنه كان على علاقة بالحسنة اللعوب كريمة، ليؤكد على المأل أنه لم يزل منها أي شيء، بل أنها كانت سيدة شريفة جدا.. وبالتالي فما هو المانع من أن يعود عبد السلام النابلسي للزواج بها ولكن على أسس جديدة تماما هذه المرة، وبعد أن اكتشف كل منهما أنه يحب الآخر حبا خالصا من أي طمع.. وطبقا للدرس الأخلاقي الذي يلقيه لنا النابلسي: «الدنيا حب ووفاء وإخلاص.. مش مظاهر ويس»!! وربما بسبب ذلك.. كان الفيلم «دمه ثقيل» على الرغم من كل نكاء هذا المتعجرف الزريرف.

«الأغبياء الثلاثة» أنا .. واثنان آخران شاهدا هذا الفيلم!!

عندما نقرأ أسماء يونس شلبي وسعيد صالح وسمير غانم على فيلم واحد - هو الذى اختار لهم هذا الترتيب وليس أنا - فلا بد من أن نتوقع فيلما كوميديا صارخا وكمية هائلة من الضحك .. فكل واحد من هؤلاء يقوم ببطولة أفلام كوميدية بمفرده، فما بالك بالثلاثة ، خصوصا عندما نضيف اليهم دلال عبد العزيز، التى أصبحت لابد منها فى كل فيلم لزوجها سمير غانم ، ثم جميل راتب، وهو ممثل كبير حقا وإمكاناته أكبر بكثير مما يأخونه منه عادة فى الأفلام، ولكن يبدو أنه لا يمانع كثيرا فى أن يفعلوا به ما يريدون بدليل هذا الفيلم نفسه، ويضاف إلى هذه التركيبة «الضخمة» حسين الشربيني أيضا، وهو الشرير خفيف الدم جدا، ربما أكثر من الكوميديين «المتخصصين» على الرغم من أنه شخصيا لا يدعى ذلك ويمثل ببساطة شديدة.

على الرغم من كل هذه الأسماء فلست أضمن لك أن تضحك كثيرا، ولا قليلا حتى فى هذا الفيلم الذى وافق ثلاثة «كوميديانات كبار ومتخصصين» على أن يشتركوا فيه، لا لأنهم وجدوا فى السيناريو الذى قدمه لهم المنتج مساحة ينفرد فيها كل منهم بإضحاك جمهوره بأسلوب مختلف عن الآخر، ومن هنا تتضاعف كمية الضحك كأننا نضربها فى ثلاثة، فليس فى السيناريو شيء يكفى لإضحاك أى أحد، ولا جملة واحدة ظريفة، ولا حتى موقف واحد لمثل واحد منهم وليس ثلاثة يمكن أن يستخدموا لصنع بسمة واحدة على شفاه أى متفرج مهما كان متخلفا عقليا ، وإنما كان الهدف الأساسى للممثلين الثلاثة «الكبار» وهم يوافقون على اقتسام بطولة هذا الفيلم، هو أنها «سبوبة» - بلغة المهنة - يمكن أن يكسبوا منها قرشين فى أوقات الفراغ، حيث أن السوق ممتدة والحركة الفنية مضرورية وه اليد البطالة نجسة».

فلقد أصبح سخيًا جدًا ومملاً أن نكرر البديهيّات كل مرة، مثل أن أبرع ممثل كوميدى فى العالم، ومهما كان عبقرى، لا يمكن أن يضحك أحداً من دون أن يكون معه أولاً نص مكتوب يحمل هذه الامكانية أو حتى دمه خفيف على الأقل، ولكن النصوص العبيطة فاقدة الكوميديا لا يستطيع أن يصنع بها أحد شيئاً، لا ثلاثة ممثلين كبار ولا عشرة، ولا كل نجوم الكوميديا الذين خلقهم ربنا منذ شارلى شابلين وباستر كيتون، وحتى محمد نجم ومظهر أبو النجا!

والغريب أننا نقرأ على القصة والسيناريو والحوار اسم بهجت قمر المؤلف الكوميدي الراحل الموهوب فلا نكاد نصدق أنه يمكن أن تكون له علاقة بشيء كهذا، ثم اسم أحمد عبد السلام، وهو كاتب يظهر اسمه ويختفى بين الوقت والآخر وخريج معهد السينما - من دون أن يبدو فى هذا الفيلم على الأقل، أن هناك أى دليل على ذلك!!

قصة الفيلم من الناحية الدرامية، ويفض النظر حتى عن احتمالات الكوميديا تبدو غريبة جداً عن المجتمع المصرى، مما يشير إلى أنها يمكن أن تكون منقولة، كالعادة، من أصل أجنبى إذا كان هناك أى مجتمع آخر أصلاً يمكن أن يصنع مثل هذه «العباطات» وحتى مع افتراض أن منطق الكوميديا يسمح أحياناً بالخروج على الواقع والشائع والممكن، وهنا تتجه شكوكنا إلى أن مخرج الفيلم حسن الصيغى هو الذى لابد أعجبته هذه التركيبة التى تصور أنها ظريفة فجمع لها هؤلاء الممثلين الثلاثة، على الرغم من أنه مخرج عريق جداً ومتمرس وغزير الانتاج إلا أنه «منقوع» من البداية فى تقاليد السينما التجارية المصرية من أيام أنور وجدى وإن لم يستفد منها شيئاً فيما يبدو فمازال طوال أربعين سنة على الأقل يكررها من دون أى تعديل أو تحويل ولا ملل ومن دون عناصر نكاء ونجاح أنور وجدى أيضاً مكتفياً بأن ينجح له بين الوقت والآخر فيلم من أفلام المقاولات بيونس شلبى وسعيد صالح أيضاً، فيتأكد من أن هذا هو الصحيح والمطلوب والذي لابد من تكراره إلى الأبد.

فى الحفلة التقليدية التى نراها فى كل الأفلام، ولكن التى تبدو فقيرة جداً وجربانة لأن الانتاج رفض أن ينفق عليها أكثر من ثلاثة جنيهات وسبعين قرشاً. يحتفل جميل راتب رجل الأعمال الكبير (أحمد الشرقاوى) بعيد زواجه من دلال عبد العزيز التى هى فى عمر ابنته، ولذلك يكون من الطبيعى أن يعلقها منه... حسب تعبير جمهور السينما، صديق رجل الأعمال الآخر الشرير، الذى لا يتورع عن شيء حسين

الشريينى، ولذلك فإن جميل راتب المودرن المتفتح يسمح لزوجته اللعوب بأن تترك حفل عيد زواجهما لكي تذهب إلى أمها فى سيارة صديقه الذئب، بينما يبقى هو مع ابنته الطفلة من زوجته الأولى، رحمها الله وتولانا برحمته نحن ايضا، وطبيعى أن الزوجة الشابة اللعوب لم تذهب مع عشيقها إلى أمها وإنما للسهر فى ملهى ما .

من دون أى مناسبة يتطلع الفيلم إلى خط آخر تماما لا علاقة له بهذه الحبوته.. سعيد ويونس وسهير ثلاثة صغاليك من الصعب جدا كالعادة أن نتبين لهم أى ملامح من هم..؟ ماذا يعملون..؟ من أين هم قادمون بالضبط ولا ما الذى يربطهم؟ فالمطلوب فقط أن يكونوا هكذا .. شخصيات تقفز فجأة فى فراغ الفيلم لكي يبدأ المخرج فى توظيفهم حسب خطة مسبقة ، ليس مهما أن يكون لها أى أساس ولا خلفيات ... ولكنهم جوعى فقط ومفلسون لكي يكون هناك مبرر لايخذهم سمير غانم إلى شقة صديقه ليأكلوا، صديقه هذه غانية جديدة مجهولة لا نعرف حتى اسمها كمثلة، ولكنها من هذا النوع الذى يمكن لأى فيلم أن يقتحم عليها بينما فجأة فيجدها فى حالة رقص وحولها عدد من الرجال والنساء فى حالة سكر أو مخدرات، والسيدة تغنى أيضا وهى تتراقص وتعطى وجهها للكاميرا وتظهرها لضيوفها ، وتخلوا دائما شخصا ما يعطى وجهه للحائط ويظهره لكل الموجودين معه فى الحجرة أو الصالة لكي يظهر وجهه فى الكاميرا وغير مهم طبعاً إمكانية هذا فى حياتنا العادية المعقولة أن نكون ضيوفا مرة عند شخص ما فينهض فجأة ليعطى ظهره لنا ووجهه للحائط لكي يغنى أو يرقص ، المهم أن السيدة تغنى وهى تهتز والمشهد كله مقصود به أن يقتحم البوليس هذا الوكر الذى لا ندري ما إذا كان للمخدرات أو للدعارة أو للثنين معا، لكي يكون هناك مبرر لأن يهرب يونس شلبى وسعيد صالح وسمير غانم من البوليس، وفجأة نجدهم يقتحمون «فيللا» جميل راتب ، لا ندري كيف ، ويتبرع هو من دون أى سبب مفهوم بأن يخاف منهم متصوراً أنهم جاؤوا ليخطفوا ابنته ويطلبوا منه فدية، وعلى الرغم من أن الفكرة لم تخطر لهم ببال، لأنهم أصلاً متخلفون عقلياً، وكل مشكلتهم فى تلك اللحظة أن يختفوا من البوليس ، فسرعان ما تعجبهم الفكرة التى أوحى لهم بها الرجل «الأهبل» من تلقاء نفسه ، فيتظاهرون أنهم مجرمون خطرون فعلاً، ويمكن أن يقتلوا ابنته إن لم يدفع لهم مبلغاً بدأ بخمسمائة جنيه وتبرع جميل راتب بنفسه أيضاً لكي يرقعه إلى ١٥ ألف جنيه، ولندخل بعد ذلك فى مناهات من السخافة لا حدود لها المفروض أن تضحكتنا . ولأنه ليس هناك شئ مكتوب

يمكن أن يضحك أحداً، فكل ممثل من الثلاثة الكبار يرتجل حوارهِ بنفسه فيصيح في منتهى ثقل الدم، وهم يسمون أنفسهم مثلاً بأسماء أحياء القاهرة، فسمير غانم مثلاً هو «العجوزة» بينما يونس شلبي «بولاق».

وتحدث المطاردات والبلاغات المكررة في كل الأفلام بين جميل راتب والمجرمين الثلاثة، الذين يصفون أنفسهم بهذه العبارة بالحرف الواحد: «أحنا اللي كتبنا اسامينا على الميه.. وكلمنا الكتكوت في البيضة المقفولة» ويبدأ كل منهم ومن تون أي تدخل طبعاً من المخرج ولا من السيناريو إذا كان هناك سيناريو أصلاً يعمل الشوية بتوهِ لكي يضحك الناس كئى أراجوز فسمير غانم مثلاً يعكس الكلمات كعادته «فيا دار ما بظك شر» مثلاً تصبح «يا شار ما بظك بر، ثم يسمى أمه «حلمبوجة» ويقول لجميل راتب من تون مناسبة: «أمى حلمبوجة بتسلم عليك».

ما بقى من الفيلم شيء مقرف جداً أن يحاول أى إنسان عاقل أن يحكيه ليضيق وقت ناس عقالاً فبنت جميل راتب الطفلة تهرب من المجرمين الثلاثة بعدما ادركت انهم والآخرين جميعاً متخلفون عقلياً، ولكن بدلاً من أن ينتهى الفيلم يبدأ فيلم آخر تماماً.

جميل راتب يزعل فجأة من زوجته الشابة دلال عبد العزيز، فيحكي لأمه فى «فلاش باك» طويل، قصة زواجه منها، وكأن أمه لا تعرف، فلقد كانت عاملة جميلة فقيرة فى مصنعه وفجأة عطف عليها واختارها من كل عاملات المصنع ليتزوجها ويتشلهما من بيتنها «الواطية» ويجعلها «هانم» ولكن لأنها فقيرة وواطية فلقد بدا «يأخذ باله» فجأة من أنها تخونه مع صديقه «النذل» حسين الشربيني، ولا تدري كيف اكتشف هذا مع أنه فى الليلة نفسها كان يحتفل بعيد زواجه منها وسمح لها بمنتهى السعادة بأن يوصلها عشيقها إلى بيت أمها.

من العبث مناقشة هذه الأسئلة كما أنه من العبث محاولة فهم لماذا اختار هؤلاء الصعاليك الثلاثة بالذات، على الرغم من عيظهم الواضح لكي يراقبوا له وبالتصوير كل حركات وسكنات زوجته وعشيقها ثم يبتزوا العشيق بالصور مقابل مبالغ طائلة، يبتزها هو بدوره من زوجته الثرية نعيمة الصفيير التي كلما ضحك عليها وأخذ منها مبلغاً فى السرير قالت له بإغراء «طفى النور بقى».

فهى أيضا افلام «طفى النور» بعدما كانت افلام الرقص والغناء وغرز المخدرات والمطاردات العبيطة والممتلئين المستعدين لصنع أى شىء لكى يظلوا يعملون باستمرار وليل نهار فى كل الأفلام وكل المسلسلات ، واتحدى أن يكون واحد منهم يلتقط انفاسه ولا حتى ليوم اجازة...

ولكن بعدما انتهيت من مشاهدة شريط هذا الفيلم اندهشت جدا وسألت نفسى أنهم يصنعون الأفلام.. فلماذا تراها أنت؟ واكتشفت أن «الأغبياء الثلاثة» هم أنا شخصيا ، وأى اثنين آخرين يمكن أن يكونا قد شاهداه معى.

مولد وصاحبه غايب أفلت من ايدى شرطة المرافق!

بعض الأفلام تدفك للتساؤل بعد مشاهدتها: لماذا صنعوها أصلاً؟..
مع أن السؤال المنطقي أكثر هو أن تسأل نفسك: ولماذا شاهدتها أنت؟! وما هذا
الذي تفعله بنفسك؟! قضيت ساعتين كاملتين مع هذا «الشيء» الذي وضعوه في
شريط فيديو بعدما كتبوا عليه أنه من تأليف فلان وإخراج علان؟..
وإذا كنت أنا مثلاً، أرى هذه الأفلام لأنها قدرى وأكل عيشى.. فلماذا تتبرع أنت
بمشاهدتها إذا كان لك عمل آخر يضمن لك مرتباً جيداً؟!

وفيلم «مولد وصاحبه غايب» هو من هذا النوع بالتأكيد... وإذا كانوا يقولون عادة
أن الفيلم الجيد هو الذي يثير المناقشة.. فلا بد أنه أعظم فيلم في العالم، لأنه يثير
قضايا عديدة جداً لا يمكن حصرها، أولها هذا السؤال السابق، وهو لماذا صنعوه
أصلاً بدلاً من البحث عن مهنة شريفة ولو بالثانوية العامة إذا كانوا حاصلين عليها؟!
فهناك أعمال كثيرة متوافرة في المدن الجديدة، واستصلاح الأراضي لا تحتاج لأي
مجموع ولا مكتب تنسيق..

وإذا كانت هذه الأفلام قد أفلتت من شرطة المرافق، فلقد أصبحت المهمة الآن
واقعة على عاتق وزارة الداخلية لتشكيل «فرق عمل» من أصحاب الأفلام الرديئة
لاستزراع الصحراء بالتنسيق مع وزارة الزراعة والتي أراهن أنها يمكن بهذا الحل
العبقري زرع الصحراء الغربية خلال عام واحد.. أو مع وزارتي التعليم والشؤون
الاجتماعية لإرسال كل راسبي الثانوية العامة والإعدادية إلى معهد تدريب الفنيين
لحل النقص الكبير في أعداد «السباكين والمكوجية وصبيان التريزة»... فإذا فشلت
هذه الحلول «الوطنية» يمكن لوزارة الهجرة أن ترسلهم إلى صحراء استراليا..

ويشترط أن ترسل معهم كل مقترح يضبط متلبساً بمشاهدة أفلامهم.. فنحل أيضاً مشكلة الإنفجار السكاني.. ونضرب كذا عصفور بحجر واحد..

ويعد هذه المقدمة الاجتماعية الوطنية، أرجو ألا يخرجني القارئ العزيز بطلب الحديث عن الفيلم نفسه.. أو بالسؤال عن القصة والسيناريو.. لأننى سأقول له فى هذه الحالة: «قصة إيه يا أستاذ؟» ومين قال لك كان فيه سيناريو؟

إن أفضل ما فى فيلم «مولد وصاحبه غايب» هو هذا العنوان نفسه.. فهو فيلم يدور بشكل ما فى عالم السينما.. فيتحدث - ربما بشكل واقعى جداً هو أصدق ما فى الفيلم من نون أن يقصدوا ذلك بالطبع - عن ظروف صنع فيلم ما.. وهى ظروف صنع هذا الفيلم نفسه.. فتأكد أن صناعة السينما فى مصر الآن هى «مولد وصاحبه غايب» فعلاً.. وكأنهم فى الواقع يتحدثون عن أنفسهم..

وما هو حقيقى جداً فى الفيلمين: «مولد وصاحبه غايب» والفيلم الذى يصور فى داخله، هو أن كلاهما من بطولة فيفى عبده ومصنوعان خصيصاً من أجل عينيها. وفيفى عبده هى ظاهرة جديدة مهمة جداً فى السينما المصرية الآن.. فهى راقصة مثيرة جداً ومتفجرة بالأنوثة.. ويعد تجربة هياتم أصبح ممكناً أن تحسب أيضاً حساب الزمن، فتتحول إلى التمثيل فى السينما.. وفى هذه الحالة، فالمنتج جاهز، والموزع على نار، وكله تمام.. ويمكن بدء التصوير والقصة والسيناريو «بيجوا على مهلهم»..

فإذا كان مطلوباً أن يحبها «شباب» ما، فهناك يوسف شعبان الممثل القدير، الذى لا بد من أن هناك ظروفاً مادية صعبة جداً تدفعه لقبول مثل هذه الأشياء.. خصوصاً أنه ليس مطلوباً منه - فى حالة قرغه الواضح من الحياة الفنية ومن السينما - أن يبذل أى مجهود فى أى شئ.. ولا التمثيل نفسه.. فهم جاؤوا بممثل قدير حقاً، ولكن ليس من أجل أن يصدق ويمثل.. فعليه أن يقوم ويقعد، فقط، ويتمشى فى الشوارع وهو مهموم قليلاً، ويأقل مجهوداً!.. والمشكلة أنه «شباب» خريج معهد المسرح ولكنه يعمل موظفاً فى جهة ما، لا تراها أبداً! ويعيش فى حجرة مشتركة فى لوكاندة حقيرة مع «شئ» المفروض أن يضحكنا - وكأنه ممثل كوميدى حقاً - بحجة أنه كان زميله فى الجيش.. لأن يوسف شعبان، أو شوقي، تذكر فى سن الخمسين ومن نون مناسبة أنه خريج المعهد العالى للفنون المسرحية، فقرر التمثيل فى السينما بادئاً من أول السلم الذى لا يمكن - بالعقل - أن يلحق بنهايته!

فى الفيلم الذى يشترك فيه الممثل الشاب الذى تفجرت موهبته فجأة، يتعرف على ممثلة شابة أيضاً - لاحظ أن جميعهم شباب! - هى فيفى عيده التى تفجرت موهبتها هى أيضاً فى الأربعين.. وهى بالطبع تحب يوسف شعبان من أول نظرة فتصبحه فوراً ليسكن فى حجرة فوق السطوح فى بيت أمها فى الحى الشعبى.. والواجب يقتضى أن تكون لديها مشكلة بالطبع، وإلا كيف تسير الأمور هكذا من نون (ضرب)؟

هناك «شاب» آخر كان يسكن فى الحجرة نفسها ويحب فيفى عيده أيضاً - كلنا نحبها؟! - اسمه «النص» أى النصف بلغة الحرامية الجدعان - وهو كان فى السجن وخرج بالضبط فى التوقيت المناسب لهذا الفيلم.. وهو طبعاً يغار من هذه العلاقة الجديدة لحبيبتة. فيتحرش بها.. ثم يتحرش بيوسف شعبان.. ثم يذهب إلى الاستديو ويتحرش بالجميع!! وفى كل الحالات ياكل ضرباً من كل الأطراف، ولا يتوقف أبداً عن التحرش ولا عن رفع حاجب الشر الأيسر وتبريق عينيه - والبور يلعبه عماد محرم الذى يلعب البور نفسه فى جميع الأفلام - ولا أنرى كيف يتخصص ممثل فى العالم فى أن ينضرب فقط من الجميع، من نون أن يشعر بأى ملل أو استياء.. أو وجع على الأقل؟!

ويوسف شعبان، يفضب من نون مناسبة على فيفى عيده التى يحبها جداً، مع أنها فعلت من أجله كل شىء.. ومن نون مناسبة أيضاً يعثر فجأة على امرأة أخرى كانت زميلته فى معهد المسرح. ولا يفسر لنا أحد أين كان الاثنان طوال نصف قرن.. ولكن المطلوب فقط أن تفار فيفى عيده من هذه العلاقة الجديدة.. فإذا بها تعبر عن غيظها بأن تنهض فجأة فى حفلة ما، جمعت كل هذه الأطراف.. لترقص رقصة طويلة جداً..

والمسألة كلها لا تخرج عن ذلك.. ناس يصورون فيلماً.. وهذا يحب تلك.. والمنتج تاجر خبيث يطمع فى الراقصة وينتج لها بفلوسه.. ومخرج مجنون يصرخ طول الوقت، ثم يوافق على كل شىء فى النهاية، ومع ذلك أداه الممثل الشاب محمد جبريل أداءً ظريفاً كان هو الشىء الوحيد المحتمل فى الفيلم - بعد فيفى عيده طبعاً! ثم هناك «شىء» آخر اسمه «عنتر» موجود طول الفيلم من نون أن ندرى وظيفته فى الفيلم الذى داخل الفيلم.. فلا هو المنتج ولا المخرج ولا المساعد.. ولكنه لمجرد أن الممثل الكوميدي القديم نبيل الهجرسى لايد من أن يكون موجوداً، ربما لأنه المنتج

الفعلی أو قریبه أو أى شیء من هذا القبیل، فلا أحد عنده مانع وإنما بشرط أن یضحکنا فعلاً كما هو مقصود؟ ولكن أن یقلد شخصية عبد السلام النابلسی بالضبط، ولكن مع شیء من «الطراوة» التي لم تكن عند النابلسی ویتقلل من الكلمات الإنجلیزیة، فهذا شیء لا علاقة له بالكوميديا.. ولا بالسينما..

المأساة الحقيقية فی هذا الفیلم هی الممثل القديم محسن سرحان الذی لم یحترم أحد ماضیه الفن الطویل.. فجاءوا به لیحاولوا صنع شیء مشابه لقصته شخصياً.. الممثل الكبير الذی انسحبت الأضواء من حوله فوجد نفسه وحيداً لا یملك إلا استرجاع المجد القديم الذی ذهب.. ولكن كيف یمكن صنع أى شیء جاد أو إنسانی فی أفلام لا علاقة لا بالإنسانية ولا حتی المنطق؟

وما الذی یفعله رجل فی عمر وخبرة محسن سرحان بنفسه؟ ولكن إذا كان محسن سرحان معذوراً.. وإذا كانت حتی فیفی عبده لها أسبابها، فإن ما لا یمكن فهمه ولا تبريره هو أن یفعل قنان قدير فعلاً مثل یوسف شعبان أشياء كهذه، لا أعتقد أنه مضطر إليها لهذا الحد!

فی نهاية الفیلم ألقى عماد محرم الشرير بماء النار علی وجه حبیبته فیفی عبده.. وكأن المخرج قد نسی أنه لم یستغلها كما یجب فی رقصات كافیه، فجعل عماد محرم یتخیل أنها تصعد من حمام السباحة بالمایوه الذی یکشف عن مفاتن الجسد البلید الجمیل الذی صنع الفیلم خصيصاً من أجله.. ثم بعد أن ینتهی عماد محرم من الحلم یقذفها بماء النار لیشوه وجهها الجمیل، لیذهب إليها یوسف شعبان وهي مشوهة ولیؤكد لها أنه مازال یحبها ولن یتركها أبداً.. ثم لیقف علی المسرح مردداً مونولوج هاملت الطویل الشهیر: «تكون أو لا تكون.. تلك هی المسألة!»..

وأعتقد أن هذا هو تفسیر فیفی عبده لشخصية هاملت!

« انفجار » .. محمد مرزوق « ليس سعيداً

موضة بعض الأفلام الصغيرة، سواء أكانت أفلام مقاولات أو من إنتاج وزارة الصحة، هي ان يكون العنوان من كلمة واحدة.. فبعلمنا حديثكم عن «احتفال».. اكتشفت أن هناك أيضاً «انفجار».. واعتقد أننا سنرى قريباً «انبعاث» و«انشكاح» و«انفتاح» ثم لا بأس من انشراح و«اندلاع».. وربما رأينا أيضاً «اكصدام» من إنتاج ميكانيكي سيارات...!

و«انفجار» هو أول الأفلام الروائية الطويلة لمخرج افلام تسجيلية شاب.. والمفروض أن ظهور مخرج جديد من خريجي معهد السينما يستطيع أن ينتزع لنفسه مكاناً وسط الغاية الوحشية للإنتاج السينمائي الذي سيطر عليه «الفهلوية» و«مقاولو الباطن» وخصوصاً في حالة الكساد الراهنة.. هو حدث سعيد نرحب به دائماً لتجديد دماء السينما المصرية بهذه العناصر المثقفة والتي تعلمت أن السينما هي دراسة، مثل الطب والهندسة، وليست شطارة و«حلق حوش» و«خد الفلوس وأجرى» ..

ولكن هناك ملاحظة شكلية فقط في البداية تقف في حلقى، ولذلك لابد من أن اتخلص منها أولاً ..

فالمخرج الشاب الجديد الذي يظهر في «انفجار» هو محمد سعيد مرزوق.. وهو بالطبع غير المخرج الكبير سعيد مرزوق «الأصلي».. لأن هناك مرزوق آخر «فرعى» هو محمد مرزوق.. وهو الشقيق الأصغر لسعيد مرزوق، وخريج معهد سينما وأخرج بالفعل عدة أفلام لا أحد يدرى كيف ولا متى.. لأن معظمها «سرى» بمعنى أن أحداً لم يرها لأنها لم تعرض بعد.. وما عرض منها لم يحس به أحد.. فهي أفلام رديئة بحيث لا يدرى أحد كيف يكون محمد مرزوق هذا هو شقيق سعيد مرزوق الذي كان متميزاً جداً منذ أولى محاولاته كمخرج في التلفزيون وحتى أصبح واحداً من أكبر

مخرجينا وأبرعهم تكتيكيا.. وهذا دليل جيد على أن الموهبة أو الجدية ليست مسألة عائلية بالضرورة .

ولكن ما خرجنا نحن به من هذا اللبس العائلي هو الحيرة بين سعيد مرزوق ومحمد مرزوق.. فإذا بنا نقع في متاهة أخرى تجمع بين الاثنين حين يظهر مخرج ثالث اسمه محمد سعيد مرزوق لكى تزداد اللخطة مع كل فيلم لكل منهم فلا ندري من هو صانعه خصوصا بالنسبة للمشاهد العادي الذي لا يعرف الفرق بين الأسماء الثلاثة حيث «كله عند العرب مرزوق» بدلا من الصابون.. وأن كان الخاسر الوحيد في هذه العملية هو «مرزوق الكبير» الذي هو سعيد، فهو مسكين سيكون عليه بعد كل فيلم سواء لمحمد سعيد مرزوق أو لمحمد مرزوق فقط.. أن يصدر بيانا في الصحف ينفي فيه صلته به.. ويحلف على المصحف أنه ليس مخرجه..

والكارثة الأدهى من ذلك بالنسبة لسعيد مرزوق، أن يتصور البعض أن المخرج الجديد محمد سعيد مرزوق هو ابن، مع أنه شاب كبير ما شاء الله لا يتعدى قارق السن بينهما سنوات قليلة.. ولكن مسألة واردة جدا.. «اشمعنى صلاح أبو سيف عنده ابن مخرج اسمه محمد أبو سيف»..

وإلى هذا الحد بلغت الفوضى واللخطة في السينما المصرية .. وصحيح أن أحدا من المخرجين الثلاثة لا نذب له فيها. وإن الأسماء مسجلة هكذا فعلا في شهادات الميلاد ومن حق كل منهم التثبيت باسمه في البطاقة الشخصية.. ولكن حلها البسيط عندي هو منع اثنين منهم من الإخراج بأمر وزارة الداخلية.. ولن احدد من هما بل أترك ذلك للجمهور نفسه بعد مشاهدة أفلام الثلاثة..

وقد أكون شغلت القارئ كثيرا بمسألة شكلية.. ولكنها ليست كذلك في رأيي.. بل أنها تسبب لى كثيرا من الغيظ والفرسة.. فكأن المسألة ليست تكرارا وإفلاسا في أسماء الأفلام فقط من «احتبال» إلى «انفجار».. ولكنها حتى من بون أن يقصد أحد، إفلاس في أسماء المخرجين أيضاً، وكأن الدنيا قد ضاقت بالأسماء حتى يصبح لدينا ثلاثة مخرجين باسم واحد.. ولكنها بالتأكيد سينما منحوسة فعلاً.. مكتوب عليها أن تعاني طول عمرها تكرار كل شيء ...

وأعتقد بعد ذلك أن فيلم «إنفجار» نفسه ليس أكثر أهمية من هذه القضية الشكلية التي أسرفت ربما في الحديث عنها.. على الرغم من أننا توينا أن المخرجين القادمين من السينما التسجيلية يكونون أكثر وعيا بمشاكل الواقع الذي هو مادتهم

فى أفلامهم التسجيلية عندما يتحولون إلى الأفلام الروائية.. مثل عاطف الطيب وخيرى بشاره ودأود عبد السيد الذين جاؤا بالفعل من التسجيلى إلى الروائى .. ومحمد سعيد مرزوق الذى كتب أيضا السيناريو والحوار لأول أفلامه الروائية «إنفجار» يحاول فعلا تناول قضية خطيرة تعرضت لها مصر فى السنوات القليلة الأخيرة.. وهى تعرضها لبعض المؤامرات الإرهابية التى يتم التخطيط لها فى الخارج، وهو سعى مشكور بالتأكيد لفنان جديد يريد أن يبدأ بداية جادة وجريئة.. ولكنك إذا اردت أن تقترب من المسائل الحساسة كقضية الإرهاب الدولى، فإما أن تلعبها بفهم وإما أن تتبعد عنها.. فالإرهاب الوحيد الذى يمكن أن تتعرض له مصر فى الظروف الحالية بالتحديد له مصدران لا ثالث لهما.. إما إسرائيل وإما جماعات التطرف الدينى التى تريد اطفاء كل مصابيح الاستنارة والحياة والتقديم، وتعود بالمجتمع المصرى كله إلى كهوف التخلف تحت ستار الفهم الخاطى للدين.. فمن أين خطر الإرهاب الذى يهدد مصر فى فيلم «إنفجار»؟..

فى أول مشهد من الفيلم بعد حادث ما قبل العناوين الذى نرى فيه اغتيال أحد السفراء، نرى لافتة : «أحدى الدول الأجنبية».. وحيث يجتمع بعض الشبان «الخوارج» فيما يشبه «قعدة الحشيش» ويتحدثون بالانكليزية، ووسطهم فاروق الفيشاوى وهم يرينون اقناعا بأنه الإرهابى الدولى المحترف «سانتيني» لمجرد أنه يتحدث بالانكليزية.. وعلى كأسين من الويسكى يتفقون معه على عمليات تخريب فى مصر مقابل مليون دولار على أن يقبض نصفها قبل تنفيذ العملية ونصفها الآخر بعد ذلك ونفهم أن «سانتيني» هذا، هو شيطان داهية لا يمكن ضبطة والتغلب عليه، ويجيد التنكر بعمليات ساذجة من السهل أن يكشفها أى عسكري بوليس ساذج.. ولكن السؤال الذى يطرح نفسه علينا أولاً، هو من هم هؤلاء الذين يستأجرون هذا الإرهابى الخارق، والذى يعمل بمفرده كأنه «عبده يتحدى رامبو» لتخريب مصر؟.. وما هى الأسباب؟.. ومن هى هذه الدولة الأجنبية التى يخططون فيها؟.. أن مسائل مهمة جدا كهذه لا يصح تركها مطلقة هكذا فى الفراغ ما دمتا نريد أن «نلعب سياسة».. والا تحول الفيلم إلى فيلم بوليسى عادى جدا عن مجرم مجنون يفجر القنابل ويقتل الناس بلا سبب أو قضية.. وهذا ما أنتهى اليه الفيلم فعلا .. المضحك أن الفيلم الذى يقتحم قضية الإرهاب الدولى الموجه لمصر لأول مرة بهذه المباشرة، يبدأ فى «كبابريه» كالعادة؟! وليست هذه هى المشكلة.. فقد لا تكون

منظمات الإرهاب - إذا كان هؤلاء الشبان الأجانب الذين رأيتهم يشربون الويسكى هم منظمة إرهابية من أى نوع حقا - قد لا تكون بعيدة عن الكباريات فعلا.. ولكن المشكلة هي فيما حدث في الكاباريه فعلاً.. فالمطلوب افهامنا أن الأخ «سانتيني» الإرهابي الدولي المخيف هذا، نقطة ضعفه.. الوحيدة هي النساء.. ولذلك فهو لابد من أن يبدأ نضاله من الكاباريه.. وعبر مشهد يستغرق ربع ساعة كاملة لراقصة لعوب تغنى «اعجاب جايز».. لكن حب لأ!!» يمهّد الفيلم لاصطياد الإرهابي للراقصة.. وقد تكون الراقصة المغنية ضرورة من ضرورات السينما التجارية حتى في أفلام «النضال» كهذه.. ولكن المدهش أن يلجأ الفيلم.. ربما لأسباب إنتاجية لتوفير الفلوس .. إلى ممثلة لم يعرف عنها أبدا أنها راقصة ولا مغنية.. وهى الممثلة «ايفا» غير المعروفة اطلاقاً لجمهور السينما حتى تغريهم بدخول الفيلم.. ثم ربع ساعة فقط ومشهدان، يتخلص منها الفيلم تماما، فسوء حظها شاء لها أن تكتشف إجرام عشيقها فيقتلها ويتخلص منها !! ثم بعد نصف ساعة أخرى نرى رقصة ثانية في كاباريه آخر.. ويلتقط الإرهابي الراقصة ايضا ولكنها هي التي تبلغ عنه البوليس هذه المرة بعدما تعددت قتاله التي يروع بها البلد وإنذاراته للضابط الكبير جدا عزت العلابلى الذي يطارده بمجرد القاء الأوامر العبيطة هنا وهناك.. بينما المجرم مستمر فى تحركه بكل نشاط من مكان إلى مكان متنكراً فى هينات كوميدية ساذجة مثل اقنعة محمد صبحى فى بعض مسرحياته.. ولأول مرة نرى اربابا خطرا يعمل وحده تماما بلا أعوان، ويفعل ما يشاء من نون أن ينجح البوليس وكل سلطات البلد فى اكتشافه، حتى عندما يقتحم مجمع التحرير أكبر مبنى حكومى فى مصر كلها بحقيبة متفجرات ويحاصره كل بوليس مصر من حجرة إلى حجرة.. ومع ذلك يضرب الجميع دائما.. لأنه لابد من أن تكون نهايته على يد حضرة الضابط الكبير جدا عزت العلابلى شخصيا، الذى يلقي به من سطح المجمع، ولتبدأ قصة أخرى عن البحث عن حقيبة المتفجرات فى مباراة كرة فى استاد القاهرة، وعبر مغامرات معقدة وطويلة جدا كان مطلوب منها أن تكون تقليدا مثيرا للأفلام الأميركية.. ولا أحد ينكر الجهد الهائل الذى بذله المخرج الجديد محمد سعيد مرزوق فى أول أفلامه.. ولكن لماذا لا نلعب جميعاً فيما نقدر عليه ؟ .

«المليونير»
كوميديا اسماعيل ياسين ..
وعصر «شطار السينما»

الذين تدهشهم ظاهرة «النوستالجيا» السائدة الآن عند مشاهدي السينما اليوم في التسعينيات - اى حنينهم الجارف إلى افلام الماضى فى الخمسينيات وحتى الاربعينيات وحيث لم يكن معظمهم قد ولدوا بعد - قد يفوتهم ان من بين الاسباب العديدة وراء هذه الظاهرة، سبباً مهماً جداً من اسباب نجاح تلك الافلام القديمة التى يعتبرها الكثيرون افضل من افلام هذه الايام .. وهو ليس سبباً فنياً بقدر ما هو بشرى .. بمعنى ان انجح الافلام القديمة حتى الان هى «توليفات» بين عدة عناصر مضمونة النجاح ومناسبة تماماً للذوق المصرى المتوسط والسائد، ووراها ببساطة عقول ذكية، بمقاييس النكاء التجارى فى تلك الايام. ويتعبير «السوق»، كانت تملك كل عناصر «الشطارة» لتعرف ماذا تصنع بالضبط وهو شئ اشبه بالمعادلات الكيميائية، ولكنه متعلق هذه المرة بالمواهب فى هذا المجال أو ذاك من المجالات، وبالمعنى المصطلح عليه فى سينما الاربعينيات والخمسينيات، اى الرقص والغناء والكوميديا وقليل من التمثيل فى تيار الضحك والفرقة .

مقابل التيار الاخر الموازى والمستقل، وهو تيار الميلودراما والبكاء الذى اسسه توجو مزراحى ويوسف وهبى .. وهذا هما التياران الاساسيان فى الفيلم المصرى منذ ظهوره وحتى الان .. وكل التيارات أو المدارس الاخرى هى وافدة أو دخيلة على هذين التيارين ومؤقتة ايضا. وبمعنى انه قد يظهر احيانا تيار واقعى أو انتقادى او موجة عنف وحركة، أو مخدرات مثلا .. ولكنها تكون استجابات فورية لظواهر طارئة على الواقع المصرى سرعان ما تحقق غاياتها المؤقتة بسرعة وتختفى. وتعود السينما المصرية لتستقر على اتجاهيها الراسخين اما الموت ضحكا وفرقة .. واما الموت

نكدا وغما ..

والقائدون دائما على فهم هذه الاتجاهات وتحسسها بانوفهم التجارية النافذة هم «الشطار» بالطبع .. وعباقرتهم كانوا موجودين طوال الوقت .. فالواحد منهم - او المجموعة - يلتقط بسرعة المزاج العام للمجتمع في لحظة .. فان كان «يحتاج» الى الضحك، فسرعان ما تتكون «فرق عمل» لتصنع افلام الضحك والانبساط المطعمة بالطبع بشيء من الغناء .. وان كان المزاج العام يميل نتيجة ظروف اقتصادية وسياسية ما الى تعويض شعور اليأس والاحباط باغراق النفس في قصص الهم والظلم والنكد والفواجع التي يصيبها القدر الغامض علينا فلا نستطيع مواجهتها، والافضل لنا ان نستسلم لها بالبكاء على كوارث غيرنا التي هي افزع بكثير من فواجعنا نحن شخصا، تزدهر على الفور افلام يوسف وهبي وامينة رزق وحسين رياض ثم مدرسة حسن الامام بكل مفرداتها .

ثم تكون هناك لحظات «البين بين» - وافضل ان اسميها فترات التقاط الانفاس - حينما يتصادف ان يكون المزاج «رائقا» لعدم وجود ازمتات - او على العكس للتقلب على هذه الازمتات بشكل هروبي - فتكون هناك فرصة للفيلم الغنائى والقصص الرومانسية، ومع عدم اغفال عنصر «النجم» في كل هذه التقلبات .. فعندما يكون النجم قويا وذا تأثير جارف على الجماهير، فهو يستطيع احيانا ان يفرض نوع السينما التي تناسبه على هذه الجماهير، وهي حالات خاصة يذهب فيها المشاهد لمشاهدة النجم أصلا، وايا كان موضوع او نوعية الفيلم .. ولذلك كان لدينا دائما هؤلاء النجوم الاقوياء مثل عبد الوهاب وام كلثوم وفريد الاطرش وليلى مراد وشادية وعبد الحليم ومحمد فوزى ...

وقد يكون التفسير السهل لنفوذ هذه الاسماء انها لمغنين يخاطبون المزاج الشرقي الذي يميل الى الطرب بطبعه ولكن هذا لا يكون صحيحا في حالات يوسف وهبي ونجيب الريحاني وعلى الكسار واسماعيل ياسين، والى عادل امام ونادية الجندى الان .. مروراً بالطبع بالملكات المتوجات مثل فاتن حمامة وسعاد حسنى، مما يؤكد ان نظرية «قوة النجم» في ذاته وايا كانت اداته في جذب الجماهير.

ولكن حتى هؤلاء وعلى الرغم من كل قوتهم وعناصر جاذبيتهم لم تكن مواهبهم العالية كافية وحدها لنجاحهم وحسن تسويقهم لدى الجماهير، بل انهم لم يكونوا بمنأى ابدا عن «الشطار» الذين لولاهم لما توصل النجم نفسه لمفاتيح نجاحه ..

فلسوف نجد وراء كل نجمة او نجم من هذه الاسماء الكبيرة واحدا من هؤلاء «الشطار» .. كان هو الذى يريد ويفكر ويخطط للعملية كلها كيف يظهر النجم وفى اى فيلم .. وائ قصة .. وفى اية شخصية ومع اى مخرج ثم ماهى العناصر الاخرى الثانوية المكملة التى لا بد من حشدتها من حوله لكى تكتمل الصورة .

ولقد اصبح شائعا فى تاريخ السينما المصرية ان انور وجدى كان احد ابرع هؤلاء «الشطار» .. فهذا الفنان العجيب الذى اصبح احد اهم الظواهر واكثرها نجاحا وتأثيرا فى هذه السينما مارس معظم فنونها ممثلا ومخرجا وكاتبا ومنتجا . من دون ان يكون لراسا او موهوبا فى اى منها ونجح فيها جميعا بمجرد نصف موهبة ان لم يكن بريعا فقط .. ومن دون «ان يأخذ احد باله» وهى ظاهرة حدثت كثيرا فى السينما المصرية، عندما نجح كثيرون واستمروا طويلا فى هذا الفرع وذلك من دون اى موهبة او مؤهل . بل ان المذهل انه اذا كان سهلا ان ينجح مؤلف او مخرج او مصور نصف موهوب او عادم الموهبة فى الاساس . فان من الصعب ان ينجح الممثل او الممثلة من دون موهبة اما فى التمثيل او فى الشكل .. بمعنى ان تكون الممثلة مثلا، جميلة جدا او نجمة اغراء او خفيفة الدم - ماري منيب وزينات صدقي - ومع ذلك فالسينما المصرية هى الوحيدة فى العالم التى نجحت فيها ممثلات من دون اى عنصر على الاطلاق من كل هذه العناصر .. كيف ؟ لا احد يدري وانور وجدى الاسطورة مثلا، لم يكن ممثلا، لم يكن ممثلا فذا بحال من الاحوال .. ولكنه كان يملك ما نسميه «بالقبول» لدى الجمهور .. ولكن موهبته الخرافية التى لا مجال للشك فيها كانت هذه «الفهولة» المصرية البارعة فى ان يقدم للناس ما يريدونه .. وان يربط نفسه مثلا بأسطورة غنائية فذة مثل ليلي مراد لكى يضمن لنفسه النجاح ليس كممثل فقط .. وانما كمنتج اولا .. ومن خلال ضمانة النجاح الاكيدة هذه يمكن ان «يمرر» على الناس كل ما يكتب ويأتى اسلوب يخرجهم وعلى طريقة «صلاة على النبي» ...

و «الشطارة» كما يجسدها انور وجدى، هى عقلية انتاجية اولا ... بمعنى وضع «التركيبة» المكتملة الناجحة واشباع كل احتياج مهما كان صغيرا لدى المشاهد .. اى الاهتمام بالتفاصيل .. فعلى الرغم من انه يمتلك «ورقة رابحة» جدا هى ليلي مراد، فما المانع من ان يجمع حولها ايضا شكوكو واسماعيل ياسين وبشارة واكيم واستغان روستى وفريد شوقى وعزيز عثمان ... وكلهم فى ذلك الحين اسماء صغيرة

لن تكلفه إلا ملاييم ولكن كلا منهم يخاطب جزءا - مهما كان صغيرا - من توقعات المشاهد لوجبة كاملة .. الى ان وصلت عبقريته الانتاجية الى «ضربة الموت» حينما حشد حول ليلي مراد في «غزل البنات». نجيب الريحاني .. يوسف وهبي .. عبد الوهاب .. واكتفى هو لنفسه بدور صغير للطيار الشاب الوسيم «الجدع» الذي سيفوز في النهاية «بالبنات» وايرادات الفيلم معا.

وفي العام التالي مباشرة «لغزل البنات» - اي في عام ١٩٥٠ - يلعب انور وجدي «لعبة صغيرة» ليست محقوفة بأى مخاطر ولا تكلف شيئا ولكنها يمكن ان تتجح .. عندما انتج فيلم «الملبوس» باسماعيل ياسين وحده الذي كان «مونولوجست» صغيرا بدا يغزو السينما بتجاح .. وليصبح هذا الفيلم أحد النماذج الناجحة جدا لمدرسة الشطارة هذه في السينما المصرية..

قد لا يعلم احد ان انور وجدي نفسه هو كاتب سيناريو فيلم «الملبوس» .. والمسألة ليست صعبة. لان التقاط الافكار الاجنبية من هنا وهناك ثم ترجمتها عن الفرنسية مثلا وتحويلها الى فيلم مصرى كانت شائعة جدا ومصدرا لمعظم الافلام المصرية في الاربعينيات والخمسينيات .. وربما كانت ولم تزل هي المنبع الرئيسى لكثير من افلام اليوم بعدما جعلت منها شرائط الفيديو «شغلانة سهلة» ..!

ولكن انور وجدي بنكائه الخطير، يدرك ان الحوار في الفيلم الكوميدي هو عنصر مهم جدا من عناصر الاضحاك .. وبالأذات في الكوميديا المصرية المعتمدة عموما على النكتة اللفظية او «الايفيه» .. ولذلك فهو بعد ان يكتب السيناريو يعهد بالحوار الى كاتب كوميدي متخصص، هو ابو السعود الابيارى، الذي كان احد ابرع كتاب السيناريو والحوار في السينما المصرية .. بل والاغنية الخفيفة المرحية ايضا .. والذي ما زالت افلامه العديدة تضحكننا حتى الان: اما بمواقفها الكوميديا النابعة من الطبيعة الشعبية المصرية واحيانا بمجرد حوارها اللاذع وتركيباته اللفظية البارة .. ثم لان الفيلم كوميدي خفيف يعتمد على اسماعيل ياسين اساسا والتركيبة العبثية الخاصة، التي ارتبطت به، فهو لا يخرج بنفسه، وانما يعهد بذلك الى حلمى رفلة الذى يمكن ان نقول انه كان «استاذا» في صوغ هذه التوليفات المبهجة: اسماعيل ياسين .. زائد قصة حب مع فتاة جميلة .. ثم مجموعة من الرقصات والاغاني .. ثم بعض نجوم الكوميديا من الصف الثانى مع اسماعيل ياسين الذى لا يمكن ان تتفجر الكوميديا الا من خلال مواجهاته معهم ..

ولا يبقى بعد ذلك الا بعض «ملوك الشر» التقليديين فى ذلك الوقت .. ولذلك فنحن نرى فى «المليونير» زينات صدقى .. ووداد حمدى وسعاد مكاوى، وسراج منير، وفريد شوقى واستفان روستى وشفيق نور الدين وعبد الرحيم الزرقانى .. وكل منهم فى دور قصير خاطف قد يصلح له اى كومبارس .. ولكنها مدرسة انور وجدى - وهو المنتج - فى «ملء الفراغات» مهما كانت صغيرة باسماء متمكنة يمكن ان يجذب كل منها جمهوره الخاص ..

فحلمى رفلة مخرج «المليونير» هو من المدرسة نفسها التى تجيد صنع التوليفات الجماهيرية الناجحة، بل ويمكن اعتباره احد «شطار» السينما الاوائل الازكياء .. منذ ان تحول من «ماكبير» فى السينما الى مخرج، كان من اوائل من اكتشفوا او دعمو عددا من المواهب الصغيرة حينذاك لتصبح نجوما متألقة بعد ذلك، مثل شادية وماجدة واسماعيل ياسين ومحمد فوزى، فى سنواتهم الصعبة الاولى ..

اسماء من الماضى

وسوف نلاحظ ان مساعد حلمى رفلة فى هذا الفيلم هو عاطف سالم الذى اصبح احد اهم مخرجى السينما المصرية بعد ذلك وحتى الان .. وان المونتير كان كمال الشيخ الذى بدأ مونتيرا مع انور وجدى فى كثير من افلامه وقبل ان يصبح مخرجاً كبيراً هو الآخر ..

فاذا كان اسماعيل بمجموعة العناصر التى حوله تضمن «التوليفة» الكوميدية الناجحة، يبقى عنصر الاغراء الوحيد الناقص، هو البنت الحلوة .. وهنا يستغل انور وجدى وحلمى رفلة بذلك شديدة قنبلة الاغراء التى كانت فى قمة انفجارها فى السينما المصرية، كاميليا .. وهى «حدوتة» اخرى تستحق الوقوف عندها ...

كاميليا - وليس هذا بالطبع اسمها الاصلى - فتاة جميلة من اصل اجنبى من الجاليات العديدة التى كانت تعيش فى مصر وكانت بضمة الجسد، وحشية الوجه وباليات فى شفتيها المكتنزتين التى كانت تجيد استخدامهما، صمتا وكلاما بصوتها الدافىء المتكسر - فهى بحق نموذج للجمال الاوروبى الذى يمثل مذاقا مختلفا بالضرورة فى وسط فتيات سمرات فى الغالب، يسود فيه التطلع الى النوق الاوروبى .

والفتاة نفسها، تبدو طماحة ومستعدة من اجل الوصول لصنع اى شىء بدءا من

ملابسها الشفافة، الى خلع هذه الملابس الشفافة، الى التثني في حركتها وادائها للحوار، وليكنه ليست مصرية تماما ولكن بصوت مثير غامض مملوء بالدلال ودغدغة مشاعر الرجال، والشرقيين بالذات. وعلى الرغم من ان كاميليا لم تكن لها علاقة بالتمثيل طبعاً، الا انها استطاعت وفي عدة سنوات فقط ان تنتشر في السينما المصرية كالإعصار المكتسح عندما أحس شطار السينما من جانبيهم أنهم وضعوا ايديهم خلالها على كثر جديد مثير . لدرجة جعلوا منها احد رموز الاغراء القليلة في السينما المصرية ..

وكالشهاب الخاطف لم يستمر عمر كاميليا الفني سوى اربع سنوات فقط، مثلت خلالها خمسة عشر فيلماً !! في عام ١٩٤٧ قدمها يوسف وهبي لأول مرة في فيلم «**القناع الاحمر**» امام سراج منير .. وفي عام ١٩٤٨ ظهرت في فيلمين: «**فتة**» امام محمود اسماعيل ومن اخراجه هو نفسه، ليلتقطها حلمي رفلة بذكائه في العام نفسه ويقدّمها في «**الروح والجسد**» امام المطرب الصاعد حينذاك محمد فوزي ..

ويبدو انها في العام الثالث (١٩٤٩) كانت قد انفجرت كالكنتيلة المبلوبة فمثلت ثمانية افلام : «**خيال امرأة**» مع كمال الشناوى واخراج حسن رضا - «**ولدى**» امام محمود المليجي واخراج عبد الله بركات - «**طبول الليل**» امام كارم محمود واخراج حسين فوزي - «**القاتلة**» امام كمال الشناوى واخراج حسن رضا - «**السنات كده**» امام محمد أمين واخراج حسن حلمي - «**صاحب الملايم**» محمد فوزي واخراج عز الدين نو الفقار - «**شارع الجهولان**» امام كمال الشناوى واخراج صلاح ابو سيف .. شخصياً .

وفي عام ١٩٥٠، ظهرت كاميليا في اربعة افلام فقط هي : «**امرأة من نار**» مع مختار عثمان ومن اخراج فرنيتشو، و«**قمر ١٤**» لتيانزي مصطفى امام محمود نو الفقار و«**العقل زينة**» لحسن رضا امام نور الدمرداش .. ليكون اخر افلامها هو فيلمنا هذا الذى نتحدث عنه اليوم «**المليونير**»، لان القدر لم يمهّلها، حيث احترقت بها طائفة فى حادث هز المجتمع المصرى حينذاك بعدما بدأ الجميع يتحدثون عن علاقة تربط بين كاميليا والملك فاروق شخصياً، وهى ذكريات كنا نسمعها ونحن اطفال فتبهرنا تفاصيلها المثيرة فى مجتمع ما قبل ثورة يوليو (تموز) .. وإن كان ما يعلق بخيالنا منها حتى الآن أن كاميليا هذه كانت شيئاً جميلاً مثيراً ابيض اللون دافئ الشفتين لم يتكرر بعد ذلك على الشاشة المصرية، على الرغم من كثرة الجميلات

اللاتى لم تكن لهن علاقة بالتمثيل مثلها بالضبط، ولكن من دون سرها الغامض المثير الذى جعلها تقرض وجودها على السينما والحياة نفسها فى عمرها الخاطف السريع.

وكاميليا فى «المليونير» هى بالطبع زوجة المليونير .. الذى هو اسماعيل ياسين نفسه الذى يلعب دورين : المليونير الشاب عاصم الاسترلينى .. (ولاحظ هنا نكاء التسمية من ابو السعود الابيارى) ثم المونولوجست الفقير القلبان فى احد الكباريهات «جميز» ...

متعة الشاشة الكبيرة

والموقف الدرامى الذى تنطلق منه الاحداث بسيط جدا .. فالمليونير يضبط زوجته فانقة الجمال مع شاب يتصور انه عشيقها فيقتله ويهرب .. وطبعى - بما انه بطل فى فيلم مصرى - ان يهرب الى اقرب كاباريه ليسكر وينسى همومه .. وهناك يتعرف الى المونولوجست القلبان الذى يشبهه بالضبط فيتفق معه على ان يحل محله فى بيته مدة اسبوع واحد باعتباره المليونير .. ويخفى عنه بالطبع أنه ارتكب جريمة قتل ويريد أن يختفى عن أعين البوليس .. ولا ندري نحن بالطبع كيف يقبل المونولوجست الطيب جميز اتفاقا كهذا أيا كان المقابل .. ولكن ما يستهدفه بالطبع كاتب السيناريو انور وجدى، هو ان ينتقل بهذا الشاب الساذج الفقير فجأة الى حياة القصور والثراء بكل شخصياتها وعلاقاتها الجديدة عليه.. ويكل التناقضات والمواقف الكوميديّة المفاجئة التى تنشأ عن مواجهة جميز الفقير الذى يحل محل عاصم الاسترلينى المليونير، لأشياء وأشخاص ومواقف غريبة عليه تماما ولا يعرف شيئا عنها .. بما ان الجميع يعاملونه على أنه عاصم الاسترلينى ..

والفكرة شديدة، النكاء غنية الامكانات كما نرى وعلى الرغم من اصلها الاجنبى الواضح ..

ولنا ان نتخيل اسماعيل ياسين المونولوجست الفقير الساذج فى مواجهة قنبلة الجمال والجنس كاميليا التى تتصور انه زوجها .. بينما يتجه هو باعتباره صعلوكا هابط الذوق «وش فقر» الى خادمتها سعاد مكوى .. التى على الرغم من انها تقوم بأعمال المطبخ والتنظيف لاتكف عن الغناء طول الوقت .. ولانها كانت تحب مخدومها المليونير اصلا .. فهى تواصل حب بديله الصعلوك ..

وفي هذا القصر العجيب، تحدث الاشياء المذهلة التي لا بد من ان نتوقعها من فيلم يكتبه انور وجدى ويخرجه حلمى رفله ...

فزوجة المليونيير الجميلة لا ترى مانعا من ان تجمع كل خدم القصر وخادماته فى حجرة نوم زوجها لترقص له بينما الجميع يغنون ويرقصون من حولها .. وعندما يذهب المليونيير المزيف ليسكر فى «الخمارة» كما كان يفعل المليونيير الحقيقى، نرى اغنية جماعية جميلة تتجلى فيها براعة التاكيف والتلحين القديمة، حيث يستلهم الفنان مفردات المكان وشخصياته المألوفة لتغنى كل منها بكلمات مناسبة لوظيفتها ...

وعندما يجد الصعلوك الفقير نفسه غارقا فى ملذات حياته الجديدة يغنى بمثل هذه الكلمات :

«يا روحى ع العز ..

يا عينى ع العز ..

دا عيشته تلذ ..

وحظة يهز ..

ويما ان التي تتراقص حوله هى خادمته التي تعد له الطعام الذى لم ينقعه من قبل، يصبح ممكنا ان يغنى للملوخية فى «دويتو» بين اسماعيل ياسين وسعاد مكاوى:

«سبب ايدى .. ع الملوخية ..

أه يا سيدى .. ع الملوخية ..»

وهكذا كان عالم «الهلس» الجميل .. ناس يمتعونك فعلا بأى كلام وبأى مستوى ولكن من بون ان يدعوا شيئا فأتت ذاهب لترى شيئا من الضحك والرقص والغناء والفرقة وما تيسر ايضا من جسد وملامح فتاة جميلة .. وسوف تجد ذلك لان احدا لم يخذلك .. فما هى المشكلة ؟

اما الدراما فى الفيلم - لو كانت هناك دراما اصلا - فتتصاعد من خلال اكتشاف جميز لاسرار العالم الخفى للمليونيير الذى يحل محله .. والذى تتضح شيئا فشيئا مبادئه وقضاياه كلما واجه جميز موقفا جديدا يكون مطلوبا منه فيه ان يسدد قوائير المليونيير الفاسد ..

فوداد حمدي مثلا هى «سنية جنح» التي تطالبه بأن يتزوجها بعدما اعتدى عليها، والا سلطت عليه غنتر البلطجى القوى الذى يلعبه سراج منير ..

ثم تقابله عصابة استفان روستى وفريد شوقى وغيرهما من الاشرار بطلب
ديونها عنده والا قتلته .. فيستدرجهم جميعم بذكائه للعبة قمار يخسرون فيها كل
شئ .. وحتى ملابسهم ..

وتتكاثر الديون والحسابات القيمة المعلقة .. ويعجز جميع عن التصرف وقد اندرك
خطورة المأزق الذى تورط فيه عندما وضع نفسه فى مكان المليونير، فيكاشف الجميع
بالحقيقة .. انه جميعم الفقير وليس «عاصم» المليونير .. ولكن احدا بالطبع لا يصدقه
.. حتى زوجته كاميليا واخته زينات صدقى .. وعندما يصر على الحقيقة ينقلب
الموقف، فيتصور الجميع انه هو المليونير الحقيقى ولكنه أصيب بالجنون .. وتكون
الاحداث قد دفعت بالرجل الوحيد الذى يعرف الحقيقة الى ما يشبه الجنون فعلا ..
فيرسلونه بالقوة الى مستشفى المجانين، حيث تتصاعد الكوميديا من المواقف
والنماذج التقليدية التى تصنعها السينما المصرية عادة فى هذا النوع من المشاهد،
ويتحول الفيلم الى عالم عبثى جميل يبدو فيه المجانين اكثر عقلا وطهارة من العقلاء
«الذين فى الخارج»، ويكون درس الفيلم الخلقى - او ما يسمونه «المورال» - هو
الحكمة التى يسمعها اسماعيل ياسين من عبد الرحيم الزرقانى المجنون القاتل :
«انك لكى تعيش فى هذا العالم الوحش، عليك ان تكون منافقا وكاذبا حتى يصدقك
الآخرين» ..

وطبعى ان تنتهى هذه الفوضى كلها الى قسم البوليس، حيث يلتقى «جميعم» بـ
عاصم الاسترلينى المليونير الحقيقى الهارب من جريمة قتل عشيق زوجته والتى
يكشف انه لم يكن عشيقها بل شقيقها الفقير الذى كانت تمده ببعض نقود زوجها
الثرى، وانه لم يمت ولم يقتل، لانها كانت قد استبدلت طلاقات مسدس زوجها بطلقات
مزيفة .. فلا مشكلة والحال هكذا على الاطلاق عند اى حد، وتتكشف كل الحقائق
والاسرار، ويغود كل الى حقيقته، ولتكون حكمة الفيلم النهائية الاخرى ان حياة
«جميعم» البائسة الفقيرة الاولى كانت افضل واكثر سعادة بكثير من حياة
المليونيرات... وليس من حق احد ان يطمع فى تغيير حياته .. والقناعة كنز لا يفنى ..
وهى الحكمة الخالدة للسينما المصرية التى مازالت ترددها حتى الان.

كوميديا اسماعيل يس (٢) «اسماعيل يس فى مستشفى المجانين»

من الصعب العثور على نقطة بداية ظهور اسم اسماعيل ياسين فى الافلام بشكل محدد فكثيرا ما كنا نراه فى أنوار صغيرة جدا مع على الكسار او حتى مع أنور وجدى .. ولكن أول مرة نرى اسم اسماعيل ياسين فى قوائم الافلام «الرسمية» الوحيدة المتاحة والتي نعتمد عليها اساسا فى هذه الدراسات، كانت عام ١٩٤٩ كبطل لفيلم «الناصر» أمام ماجدة .. ربما كانت هذه أول بطولة صريحة لها هى ايضا - والذي اخرجه سيف الدين شوكت .. هنا نضطر لمراجعة معلوماتنا عن ان حلمى رفلة كان هو الذى اكتشف اسماعيل ياسين كما اكتشف آخرين من المواهب الجديدة التى قدمها للسينما .. قلعله قدمه فى انوار صغيرة فقط وجهت اليه الانظار، الى ان وصل الى بطولة «الناصر» ليقوم حلمى رفلة بعد ذلك بالتركيز عليه فى «توليفات» ناجحة جعلت منه - ويسرعة - شخصية جماهيرية واسعة الانتشار والاكتمال .. حتى أصبح ثابتا انه النجم الوحيد فى تاريخ السينما المصرية الذى كانت الافلام تحمل اسمه .. وهى ظاهرة فريدة فعلا ..

ان هناك سلسلة من ستة عشر فيلما سينمائيا تحمل اسم اسماعيل ياسين فى عناوينها مباشرة وهو يقوم بمغامراته الكوميدية المعروفة فى هذا المكان او ذاك .. وهو ما لم يتحقق لأى ممثل آخر فى السينما المصرية كلها، من يوسف وهبى الى نجيب الريحاني شخصيا، مروراً بأنور وجدى أو محمد فوزى أو عماد حمدي ووصولاً الى عادل إمام فى أيامنا هذه .. فإذا تذكرنا أن هذا النوع من الكوميديا الذى كان يقدمه اسماعيل ياسين يمكن تلخيصه ببساطة فى انه كوميديا «التخلف العقلى والبلاهة» - وهذا رأى شخصى جدا بالطبع اتحمل مسؤوليته - أدركنا على

الفور حجم مأساة السينما المصرية - إحدى ماسيها العديدة ان شئنا الدقة - ومدى تخلف جمهورها الذى كان يضحك على أشياء كهذه الى حد الانفداع نحو أى فيلم لمجرد انه يحمل اسم هذا «المضحك البدائى» الذى مازال البعض يقول بجرأة انه كان يضحك له أكثر مما يضحك للريحانى مثلا ..

المسألة أنواق بالطبع، ولا يمكن لأحد أن يصادر نوق أحد أو يسخر منه .. فالاسباب كامنة بالطبع فى مناخ اجتماعى وثقافى وشعورى كامل بحيث لا يصبح من حق أحد ان يفرض مزاجه الخاص على أحد او يتعالى عليه .. فالضحك نفسه هو نشاط اجتماعى او جماعى مرتبط بكل الأنشطة الأخرى وفى مناخ محدد وفترة تاريخية محددة .. وهو لا يمكن ان يكون منفصلا عن مناخ السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة والفنون بشكل عام ..

لكن ما يعيننا هنا الآن، هو أنه عندما تعود اقلام اسماعيل ياسين عبر اعادة عرضها فى التلفزيون، لتصبح هى نوع الكوميديا المفضل عند جمهور هذه الايام - ليس عند الاطفال فقط بل وعند آبائهم ايضا - فهذه كارثة بكل المقاييس .. لا تدل على افلاس كل نجوم الكوميديا الحاليين الذين لم يستطيعوا التفوق على كوميديا اسماعيل ياسين البدائية فقط، وانما الاخطر من ذلك انها تدل على الارتداد الكاسح للنوق العام حتى يعود بسرعة الى الكهوف .. وربما تدل على انهيار السينما نفسها التى لم تستطيع ان تقدم الجديد خلال اربعين سنة ولا أن تتقدم خطوة ! كل هذه أراء شخصية بالطبع أتحمل مسؤوليتها .. ولعلنى المخطئ الوحيد الذى لا يفهم ولا يقدر القيم الراقية (شديدة الاضحاك) فى هذه الكوميديا الرائعة الأعلى من مستواى .. لأنه لا يمكن ان يكون كل هؤلاء الآخرين على خطأ .. !

اسماعيل ياسين سلاح شعبى

فى مطلق الاحوال، فإذا كان الجميع قد عاد للضحك مع اسماعيل ياسين الآن ويعد كل هذا التقدم الذى حدث فى كل الانواق والمستويات وعلى الرغم من كل الاسماء والمواهب التى ظهرت، اذن يصح ان ندهش فعلا لأن يكون اسماعيل ياسين أخطر ظاهرة كوميدية فى السينما المصرية منذ أن ظهر فى أول أفلامه «الناصح» اى، منذ ٤١ سنة .. وأن تبدأ بعد خمس سنوات فقط من تاريخ ظهوره، موجة أفلام عديدة ، تحمل اسمه هذه الافلام بدأت عام ١٩٥٤ بفيلم «مغامرات اسماعيل ياسين»

الذى مثله امام شادية وكمال الشناوى وأخرجه يوسف معلوف .. وانتهت عام ١٩٦٠ بفيلم «اسماعيل ياسين فى السجن» الذى يشارك بطولته المطربة الذائعة الصيت حينذاك مها صبرى وأخرجه حسن الصيغى، مروراً بسبعة افلام كاملة من هذه المجموعة أخرجهـا له واحد من أبرع مخرجى الكوميديا وأرقامهم فى السينما المصرية هو فطين عبد الوهاب .. وأحدث بالطبع عن المجموعة التى تحمل اسم اسماعيل ياسين صريحا فى عناوينها، وليس عن كل افلامه الاخرى التى لاحصر لها والتى كان يمثلها الى جانب هذه الافلام وفى الوقت نفسه، حيث كان أغزر نجومنا عملا لشدة الاقبال عليه ..

فى مجموعة «الستة عشر» هذه رأينا «عفريتة اسماعيل ياسين» .. ثم رأينا «طرازا» .. و «معروضا للبيع» .. ويقابل «ريا وسكينة» .. ثم ذهبوا به الى كل مكان يخطر على بال الى «متحف الشمع» .. و«جنينة الحيوان» .. و «مستشفى المجانين» .. والى «دمشق» أيام الوحدة مع سوريا - أنتج الفيلم عام ٥٨ - وذلك بعدما كانوا قد ذهبوا به الى «الجيش» بعد ثورة تموز (يوليو) - تاريخ الفيلم عام ١٩٥٥ - وكان لابد من ارضاء كل اسلحة القوات المسلحة فذهبوا به الى «البوليس» ثم الى «الاسطول» ثم الى «الطيران» والى «البوليس السرى» .. ثم كانت المفارقة الطريفة ان ينتهى الى «السجن» حيث كانت «اسماعيل ياسين فى السجن» بالفعل هو آخر أفلام هذه السلسلة !

الى هذا الحد كان اسماعيل ياسين قد اصبح «سلاحا شعبيا»، قوى التأثير سريع الانتشار، يمكن خلاله توصيل اية افكار الى الجماهير .. ربما بشكل أقوى مما يمكن ان يفعله اى ممثل كبير و «جاد» آخر. وربما بشكل أقوى من اى اسلوب سينمائى درامى يلجأ الى الوعظ والخطابة .

كان الهدف من سلسلة افلام اسلحة الجيش والطيران والاسطول، هو اقناع الشباب بالفعل بالالتحاق بهذه الاسلحة، وازالة الرهبة التقليدية التى قد يحملونها عن فكرة التجنيد أصلا.. وهى وسيلة معروفة فى سينما العالم كله فى أوقات الازمات او الحروب وحين يكون مطلوبا شحذ الطاقات الوطنية .. الى هذه الوسيلة لجأت السينما البريطانية فى الحربين الأولى والثانية فيما عرف بموضوعات الدعاية او «البروباغندا» التى تغرى الشباب بالحياة العسكرية وما يمكن ان يكون فيها من جوانب الشهامة والبطولة ومتعة الحياة الجماعية .. فضلا عن فكرة الدفاع عن الوطن

بالطبع، ولكن بالكثير الوسائط جانبية السينما ونجومها المحبوبين .. ولا ننسى سيل الافلام الاميركية الذى انهال علينا عن بطولات جنود الجيش والبحرية والطيران الامريكى حيث لم تترك تفصيلية صادقة او كاذبة فيها لم تحول إلى فيلم وذلك منذ ما قبل انتهاء الحرب العالمية الثانية وحتى الآن .

أفلام اسماعيل ياسين فى الواقع كانت أكثر تواضعا وبساطة من ذلك، وأقل ادعاء ومبالغة .. ولذلك كانت أصدق، لأنها لم تكن تستهدف أكثر من ترغيب الشباب فى الالتحاق بالجيش، من خلال بطل يحبونه كثيرا هو اسماعيل ياسين الذى يمكن ان يكون فعلا اى شاب يتم الحاقه بهذا السلاح او ذاك، ثم الحياة اليومية المألوفة له داخل هذا السلاح والتي تقول للشباب انها يمكن ايضا ان تكون حافلة بالضغط والسعادة. وأنها ليست بالصعوبة والتجهم الذى يظنونه ..

بل انه يمكن القول انه كانت هناك ايضا اهداف قومية مشروعة لهذه الافلام فى حينها .. فممنذ ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ كان المد الوطنى والشعبى قد شمل مصر بالكامل لتحقيق شخصيتها التى طال طمسها تحت ضغط الاحتلال والقصر الملكى واذلال الاقطاع والرأسمالية المستغلة لها، فأصبح من حق كل فرد ان يرفع رأسه ليحقق ذاته وحلم مجتمعه الكبير، فى ظل شعارات قوية كانت تؤكد له امكانية ذلك. ولعلنا نلاحظ مثلا ان «اسماعيل ياسين فى الجيش» تم انتاجه عام ١٩٥٥ كما قلنا (أى بعد قيام الثورة بثلاث سنوات فقط) .. ثم تبعه «الاسطول» عام ١٩٥٧ .. و «البوليس الحربي» عام ١٩٥٨ .. وهى نروة النشوة بعد انتصار مصر على عدوان ١٩٥٦ الثلاثى، لكى بجىء «الطيران» عام ١٩٥٩.

لكن اسماعيل ياسين فى كل هذه الافلام كان اكثر احتراما من «رامبو» .. بل ومن أصغر «شاويش» فى أى فيلم أميركى كاذب ومتعال .. فهو لم يكن يصنع اى معجزات، ولا يدمر اى جيوش بمفرده .. وانما كان الجندى المصرى البسيط الطيب والذى يعيش حياة المعسكر اليومية مع رفاقه، ويعيش فى الوقت نفسه حياته الاخرى العادية .. يحب ويحلم بالزواج من حبيبته زهرة العلا مثلا، التى يريد الشرير ان يخطفها منه .. فهو يظل اسماعيل ياسين نفسه فى كل افلامه الاخرى، يمارس الاشياء المضحكة نفسها .. وبغض النظر عن رأى الشخصى فيها – ولكن وهو يرتدى فقط الزي العسكرى للسلاح الذى يلتحق به. ويلا اية مغامرات او خوارق بطولية مبالغ فيها ..

«الرفقة» فى هذه الافلام كانت تتحقق من خلال زملاء اسماعيل ياسين فى السلاح نفسه من احمد رمزى الى عبد السلام النابلسى الى عبد المنعم ابراهيم، حيث تكون المغامرة جماعية والاحلام مشتركة - فقيمة الصداقة وزمالة السلاح هى احدى القيم الايجابية فى هذه الافلام، التى ترتفع عن سائر افلام اسماعيل ياسين «العادية» الاخرى بفضل تطعيم مفرداتها الكوميدية التقليدية المعروفة بمعنى كبير متعلق بالوطن نفسه هذه المرة ..

فى معظم هذه الافلام، توصلت عبقرية المخرج فطين عبد الوهاب الى تكرار «الشخصية المناقضة» نفسها لاسماعيل ياسين لكى تتفجر الكوميديا دائما من خلال اصطدامهما معا .. وهى شخصية «الشاويش عطية» التى كان يلعبها ممثل فذ لا يمكن نسيانه فى هذه الافلام القديمة، ليس لموهبته التمثيلية التى كانت محدودة. وانما لتكوينه الجسمانى والشكلى الخاص، وهو الممثل رياض القصبجى الذى كان معروفا عند جمهور «الترسو» - اى الدرجة الثالثة الشعبية فى تلك الايام باسم «أبو الدبل» (بضم الدال وتشديدها وفتح الباء) .. وهو ممثل ضخم الجثة كبير الرأس غليظ الملامح، تبدو عليه القسوة الشديدة ولكنه يحمل قلبا شديدا الطيبة والوداعة، بحيث يمكن ان يتحول فى لحظة الى طفل غلبان الى اقصى حد ..

حينما كان يذهب الجندى الصغير اسماعيل ياسين، سواء الى الجيش او الطيران او الاسطول، كان لابد من أن يكون رئيسه المباشر فى أى مكان هو «الشاويش عطية» هذا بالذات، لكى يختار اسماعيل ياسين (بالذات ايضا) من بين كل افراد الطابور لينقص عليه عيشته بالأوامر والنواهي. ولكى يتسبب له اسماعيل ياسين من ناحيته فى متاعب و«مقالب» لا تنتهى، وهاتان الشخصيتان تعتبران من أهم الثنائيات الكوميدية التى لا تنسى فى السينما العربية .

لكن اسماعيل ياسين لم يكن يكتفى: وكما قلت بالافلام التى تحمل اسمه فى عناوينها، ولعله كان أغرز الممثلين عملا على الاطلاق فقط. فقائمة أفلام عام ١٩٥٨ التى تضم خمسة افلام كاملة تحمل اسمه «فى مستشفى المجانين» .. «فى دمشق» .. «طرزان» «للبيع» .. «بوليس حريى»، تضم له ايضا من الافلام الاخرى : «امسك هرامي» من اخراج فطين عبد الوهاب، و«الست نواعم» اخراج يوسف معلوف. و«بمبحوح أفندى» لمعلوف أيضا، و«ابو عيون جريئة» لحسن الصيغى .. فنحن أمام تسعة افلام لكوميدي واحد فى عام واحد، خمسة منها تحمل اسمه شخصيا فى

عناوينها وتؤكد كلها على قوة وانتشار هذه الظاهرة التي بلغت ذروتها فيما يبدو وفي هذا العام ..

في مستشفى المجانين

نموذج هذه الكوميديا الذي نختاره من بين أفلام العام نفسه لمحاولة تأمل بعض جوانب الظاهرة، هو فيلم «اسماعيل ياسين في مستشفى المجانين» الذي أخرجه عيسى كرامة، أحد الاسماء التي كانت متخصصة في افلام الاضحاك بأى ثمن ومن أى سبيل .. وهى مدرسة كانت مختلفة تماما عن مدرسة فطين عبد الوهاب مثلا المتميزة بالكوميديا الراقية والمنطقية والقريبة من الفن والابتكار بقدر ما كان متاحا، ولذلك عاش اسم فطين حتى الآن واختقت كل هذه الأسماء ..

عيسى كرامة هذا، هو مؤلف القصة - لو كانت هناك قصة بالطبع - حرص على ان يؤكد في عناوين الفيلم انه اشترك ايضا في السيناريو الذي كتبه هذه المرة عباس كامل - وهو المخرج الفنان نفسه الذى تخصص فى نوع من الكوميديا الكاريكاتيرية المجنونة التى كانت قاهرة على صنع أى شىء من ثنائيات عبد العزيز محمود وتحية كاريوكا وكبير الرحيمة قبلى وولده عبد الموجود - واشترك فى الحوار عبد الفتاح السيد من نون ان نعرف من هو عبد الفتاح السيد؟!

يلفت نظرنا فى البداية، وكالعادة، ان التصوير تم فى استديو ناصيبيان الذى اصبح اليوم «خرابة» تنعق فيها اليوم ويعدما كان يضج بالحياة عام ١٩٥٨. بل ان الطبع والتحميض تما فيما كان يسمى معمل افلام القاهرة فأين ذهب معمل افلام القاهرة هذا ؟ .. ولماذا أوقفنا المعامل الخاصة وقصرنا العمليات السينمائية كلها على معامل حكومية احتكارية، وكأن السينما عمل عسكرى من حق الدولة وحدها ؟!

فى الفيلم حشد من نجوم الكوميديا الذائعين فى تلك الفترة حول اسماعيل ياسين الذى كان يكفى وحده، كما قلنا، لانجاح أى فيلم .. فما بالك اذا كانت معه هند رستم التى كانت فى ذروة صمودها فى تلك الفترة كقنبلة للفتنة والاغراء والجاذبية لم تتكرر بعد ذلك فى السينما المصرية، وأيضا زينات صدقي، قنبلة الضحك الفطرى الذى ليست له قواعد، وزوجها عبد الفتاح القصرى، الذى كان يتمتع بخفة دم فطرية هو ايضا. أما الشر قيمته رياض القصبجى الذى تحدثنا عنه منذ قليل .. ثم ثلاث راقصات مرة واحدة كيتى وفيفى سلامه و ايلين .. ويظهر عبد المنعم ابراهيم كضيف

شرف فى مشهد واحد كمدير مستشفى المجانين الذى تقع زينات صدقى بين براثنه لتكشف انه اكثر جنونا من مرضاه، وأنه يجلس خلف مكتبه الفخم فى المستشفى بلباسه الداخلى فقط ومن دون البنطلون .. وهذا نوع الافكار التى كان يبتدعها عباس كامل ..

ولأن معظم احداث الفيلم تدور فى مستشفى المجانين، فلا بد من العدد الهائل من هؤلاء المجانين الذين نراهم فى هذا النوع من الافلام، بملابسهم وتصرفاتهم الغريبة، وهى وحدات كوميدية تكاد تتكرر بحذافيرها فى فيلم «المليونير» لاسماعيل ياسين نفسه .. بل وفى كل الافلام فى الواقع! وفى هذا الفيلم تم التركيز على ممثلين كانا يتميزان بضخامة الحجم هما «حسن وحسان»، وفى الفيلم هما نزيلان فى المستشفى. واشتهر لهما جدا فى هذا الفيلم موقف واحد تكرر عدة مرات .. فأحدهما يتصور ان اسماعيل ياسين هو «لطفى» الذى يبحثان عنه .. وعندما يؤكد له انه ليس لطفى يعتذر بخجل قائلا: «معطش يا أستاذ .. أصل أنا عندى شعرة .. ساعة تروح.. وساعة تيجي.. ساعة تروح .. وساعة تيجي!» .. ثم يخرج «الصاجات» ويدعها بأصابعه راقصا على هذا الايقاع، ويكون على اسماعيل ياسين ان يتجاوب معه راقصا هو الآخر والا افترسه باقى المجانين .. ولقد انتشر هذا الموقف الراقص بين جمهور السينما انتشارا كاسحا حينذاك. وكان أحد عوامل نجاح الفيلم ..

لكن الكارثة الحقيقية فى هذا الفيلم هى فرقة «ساعة لقلب» التى كانت تجربة ناجحة جدا فى الاذاعة، اضحكت الناس كثيرا وقدمت نجوما كبارا بعد ذلك مثل فؤاد المهندس وأمين الهندي ولكنها فشلت فشلا ذريعا فى السينما، حينما حاول بعض الانكباء كالعادة الافادة من نجاحها خلال حشرها فى بعض الافلام، ومنها هذا الفيلم الذى قدم من بين المجانين فؤاد راتب الذى اشتهر بشخصية «الخواجة بيجو»، الذى تقوم الكوميديا عنده على كلامه الكثير الخليط بين العربية واليونانية .. ثم فرحات عمر الذى يلعب دور «الدكتور شديد» وهو شخص زرى الهيئة يلبس بدلة حقيرة وطربوشاً، وملامحه شديدة القبح، ولا يملك شيئا يضحك به سوى: «يارب يا خويا يا رب» وبلهجة مخنثة مثيرة للتعزز لا أدرى كيف كان يمكن ان تضحك أحدا .. ثم هناك أيضا مصطفى عزمى الذى يلعب شخصية «فردق العجيب» الذى يصيح طوال الوقت: «ياالله ياالله يا جدمعان!» .. والمذهل ان هذه النماذج الرديئة المريضة والمتخلفة عقليا، كانت هى نجوم الضحك فى الخمسينات وأحد أوائل الستينيات.

وهذه النماذج قابلة للنجاح من خلال الرايى ولكن اشكالها المنفرة وعجز كتاب السيناريو عن رسم مواقف حركية لهم بدلا من الحوار، أدى الى فشلهم التريى والسريع فى السينما، لحسن الحظ !

عنصرنا الضحك الحقيقى فى الفيلم، فضلا عن اسماعيل ياسين نفسه بالطبع، هما زينات صدقى وعبد الفتاح القصرى بطريقتهما المعروفة. فهما والدا هند رستم او «طعمة» الحسناء البيضاء اللواعة فتاة حارة «البنجان الاسود» - لاحظ العنوان العبقريى من عباس كامل - التى تفتن جميع «مطعى الحارة» بجمالها، فيسعون جميعا للزواج منها : الفاكهائى .. والجزار .. والقهوجى .. وكل منهم يخطب ود الام زينات صدقى والاب عبد الفتاح القصرى .. والاثنان يستغلان الموقف بمنتهى «الكلاحة» للمتاجرة فى ابنتهما، وذلك بالاستيلاء على كل احتياجات البيت مجانا .. ويكرران للمعجبين العبارة المطمئنة نفسها : «يا معلم حسونة أؤكد لسيادتك ان طعمة مش حتجوز حد غيرك .. وقلت لك الكلام ده بدل المرة اتتين وعشرين مرة!».

لكن الفتاة الفاتنة «طعمة» نفسها ترفض كل هؤلاء «المعلمين» وتحب اسماعيل ياسين الفقير الذى يعمل أجيىرا فى محل «قطاطرى» .. ومن لىون ان يكون هناك سبب واضح لأن تختار هند رستم التى هى مثل «لهطة القشطة» دن بين كل رجال العالم، هذا الفتى «الاهطل» بالذات .. خصوصا عندما يتفنن الفيلم فى افتعال مشاهد تلخع فيها فستانها لتكشف عن مفاتنتها فى قميص النوم الاسود !

ومن لىون سبب واضح ايضا، يخضع الاب والام لارهاب رياض القصبجى ضخيم الجثة وحش الملامح الذى يعمل ممرضا فى مستشفى المجانين، والذى يطعم هو ايضا فى الزواج من ابنتهما التى لا تطيقه بالطبع .. ولكن ربما لأنه وعد بسداد مائة جنيه اشترى بها الابوان بضائع من «المعلمين» الثلاثة تحت وهم أن كلا منهم سيتزوج طعمة !

وعندما يكشف ان العقبة التى تحول بينه وبين «طعمة» هى اسماعيل ياسين يقرر التخلص منه بأسهل الوسائل فى السينما المصرية - وربما فى الواقع الحقيقى ايضا - وهى ايداعه مستشفى المجانين !..

هناك يلتقى اسماعيل ياسين «بحسن وحسان» .. و «ساعة تروح وساعة تيجى» .. وبمجموعة «ساعة لقلبك» حيث يحدث كل ما يمكن ان نتوقعه من عبث، ليتمكن اسماعيل ياسين بالطبع من الهرب من المستشفى، لمواصلة «نضاله» من أجل

استرداد قتلاته «طعمه»، وكشف مؤامرات الشرير رياض القصبجي الذي نجح - لا ندرى كيف - فى فرض نفسه بالقوة على العائلة العجيبة زوجا لابنتها على الرغم من رفضها له .

لكن المؤامرة لا تتم بالطبع .. حيث كل شيء ممكن فى الفيلم الكوميدى المصرى .. ففى ليلة زفاف هند رستم الى رياض القصبجي (تصوروا : الحسنة والوحش !) يتمكن صبى صغير من حل المشكلة .. فيكفى وضع كمية من «بودة العفريت» فى مقعد العريس وهو جالس فى «الكوشة» أمام الجميع .. لكى «يهرش» فى جسده كمن أصابه جرب .. فيضطر لخلع ملابسه كلها تاركا العرس ليجرى من شقة الى شقة .. فى الوقت الذى يكون اسماعيل ياسين المظلوم قد أحضر مسؤولى مستشفى المجانين الذين يرون زميلهم على هذه الحال، فيصحبونه الى المستشفى.. ليخلو الجو لاسماعيل ياسين وليتزوج طعمة ..

المجانين الوجيهون هم نحن الذين ضحكنا يوما على هذه الاشياء .. والكارثة أننا مازلنا نضحك عندما نراها مرة اخرى بعد اربعين سنة .. وكأن شيئا لم يتغير .. وكأن شيئا لم يتقدم .. أو كأن كبارنا أنفسهم قد ارتدوا لتصبح جميعا أطفال اسماعيل ياسين .

« اللعب بالنار » المغامرة بالمواهب والفن

فى أحد مشاهد فيلم اسمه «اللعب بالنار» يسأل سمير صبرى الفتاة سماح أنور التى أوجدتها المصانفة فى طريقه فى مغامرة مشتركة : هى الوالدة إسمها ايه؟ فترتك سماح قليلا ثم تبتسم وتقول : سعاد !.. فيقول سمير صبرى « أميرة والله ست سعاد! ».. أو شيئا من هذا القبيل.. ولا يكون لهذا الحوار بالطبع أى ضرورة فى سياق الفيلم.. إذا كان للفيلم أى «سياق» أصلا.. ولذلك تحس أن هذا السؤال عن أسم أم سماح أنور لا يمكن أن يكون مكتوبا فى السيناريو الذى كتبه شاب جديد اسمه محمد الحموى، بدأ أسمه ينتشر بشكل مخيف فى هذا النوع من الأفلام، هو وشاب آخر اسمه محمد خليل الزهار أعتقد أنهما كتبا سيناريوهات فى سنتين أو ثلاث، أكثر مما كتبه على الزرقانى وعبد الحى أنيب ومحمد مصطفى ومحمد كامل حسن الحامى - وهم أجدادهما فى السيناريو - فى مجموع حياتهم جميعا !

عندى إحساس قوى جدا بأن سمير صبرى جلس أمام الكاميرا هو وسماح أنور يبحثان عن أى كلام يقولانه.. وربما كانا قد نسيا ما الذى فعلاه قبل ذلك حسب ترتيب هذا المشهد فى الفيلم.. وما المفروض أن يفعلاه بعد ذلك.. فارتجل سمير هذا السؤال عن والدة سماح إلى أن يتذكر الحوار الأصلى، ويحكم الصداقة الشخصية بينه وبين سماح التى رأت أن تشارك «الزهار» هى الأخرى.. لأنه ليست مصادفة أن أسم والدتها الحقيقية هو.. «سعاد» حسين !

أعتقد أن المسألة كانت تسير بهذا الأسلوب فى «اللعب بالنار» كله الذى أخرجه محمد مرزوق وهو الأخ الأصغر لسعيد مرزوق وهو غير محمد سعيد مرزوق كما ذكرنا من قبل.. ولكن لا المخرج اعترض ولا كاتب السيناريو، على أى ارتجال فى

الحوار ولا حتى فى الأحداث ..

سمير صبرى شخصيا يجد نفسه فى ورطة شديدة.. لأنه بطل الفيلم وعليه بالتالى أكبر عبء، أولا فى الضرب.. وثانيا فى الإضحاك ! مسألة الضرب هذه أصبحت سخيفة جدا.. لأن هناك شيئا ما غامضا يجعل المرء لا يقتنع به تماما حين يضرب ستة أو سبعة عمالقة مفتولى العضلات.. لأننا يمكن أن نرى سмир صبرى يحب مثلا، فيلجا إلى كل أساليب السحر وتسجيل العيون وإغواء النساء.. ويمكن أحيانا أيضا أن تحتمله وهو يغنى ويرقص على الرغم من أنه ليس مطربا وليس راقصا. ولكنه شخصية استعراضية جذابة بشكل ما.. أما أن يضرب الناس، فهو اتجاه جديد لا يقنع أحدا.. ولكن يبدو أنه اتجاه فرضه عادل إمام ويقلده من يصلح ومن لا يصلح ..

أما اتجاه سмир صبرى أيضا إلى الكوميديا.. فهي مسألة فيها نظر.. لأنه ممثل خفيف ومهضوم فى ذاته ولا يصلح أبدا لحماقة التراجييديا التى جربها أحيانا.. ولكن البعض يعتقد أن الكوميديا لا بد من أن تكون زاعقة وصارخة على طريقة اسماعيل ياسين مثلا.. ولذلك نرى سмир صبرى فى هذا الفيلم يفعل أشياء غريبة .

المسألة بعد ذلك من الصعب متابعتها بشكل مفهوم استطع أن أنقله لكم.. فهناك ناس «تكتب» فى المقهى.. وناس تخرج وهى تتسلى.. ثم ناس «تمثل» من باب قضاء الوقت ..

لكن ما فهمته بشكل ما، هو أن هناك العصابة الجبارة جدا التى يقودها أبو بكر عزت من قصر فخم فى مزرعة غربية فى مكان ما وبه حمام سباحة.. ثم هناك المرأة «العنكبوت» التى لا بد منها وهى هنا ميمى جمال التى لا تفهم علاقتها بالضبط بهذا المجرم الخطر أبو بكر عزت : هل هى زوجته.. أخته عشيقته.. والاثان يبحثان عن امرأة ما فى حوزتها خطاب ما.. وخريطة ما - لاحظ أن الفيلم كله «ما» لأن لا شئ فيه واضح ومحدد. هذه الخريطة تشير الى مكان كمية من الألاس خبأ زوج هذه السيدة من العصابة.. ولذلك فالعصابة بإختصار تريد الخريطة.. ولكن السيدة تختفى عن العصابة.. فتتركب سيارة سмир صبرى من لون أى معرفة سابقة.. وفى الفيلم كل امرأة تقابل سмир صبرى فى الشوارع العامة تركب سيارته، لأن المفروض أنه مكلف بمهمة «ما» للشركة التى يعمل بها فى الأسكندرية.. ولكن فى الطريق إلى القاهرة تحدث له كل هذه المغامرات.. وينسى تماما المهمة التى جاء من أجلها

خصيصا إلى القاهرة.. لأن المفروض أن شاب «متلاف» و«نون جوان» يقع فى حب أى امرأة يوقعها حظها العاثر فى طريقه.. ولذلك تقوده هذه المرأة التى تركب سيارته، فيتصور أنها صيد سهل، فى سلسلة من المغامرات التى لا علاقة له بها.. ولكى تكتمل الدائرة وتلتقى سماح أنور سمير صبرى - (لهما مائة فيلم على الأقل معا من طراز هذه الأفلام السخيفة) تكون سماح أنور شقيقة المرأة التى تطاردها العصابة لتحصل منها على الخريطة.. ثم تقتلها. فتقع التهمة على سمير صبرى الذى يحاول اقناع الجميع بأنه برئ ومظلوم ولكن بلا فائدة.. فتصبح مهمة الاثنين - سمير وسماح - أن يتعاونوا معا من أجل كشف الحقيقة ..

هنا تبدأ سلسلة مغامرات للاثنين ضد العصابة.. والمغامرات هى الهدف الأساسى من الفيلم نفسه.. فالمفروض أن يكون هناك أولا بطل أو بطله ما، تطاردهما عصابة ما، لكى يضرب الجميع بعضهم البعض.. ويعد ذلك يمكن «تركيب» أى قصة وأية أحداث.. فما بالك إذا كانت عنينا سماح أنور ؟

هنا نصل الى المأساة الحقيقية لهذه الفتاة الموهوبة التى هى الضحية الوحيدة فى كل هذا «الطع».. فسماح أنور أدهشتنا جميعا فى كل مسلسلاتها التلفزيونية الأولى كوجه جديد متميز يعبر عن البنت المصرية الجديدة بكل مشاكلها وعواطفها، وقلت عصر المفهوم التقليدى للنجمة «الهانم» أو «السندريللا» لتقدم البنت الحقيقية التى هي بنتي أو بنتك أو أختي أو أختك.. وأثبتت فى «بيت القاصرات» انها ممثلة خطيرة حقا، إنما بدلا من ان تلتقطها سينما ذكية لتوظفها التوظيف الصحيح فى موضوعات تكتب خصيصا من أجلها كما يحدث فى أى سينما متحضرة، اذا بنا نترك موهبة كهذه.. إما للضياع و«القعاد فى البيت» لتقشير البطاطس» وانتظار «العدل»، وإما لقبول أى أدوار سخيفة حتى لا تموت وتنتهى فى سن مبكرة جدا... ولا أدري من هو العبقري الذى اكتشف قدرة سماح أنور على القفز والجرى والضرب بالذراع والحداء فيما يسمى «الكاراتيه».. فإذا بها تتحول من ممثلة حقيقية موهوبة إلى لاعبة أكروبيا فى السيرك القومي.. والمذهل أن أباهما أنور عبد الله هو الذى كتب وأنتج لها «حالة تليس».. لتصبح كل مهمة سماح أنور أن تضرب عشرة «أكشاك» مفتولة العضلات بمجرد أن تقفز فى الهواء لتطيح بهذا أو ذاك حتى قبل أن تلمسه.. وهو ما يحدث هنا فى «اللعب بالنار» حيث تضرب سماح وسمير العصابة كلها - ولكنها تقنعا أكثر منه - إلى أن يجيء البوليس فى آخر لحظة..

ونحن نضحك عليه طوال الفيلم، وهو- أى البوليس لا يصنع شيئاً كالعادة.. لأنه
كلف سماح أنور بالقضاء على العصاة واطمأن جدا على نجاحها وهى تبلغه
بالأخبار أولا بأول كلما ضربت أحدا... فحتى البوليس القى بمسؤولياته على سماح
أنور.. غلبانه والله يا سماح .

فيلم ياسين إسماعيل ياسين «نداء الدم» .. السينما بريئة منه

أعمل حسابك يا عزيزي القارئ: إنه لو شاء حظك العاثر أن يكون أكل عيشك من مشاهدة أفلام المقاولات ثم الكتابة عنها.. فسوف يكون تعاملك معظم الوقت مع عدد محدود جداً من المخرجين منحهم الله الصحة الجامدة وراحة البال بحيث يخرجون فيلماً كل ثلاثة أيام، وبحيث لا تستطيع أن تفهم بأي مقياس بشري يجدون الوقت لصنع كل هذه الأفلام..

دعك من مسألة كيف يجدون فكرة جديدة كل مرة فهي ليست مشكلة لأنهم يقدمون في الواقع الفكرة نفسها ولكن هذا نفسه ليس سهلاً كما قد يتصور البعض.. فبأي عبقرية يمكنك أن تكرر الشيء نفسه ألف مرة وأنت تعرف أنك قلتَه من قبل وبلا تجديد... أو خجل..

ومع ذلك فليست المشكلة في الإبداع أو الخيال أو القدرة على الخلق.. فهذه «المواد» الثلاث يمكن أن تجدها في «السوبر ماركت» المجاور لمسكنك، ولكنك قطعاً لن تجدها في أفلام المقاولات. ولكن المشكلة هي في اقتصاديات السينما نفسها.. فإذا كانت السلعة رديئة، فكيف تجد لها سوقاً ويتم توزيعها.. وكيف تجد أصلاً المنتج الذي ينفق عليها؟ فإذا تبين لهذا المنتج أنه تلقى مقابل فلوسه سلعة رديئة.. فكيف يعود لإنتاج النوعية نفسها مع الأسماء نفسها.

مسألة «الرداءة» في السينما مسألة نسبية.. فهي أفلام رديئة بالنسبة لنا فقط نحن الذين لا نفهم قوانين السوق.. ولكنها سلعة رائجة جداً ومقبولة في آلاف البيوت العربية التي تقبل هذه الشرائط أيا كان مستواها. فتراها مرة.. ثم تعود لترى الأشياء الركيكة ألف مرة ومن دون ملل أيضاً، بدليل أن المنتج الواعي يعود فينتجها

مرة ومرات.. فلا أحد يمكن أن ينفق على سلعة رابكة، والعيب إذا هو في المشاهد العربي في البيت أو في السينما.. لأن شرائط الفيديو أصبحت هي الغذاء اليومي للزوجة والأولاد.. وفي غياب الوعي والثقافة لا يعود هناك إمكانية للتمييز بين الجيد والرديء.. فالأسرة تجلس لتلتهم الشرائط كل يوم قبل أن تنام.. والجميع فيما يبدو فاغرو الأفواه أعجابا «بعباطات» تتناسب مع درجة فهمهم للفن والمتعة، لأن هذا هو نوع الفن الوحيد المتاح في غياب سينما حقيقية ومسرح حقيقي وتلفزيون متقدم.. دك طبعاً من مسألة الثقافة والكتب والموسيقى والبالية.. فهذه خرافات من ألف ليلة، مع أن ثروات الوطن العربي يمكن أن تنشئ مسارح وفرق فنون راقية وموسيقى أصيلة.

الآن سأحدث عن أفلام المقاولات.. وهنا سأقع مرة أخرى بين برائن فيلم ياسين إسماعيل ياسين.. أغرب ظاهرة في واقع السينما التجارية الحالي.. فليست المشكلة في إيجاد هذا الشاب دائماً موضوعات لأفلام يؤلفها أو يخرجها أو الاثنان معا.. ثم يجد دائماً من يمولها بحيث لا يتوقف عن العمل أبداً ولا حتى في أثناء أزمة الخليج.. ولكن المشكلة هي أنه إذا كنت أنا شخصياً أعجز عن مجرد مشاهدتها.. فكيف يجد هو الوقت لإخراجها.. ومتى؟

إننى اتخيل أحياناً أن ياسين إسماعيل ياسين لا يمكن أن يكون مثلاً من البشر العاديين.. ينام ويأكل.. ودك من مسألة أنه يمكن أن يجد الوقت ليقرأ كتاباً أو صحيفة أو الذهاب إلى السينما.. فمتى، وهو الذي لا يمر أسبوع واحد لا أجد له فيه شريط فيديو لفيلم جديد قد لا يكون أحد قد سمع به أبداً في السينما ولا في وزارة الداخلية؟

فهل سمع أحد عن فيلم اسمه «نداء النمل»؟.. على أى حال إنه قصة وسيناريو وحوار ياسين إسماعيل ياسين.. وربما كان من انتاجه أيضاً.. فأتى فيلم غامض لن تسمع عنه ويقفز فجأة إلى بيتك في شريط فيديو؟ لابد من أن يكون من إخراج هذا الفتى! وكيف يمكن أن يقضى المشاهد يومه من دون أن يشاهد جرائم ومطاردات هذا الشاب الذي يضحكنا والده حتى الآن في أثناء النهار عندما تعرض أفلامه في التلفزيون.. و«ينك» علينا هو بالليل!

و«نداء النمل» هذا، شئ شكسبيرى رائع جدا عن الفلاح الشاب هشام سليم الذي يسمونه في الفيلم عواد المصرى.. ولاحظ الاسم الرمزي الذي يجعله بطلا من

التراث، يحارب الفساد ويحقق الخير والعدالة، ولكن بطريقة ياسين إسماعيل ياسين!! فهو شاب رافض متمرد قرفان من كل شيء في القرية التي يعيش فيها ومن دون سبب واضح.. ولكن هناك شرير ما في القرية يعمل لحساب شريرها في المدينة.. لا بد من أن يكون حسين الشرييني.. الذي لا أدرى أيضاً متى يجد الوقت ليمثل هو الآخر..

وهشام سليم الذي هو «عواد المصري» يحب أبنه عمه نورا.. ولكنه لا يستطيع الزواج بها، لأن شرير المدينة «حاطط عينه عليها».. ليه ما تعرفش؟! ربما لأنها نورا، الفلاحة البيضاء الجميلة، التي لا يوجد من نوعها في المدينة..

ويضطر هشام للهرب بنورا تحت جنح الظلام إلى المدينة، ويضطر ببساطة لقتل اثنين من أعوان الشرير.. ثم في المدينة نكتشف أنه ميكانيكي سيارات أو شيئاً من هذا القبيل - لأن الأفلام والأبطال والحرامية اختلطوا كلهم في رأسي- فيلحق له الشرير (البيه) الكبير جدا «مسعد القصاص» الذي هو حسين الشرييني تهمة ما تدخله السجن ليستولى ببساطة على زوجته الفلاحة الجميلة ابنة عمه نورا.. والتي لفرط دهشتنا، توافق على أن تعيش في قصر الشرير..

وفي القرية طبعاً، يموت والد الفتى البطل حزناً.. وتتصاب أمه بالعمى كمدا وتمشي في شوارع القرية تطلب جرعة ماء وتتصل هذه الأخبار للفتى «الشجاع» هشام سليم في السجن، فيطلق زوجته الخائنة، ثم يخرج من السجن لينتقم طبعاً.. وهنا يبدأ الفيلم الحقيقي - بعدما يكون ثلاثة أرباعه قد انتهى - والذي صنعوا من أجله كل هذه النوشة.. وهو مسألة الانتقام هذه.. فكل الأفلام فيها بطل ينتقم.. والمبرر الاجتماعي الأخلاقي الدرامي السيكلوجي التقدمي الموضوعي، هو أنه تعرض لظلم فاحش من مجتمع فاسد.. وتتصور الأفلام إنها يمكن أن تكون «مختومة» بشيء ساذج ومفتعل كهذا، لكي يحركوا كوامن الحقد والعنف والغضب عند المشاهدين.. فإذا بالبطل يرتكب نصف مليون جريمة قتل انتقاماً للمشاهد نفسه الذي يدرك أنه في الواقع لا يستطيع قتل فرخة..

ولذلك، فلن ندهش حينما نجد هذا الشاب الوسيم الرقيق كريشة نعام، هشام سليم يذهب إلى القرية ليتحول إلى «رامبو» هو وابن عمه صبرى عبد المنعم.. فإذا به يضرب القرية كلها وعلى رأسها العمدة شخصياً.. ويترك وراءه عشرين جثة على الأقل من دون أن يتدخل البوليس.. ولا حتى «خفير» واحد.. ثم يذهب إلى المدينة من

دون أى تدخل من وزارة الداخلية حتى ينتقم من حسين الشرييني «البيه» الكبير جدا وكل أعوانه ومن دون انزعاج من أى عسكري على أى ناصية.. فهذا هو الجراء العادل الذى يستحقه الأشرار من الزعيم هشام سليم «رامبو»!! وهذه هى العدالة الاجتماعية السماوية الأخلاقية السيكونرامية على طريقة ياسين اسماعيل ياسين.. الذى ترك الفيلم فيما اعتقد قبل انتهاء التصوير.. ليلحق بالفيلم التالى .

«عائشة».. أول فيلم يعرض حكاية بيع وشراء الأطفال!

تنتسب الأفلام، في العالم كله، لخرجيها باعتبار أن المخرج هو «مهندس» العملية السينمائية كلها.. وهو المسؤول عن كل مفرداتها من الألف إلى الياء منذ اختياره لفكرة الفيلم وكاتب السيناريو والمصور، إلى أن يحولها الممثلون إلى شخصيات حية على الشاشة بحيث يشب له حتى أى خطأ يمكن أن يقع فيه أحد هذه العناصر.. والا فلماذا وافق على العمل معه من البداية؟ ولكن كان هناك دائماً، وفي مقابل هذه البديهة أيضاً، «نظام النجوم».. أى أن تبلغ شهرة النجم حداً كبيراً فيذهب الناس لمشاهدة الفيلم أصلاً من أجله وربما من دون أن يعرف هؤلاء الناس حتى اسم المخرج.. وهنا قد يكون النجم - وخصوصاً النجمة - هو الذى اختار المخرج نفسه مع كل العناصر الأخرى.. على الرغم من أن هذا وارد فى أى سينما تعتمد أساساً على جاذبية النجوم، إلا أنه يبلغ ذروته فى السينما المصرية وفى هذه الأيام بالذات، وحيث وصلت سطوة بعض النجوم إلى حد التحكم فى كل تفاصيل الفيلم ما دام هم يضمنون الأقبال الجماهيرى، فيتكالب عليهم المنتجون والموزعون كما هو الحال مثلاً مع نموذجى عادل وإمام ونائبة الجندى..

الواقع أنه لا تعارض بين مسئولية المخرج عن العمل السينمائى وسيطرة النجم إذ طالما قسم الاثنان لنا عملاً جيداً فى النهاية.. لأننا إن نشغل أنفسنا عند ذاك بمن سيطر على من.. فلا أحد فى الواقع ضد «نظام النجوم» فى حد ذاته طالما هو أهم عناصر الجذب الجماهيرى بالفعل، خصوصاً إذا أستطاع الاثنان معاً أن يحققا بالوعى والفهم الصحيحين توظيفاً مناسباً لمواهبهم وجماهيريتهم. بل أن هذا التوافق

والإنسجام بين المخرج والتجم يمكن أن يخلق جو عمل وإبداع وفهم متبادل لايد أن تنتج عنه أفلام جيدة.. ونماذج هذه المجموعات المتجانسة عديدة جدا فى السينما العالمية.. كذلك فى السينما المصرية هناك حالات عديدة للمخرج الذى يقع فى أسر النجم أو النجمة، سواء عندما يجد أنه - أو أنها - تتوافق مع نوع الأقلام التى يريد صنعها.. أو أنها بقوتها فى العملية السينمائية يمكن أن تؤمن له ضمانات إنتاجية اوفر.. أو عندما ترى النجمة - والأمثلة كثيرة - أن مخرجها بعينه هو أفضل من يقدمها فى أحسن حالاتها!

فى فيلم «عائشة» الذى أخرجه جمال مذكور لفاتن حمامة فى عام ١٩٥٢، مثال خاص جدا لمخرج بدأ عمله السينمائى بشكل عادى جدا مع هذا النجم أو تلك النجمة، ومن دون تحديد خاص، بل طبقا لمقتضيات كل فيلم، ثم عندما عمل مع نجمة معينة لم يغيرها بعد ذلك، وإلى أن توقف تماما عن الإخراج... بل وإلى أن مات منذ سنوات قليلة..

جمال مذكور، أحد الأسماء قليلة الذبوع فى السينما المصرية، على الرغم من أنه أحد الذين بدأوا فى فترة مبكرة نسبيا وقبل أن يبدأ مخرجون آخرون أصبحوا من أهم الأساتذة الآن..

اتبع لى أن اتعرف إلى جمال مذكور عن قرب من خلال بعض نشاطات السينما الثقافية والإدارية مثل لجان وزارة الثقافة مثلا التى كان يشرفنى وجبلى من الشبان - حينذاك طبعاً ! - أن يشركونا فيها أحيانا مع أساتذتنا الكبار مثل أحمد كامل مرسى وصلاح أبو سيف وجمال مذكور الذى كان أحد الذين اخترمتهم كثيرا للمائة خلفه وتهذيبه الواضح وأخلاصه الشديد للسينما المصرية وحماسه الصابقة للعمل من أجلها بكل الأشكال التى كانت تسند إليه على الرغم من أنه كان قد توقف عن الإخراج نفسه منذ سنوات.. ولكنه - رحمه الله - كان أحد النماذج النظيفه والمحترمة الموجودة بقوة فى محاولات إصلاح السينما المصرية، وربما أكثر نشاطا وحركة منا جميعا حتى أننى كنت أسعد سعادة خاصة ومتفائلة كلما رأيته بصحبة أستاذانى أحمد كامل مرسى الذى كان من جيله ومقربا منه.. وكنت أعجب بحركته الدائبة بين القاهرة والاسكندرية التى أعتقد أن كان ينتمى إليها بشكل ما، كما كنت أعجب بهذيبه الشديد وصوته الخافت وعنايته الواضحة بمظهره.. إلى أن غاب فترة عن هذه النشاطات الثقافية التى كنا نتعلم فيها من أساتذتنا هؤلاء وعندما سألت

عنه، قيل أنه مات فى صمت ومن نون أن يهتم به أحد.. ومن نون أن تكتب عنه كلمة.. ومن نون أن يتاح له وداعنا!

المخرج جمال مذكور

جمال مذكور من جبل عظيم من رجال السينما المحترمين الذى صنعوا هذه السينما ثم رحلوا عنها فى صمت.. ولا أظن أنها قادرة على تعويضهم... ليس بالضرورة من حيث إنجازهم الفنى، ولكن وهذا الأهم بقيمهم الإنسانية الراقية وسلوكهم الشخصى والخلقى وتقاليدهم التى كانت أفضل ما تعلمناه منهم..

على الرغم من أن جمال مذكور بدأ الإخراج فى فترة مبكرة سبق بها كثيرين من مخرجينا الكبار عام ١٩٤٢، إلا أن عمله السينمائى لم يستمر سوى أربعة عشر عاما فقط لم يخرج خلالها إلا ثلاثة عشر فيلما أى بمعدل أقل من فيلم واحد فى السنة.. ولكى يتوقف عن العمل عام ١٩٥٤ فى فترة مبكرة أيضاً بالنسبة لوجوده بعد ذلك فى حياتنا السينمائية خلال النشاطات الثقافية أو الإدارية التى تحدثنا عنها..

إنه مخرج يمثل إذن «حالة خاصة» بالنسبة للسينما المصرية.. وهى حالة نادرة أيضاً من حيث عدم الإقبال على فرص العمل المتاحة.. ربما لا يتفوق عليه فيها سوى توفيق صالح الذى أخرج عدداً أقل من الأفلام التى أخرجها جمال مذكور. ولكن التركيبية الخاصة جداً لشخصية توفيق صالح وظروف العمل خارج مصر لسنوات طويلة قد تفسر قلة أفلامه.. وهى ظروف مختلفة تماماً عن ظروف جمال مذكور الذى لم يترك مصر، بل ظل حاضراً فى كل مشاكل السينما المصرية حتى وفاته.. بعدم الإخراج منذ عام ١٩٥٤.

بدأ جمال مذكور عام ١٩٤٢ بفيلم «أخيراً تزوجت» بطولة سليمان نجيب وميمى شكيب.. ثم اختفى اسمه من قوائم الأفلام ثلاث سنوات لكى يظهر مرة أخرى عام ١٩٤٥ ويكتشف مفاجئة، حيث إخرج خمسة أفلام. «الحب الأول» لمطربين ذائعين حينذاك هنا رجاء عبده وجلال حرب.. «بين نارين» لراقية إبراهيم وأنور وجدى.. «الحياة كفاح» لعقيلة راتب وأنور وجدى.. «قتلت ولدى» لأنور وجدى وزوزو ماضى.. «كازينو اللطافة» لعباس فارس وميمى شكيب.. وواضح أنه كان من نوع الأفلام الكوميدية الخفيفة التى شاعت فى العالم كله بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية..

ثم يتوقف جمال مذكور عاما، ليعود عام ١٩٤٧ بفيلم واحد فقط هو «قلبي وسيفي» لمطربين لبنانيين حققا نجاحا مدويا في السينما المصرية بعد ذلك هما محمد البكار (أوبرا الصوت) وصباح، التي استمرت حتى اليوم..

ثم يختفي جمال مذكور خمس سنوات كاملة - من قوائم الأفلام على الأقل- ليعود عام ١٩٥٢ بفيلمين: «الزهور الفاتنة» لفاتن حمامة.. (وهنا تكون نقطة الالتقاء الحاسمة التي تحدثت عنها في أول هذا المقال) و«أموال اليتامي» لفاتن حمامة أيضا أمام أمينة رزق وشكري سرحان.

ثم منذ ذلك الحين كان مقفرا لفيلمى جمال مذكور الوحيدين بعد ذلك أن يكونا من بطولة فاتن حمامة:

«عائشة» عام ١٩٥٢ مع زكى رستم وزهرة العلا.. ثم «أثار في الرمال» أمام عماد

حمدى..

كانت فاتن حمامة قد بدأت قبل سنوات قليلة ترسخ أقدامها كواحدة من جيل من الفتيات سيصبحن بعد ذلك أهم نجومات السينما المصرية كليلي مراد التي كانت قد بدأت قبلهن وتربعت علي القمة بالفعل بلونها الساحر الخاص.. ثم الجيل التالي لها من «الفتيات» الذي بدأ يشق طريقه خطوة خطوة.. فاتن حمامة.. شادية.. ماجدة.. لكن فاتن حمامة بالذات أتت لها حظ أوفر في كلاسيكيات الملوبراما الناجحة تماما، مع يوسف وهبى وتلميذه حسن الإمام في مجموعة الأفلام التي كرستها بعد ذلك نموذجا للبنت المصرية البريئة التي تتعرض لكل أنواع الفواجع وتحافظ على الرغم من ذلك على القيم إلى أن تتحقق العدالة وتنصفها الأقدار من الظلم، وهو النموذج الذي قدر له خلال الأربعين سنة التالية أن يصبح النموذج الأقوى الذى تتوحد معه المرأة المصرية من بين كل نماذج المرأة كما تقدمها السينما.. وهو النموذج نفسه الذى تقدمه فاتن حمامة أيضا في «عائشة» وعلى نحو مثالى..

«عائشة»

نعرف من عناوين الفيلم أن جمال مذكور نفسه هو كاتب القصة والسيناريو.. أما الحوار فكتبه الشاعر صالح جودت الذى كان وثيق الصلة بالحياة السينمائية ويبدو أن له بعض المحاولات للكتابة لم تستمر، فاقصر على تأليف بعض أغاني الأفلام.. وأن كان حوارا في «عائشة» يدهشنا بمستواه الجيد والمركز، خصوصا في المناطق

التي تنور في أجواء المشردين والافاقين الذين يحيطون بزكى رستم الذي يلعب شخصية «البلطجي» الفاسد الذي لا يتورع عن شيء، وهي أجواء كنا نتصور أنها بعيدة عن شاعر له إهتماماته المرفهة مثل صالح جويت..

أما التصوير، فيحمل اسم عبد العزيز فهمي، افضل مصوري السينما المصرية على الإطلاق، وأكثرهم تعبيراً عن دراما الفيلم بقصى جماليات الإضاءة الممكنة والواقعية ولذلك تبهرتنا درجات الأبيض والأسود والضوء والظل وتباين أجواء الصورة بين الأحياء الشعبية والقصور. وبين الداخلي والخارجي، في ذلك الوقت المبكر نسبياً - عام ١٩٥٢ - بالنسبة لإدراك جماليات التصوير في الفيلم المصري، أو على الأقل بالنسبة للقدرة أو الرغبة في تنفيذها حتى في حالة إدراكها..

ما كان مبكراً أيضاً بالنسبة لتاريخ فيلم «عاشقة» هو إهتمام جمال مذكور بعنصر الموسيقى التصويرية الذي اسنده لمحمد حسن الشجاعى الذي كان واحداً من القلائد الذين يستخدمون الأساليب العلمية في تأليف موسيقى الأفلام ومحاولة توظيفها درامياً، وفي وقت كان الشائع فيه والأسهل هو تركيب موسيقى أجنبية متوافرة في الاسطوانات، أو السطو على «التيما» الكلاسيكية المكررة..

يقولنا هذا إلى الرقص والغناء اللذين كانا حتمية لا بد منها حتى في فيلم أقرب إلى التراجيديا القاسية.. ولعل هذا الأمر كان المبرر لتخفيف جرعة الكآبة.. وما أسهل «تدبير» موقف في السيناريو لحشر هذا أو ذاك.. فعندما تذهب فانت حمامة لقضاء عدة أيام في «العزبة» الريفية التي يملكها عبد العزيز أحمد الرجل الطيب الذي تبناها (لا بد من أن نكون لاحظنا أن كل شخصية طيبة في أى فيلم مصرى لا بد من أن يكون «بك» أو «باشا» ثرى، حتى لو لم تكن نعرف ما هي صناعته أو مصدر ثرائه بالضبط، ولكنه في كل الأحوال لا بد من أن يملك «عزبة» في الريف). وهناك تجى الفرصة المناسبة لتقديم أغنية للفلاحين وهو يجمعون محصول العنب، وحيث يبدو الفلاحون سعداء جداً وتبدو الفلاحات في منتهى الجمال والاناقة، ولا شيء يشغلهم إلا الغناء ولكن أغنية العنب في فيلم «عاشقة» ليست من تأليف صالح جويت الشاعر مؤلف الحوار.. وإنما من تأليف عبد العزيز أحمد ممثل دور «البك» نفسه.. واللحن الجميل فعلاً هو لعلى فراج الذي كان واحداً من ابرز ملحنى هذا النوع من الأغانى الخفيفة المرحّة.. والأغنية يتقاسمها صوتاً فلاح وفلاحة.. ولكن بينما تظهر المطربة القديمة عصمت عبد العليم بنفسها لتغنى بصوتها، نسمع صوت

محمد قنديل المميز الذي لا تخطئه إذن، ولكن على صورة الراقص الشاب حينذاك على رضا الذي ترجع محاولاته في السينما ممثلاً وراقصاً إلى زمن بعيد، وقبل أن يتحول بعد ذلك إلى الإخراج في قليل من الأفلام.. وهي مسألة - الغناء بالدولاج على صورة مبدل آخر - تكررت كثيراً مع محمد قنديل الذي كانوا يأخذون منه صوته الجميل القوي فقط (لأن تكوينه الجسدي، فيما يبدو، كان يوحى على الرغم من كل هذه الرقة والعنوية) بآته مصارع!

ثم هناك رقصتان أيضاً ما أسهل تدبير مناسبة لهما.. أحدهما من بيا إبراهيم.. والثانية من مي مدور.. وهو اسم لم يتردد كثيراً بين راقصات السينما المصرية.. في فيلم «عاشقة»، تتخلف خلفاً بين اسماء الممثلين الصغار اسم محمد نبيه الذي أصبح مخرجاً في السينما والتلفزيون بعد ذلك ولا زال حتى الآن.. وإن لم نستطع اكتشافه إطلاقاً بين شخصيات الفيلم لأنه كان فيما يبدو من مجموعة أفراد عصابة زكي رستم، فضاغ في الزحام..

هناك دوران مهمان جداً في الفيلم لا نتعرف إلى اسمي من لعبهما.. أحدهما ممثل جيد فعلاً قام بدور شقيق عاشقة الأكبر الذي ورث عن أبيه زكي رستم كل أصول التشرد والبالطجة إلى أن لقي حتفه تحت عجلات سيارة بعد عملية نشل قام بها فكانت وفاته سبباً في توبة أبيه ورجوعه إلى الله.. ولابد - من خلال أهمية ترتيب الأسماء في عناوين الفيلم - أن اسمه فاروق علي. أما الممثل الآخر، والذي أعتقد أنه فؤاد جعفر، فلقد لعب دور الفتى الوسيم الذي تقع فانت حمامة في حبه.. وقد فعل، وفعلوا معه، كل ما يمكن فعله.. كتبوا له مشاهد غرام و«تسبيل» عيون أمام فانت حمامة شخصياً.. وجعلوا مهنته «دكتور» وهي المهنة المحترمة رقم واحد في سينما تلك الأيام.. والبسوه عدداً هائلاً من البديل الأنثوية.. ومع ذلك فشل فشلاً ذريعاً في أن يقنع أحداً، ولم تقم له قائمة بعد ذلك لأن الشيء الوحيد الذي كان ينقصه هو «القبول» الذي هو أهم من «التمثيل» نفسه.. ويكفي أن ننكر مثلاً على ذلك وهو عمر الشريف الذي ظهر مع فانت حمامة نفسها لأول مرة في العالم التالي مباشرة - ١٩٥٤ - في «سراغ في الوادي» ولم تكن له علاقة بالتمثيل أيضاً، ولكنه كان يملك هذا «الحضور» الخرافي الذي أطلقه بعد ذلك إلى السينما العالمية نفسها.. فالتمثيل أمام فانت حمامة إذا لا يكفي وحده لصنع نجم!

«عاشقة» بعد ذلك هي «عيشة».. الفتاة الصغيرة الأقرب إلى الطفلة التي تهيم على

وجهها فى الشوارع من حى القلعة الشعبى الفقير الذى تعيش فيه، إلى ميدان الأوبرا لكى تبيع «أوراق اليانصيب» التى يجبرها أبوها المجرم السكير الفاسد على بيعها مع أخويها، ثم يستولى على القروش القليلة التى يجمعونها ليسكر بها.. وهو نموذج لأبناء كثيرين مازال موجودا فى الواقع.. وبالتحديد فى هذا «العالم السفلى» لمدينة القاهرة الذى يقترب منه الفيلم كثيرا، ولكن على نحو ميلودرامى مختلف عن رؤية مخرجين آخرين مثل صلاح أبو سيف وعاطف سالم مثلا..

وميزة هذه الأفلام القديمة إنها تعيدنا إلى بعض الملامح القديمة لحياتنا فى الخمسينيات أو الأربعينيات وكوثائق بالصورة والمعلومة لزمان مضى ولم يبق منه شيء..

فى هذا الفيلم مثلا، لا نرى «الأوبرا» الجميلة التى احترقت وميدانها الفسيح فقط.. وإنما نرى «كازينو أوبرا» المواجه لها أيضاً، والذى كان أحد أهم مراكز اللقاء لاغنياء وأعيان وفناني تلك الفترة.. وحيث تبيع فائن حمامة أو «عائشة» ورقة يانصيب للشرى الأمثل عبد العزيز أحمد، فتربح الورقة خمسة آلاف جنيه.. فيمنحها خمسة وعشرين جنيها مكافأة لها، تعود بها إلى البيت فرحة، فإذا بأبيها زكى رستم، أو «مدبولى الافاق» الذى يلعب «الثلاث ورقات» ينتزعها منها ليسكر بها وسط اعتراضات أمها الطيبة فرنوس محمد التى تعمل «دلالة» (أى تبيع بعض الملابس فى البيوت) والتى تقف طوال الفيلم كعنصر الخير والمقاومة الوحيد لزوجها الشرير..

نتعرف من هذا الفيلم إلى بعض ملامح العالم السفلى الذى يمارس فيه من لفظهم المجتمع وأسقطهم من حسابه، كل أشكال التحايل، فمدبولى هذا يجند ابناؤه الثلاثة - حتى البنات - للطواف فى شوارع القاهرة لبيع أوراق اليانصيب.. وينصب هو نفسه مع بعض اعوانه من المجرمين الصغار مصيدة «الثلاث ورقات» و «البخت الأمريكانى» لالتقاط فلوس القرويين والصعايدة من أركان الشوارع.. و «المطواة» هى لغة التخاطب السريع بين هؤلاء، حيث لايد من القوة لمجرد البقاء حيا.. والصبيبة الصغار يلعبون كل أشكال القمار على أرض الشارع ليعدوا أنفسهم ليكونوا جيل المجرمين الصاعد.. وهو أقوى اجزاء الفيلم الذى يقدمه جمال مذكور بجرأة واقعية قبل أن ينجرف كالعادة إلى عالم الأغنياء حيث تموع كل الأشياء وتقلب إلى الميلودراما الفجة وغرائب القدر.. فلقد كان «النفس القصير» فى مواجهة مشاكل الواقع المصرى الحقيقية وببرؤية ناضجة. هو احد عيوب السينما المصرية الرئيسية..

قليل من الواقع فقط فى البداية، ثم الهرب إلى الخيال و«البخت» والحظ العاشر،
والقاء كل المسؤولية على الأقدار الظالمة.. التى لا تحسمها فى النهاية إلا عدالة
السماء!

إن الثرى الأمثل عبد العزيز أحمد - أو يحيى بك طاهر - الذى يجلس طوال
الوقت فى كازينو اوبرا ليحل مشاكل البشر - من دون أن نراه يمارس أى عمل
طوال الفيلم - يكتشف بالمصادفة أن هذه الفتاة التعسة عائشة التى تبيع ورق
اليانصيب، هى نسخة طبق الأصل من ابنته التى ماتت فى حادث سيارة منذ أربع
سنوات - فيعطف عليها ويحبها.. ثم يقرر أن يعقد اعجب صفقة يمكن أن يتصورها
بشر: أن يشتريها من أبيها؟! ولأن الأب زكى رستم هو نذل بالسليقة، فإنه يوافق
على الفور مقابل راتب شهرى ثابت..

نتنقل «عائشة» إلى حياة القصور لترفل فى النعيم.. ويأتى لها أبوها الجديد
بمدرسة تعلمها كل شيء من الصفر. وفي مشهد ما نكتشف إنها تعلمت قراءة
الشعر.. وفي المشهد التالى مباشرة تكون قد حصلت على الشهادة الابتدائية.. ثم
فى المشهد الثالث تكون قد التحقت بالمدارس الثانوية.

فى هذه الأثناء.. يكون الأب الشرير زكى رستم قد ابتز الأب الطيب بما يكفى..
فهو يسحب منه الفلوس باستمرار لينفقها فى «الخمار» بينما تقضى عيشة أوقلتها
السعيدة فى «العزبة» حيث تغنى الفلاحات الأنينات - وتقول عيشة لمدرستها عزيزة
حلمى فى براءة.

- «شايقة الجماعة دول سعدا ازاي يا أبله؟»

- فتجيب «الأبله» بملائكية: «الرضا والقناعة أهم أسباب السعادة!»

ثم لأن فانتن حمامة هى نجمة الفيلم ولا بد أن تكون لها صديقة، فإن صديقتها
التقليدية هى زهرة العلا، وزميلتها فى المدرسة. وأخوها هو الطبيب الفخم الذى يجب
فاتن. ولكى تتحقق كل عناصر الميلودراما، فهي تخفى عنها أصلها الرضيع. ويأتها
ليست ابنة الثرى الأمثل كما يظنون.. ولكن أمها «الدالة» فردوس محمد تذهب
بالمصادفة لتبيع بعض الأشياء فى بيت هذه العائلة، من بين كل بيوت القاهرة؟ لماذا
لكى تراها ابنتها فانتن حمامة بالطبع فتتكر كل منهما علاقتها بالآخرى.

وتكرف نموع السيدات المشاهدات فى الصالة، وهو الموقف الذى تكرر فى ألف
فيلم مصرى على الأقل.. ولكن الحقيقة لابد أن نتكشف أيضاً.. فترفض أم الشاب

الثرى زواجه من البنت الفقيرة القائمة من «البيئة الواطية».. إلى أن يتدخل القدر
لاصلاح كل شىء.. فالأب الشرير زكى الخارج من السجن إلى «الخمارة» مباشرة
يأتيه خبر وفاة ابنه تحت عجلات سيارة بينما هو مستغرق جدا فى تأمل تفاصيل
جسد راقصة.. فيتوب فورا إلى الله ويبكى ندما على كل ما اقترفت يده، ولا يترك
سجادة الصلاة فى المسجد المجاور.. وهنا تكون الفرصة مناسبة لأن يذهب إليه
الجميع ليعيدوه إلى الحياة من جديد.. وتوافق السيدة الثرية فجأة على زواج ابنته
عيشة من ابنها ما دام الرجل قد تاب.. وتتم النهاية السعيدة حيث تختفى كل
المشاكل بقليل من الدموع فقط...

ولكن كيف تغير كل شىء من النقيض إلى النقيض؟؟ اسألوا هؤلاء الناس الطيبين
«بتوع زمان» غفر الله لهم.. ولنا جميعا..

**صور من مصر ما قبل ٢٣ يوليو (٣)
«رد قلبي»
ثورة يوليو.. من وجهة نظر «الأميرة أنجي»!**

على الرغم من أن «رد قلبي» هو أشهر الأفلام التي تنسب إلى ثورة ٢٣ تموز (يوليو)، باعتباره فيلماً يروى جانباً من الظروف التي كانت سائدة في مصر قبل الثورة، فإننا سوف ندهش حين نكتشف أنه لم يكن أول الأفلام المصرية التي تحدثت عن هذه الثورة في حينها، بل تأخر خمس سنوات كاملة، فلم يخرج إلى الناس إلا عام ١٩٥٧ بعدما كانت الأوضاع الجديدة قد استقرت تماماً ويحيث بدت روايته كأنها حكاية من الماضي.. ولكن «النوى الاجتماعي» الذي أحدثته الثورة والمتمثل في قلب كل شيء في مصر وعلى المستويات السياسية والاقتصادية والعلاقات الاجتماعية كافة، كان مازال مستمراً، بل وفي ذروته، خصوصاً بعدما وقع فعلاً حدث قومي خطير حشد الأمة العربية كلها خلف مصر وعبد الناصر، هو العنوان الثلاثي عام ١٩٥٦، من هنا أتصور أن الحاجة تجددت مرة أخرى للحديث عن ثورة ٢٣ تموز (يوليو) بعد خمس سنوات كاملة من قيامها وكتوع من «التمسك» بها.. فضلاً عن السبب الفني الذي يساق عادة، وهو أن الأحداث التاريخية المهمة لا يمكن التعبير عنها في حينها إلا إعلامياً، أي بالانطباعات الفورية.. إنما صوغ عمل فني – روائي أو سينمائي – عن هذه الأحداث يحتاج بالضرورة إلى فترة هضم أو تأمل يبتعد فيها الفنان بعض الشيء عن الحدث..

إن تأثيرات ثورة تموز «يوليو» على السينما المصرية كانت أسبق من «رد قلبي» وإلى حد «رد الفعل» المباشرة في عام الثورة نفسه ١٩٥٢.

والدهش أن أحداً لم يحاول رصد أفلام هذا العام الحاسم فى تاريخ مصر بل والمنطقة العربية كلها، ليرى كيف كانت حال السينما المصرية عندما قامت الثورة أو نوع الموضوعات التي كانت تشغل نفسها بها.. مع أن قوائم الأفلام متاحة للجميع، والمراجعة السريعة لعناوين الأفلام المصرية ضرورية جداً لفهم انعكاسات حدث كبير مثل ثورة تموز (يوليو) على السينما المصرية، من خلال نوع الأفلام الذي كان سائداً.. ثم كيف «تسللت» تأثيرات الثورة تدريجياً إلى هذه السينما السائدة عاماً بعد عام وعلى استحياء. إما إيماناً بقضايا الثورة وشعاراتها المدوية حينذاك، وإما لجرد النفاق التقليدى من صانعى الأفلام للنظام السائد..

سينما الخمسينيات

إن عناوين أفلام عام ١٩٥٢ وبعض أسماء نجومها تكفى لمعرفة نوع السينما ونوع الموضوعات التي كانت تقدمها لجمهورها حين «فاجأتها» ثورة تموز (يوليو). فمن بين ٥٨ فيلماً تم عرضها فى ذلك العام تلفتنا العناوين التالية كمجرد نماذج لا نزعم أننا نختارها من واقع الذاكرة الفعلية لمضمونها:

– «العجب بهذلة»: للمطرب الذي كان ذاتاً حين ذاك محمد أمين والراقصة هدى شمس الدين و«المضحك» الشاب الجديد إسماعيل ياسين، وفى مرحلة البحث والتجريب للمخرج صلاح أبو سيف قبل أن يصبح أكثر مخرجينا اهتماماً بالبعد الاجتماعى الصحيح فى الواقع المصرى..

– «بيت التناش»: شادية وإسماعيل ياسين وشرفنطح.. والمخرج حسن حلمي.

– «غضب الوالدين»: شادية ومحسن سرحان وأمينه رزق.. والميلودراما التقليدية

لحسن الإمام.

– «الهوا مالوش دوا»: شادية وكمال الشناوى وإسماعيل ياسين.. والمخرج يوسف معلوف.

– «شمشون ولبلب»: سراج منير هو شمشون القوى الذى يتغلب عليه شكوكو الذى هو «لبلب»، الصعلوك الضعيف الذى ينتصر بذكائه وشجاعته المجردة، والمطربة حورية حسن هي الفتاة موضوع الصراع، والمخرج هو سيف الدين شوكت..

– «بمبة»: والذى لا أعرف حتى طريقة نطقه وهل هو بالباء المفتوحة أو المضمومة – وهناك فرق فى التعبير الشعبى المصرى – وحيث البطلان هما حسين الفار

وسلطان الجزار وكانا نجمين من نجوم النكتة الشعبية والقافية، ولم تكن لهما علاقة بالسينما، ولذلك أعتقد أن تجربتهما لم تتكرر بعد ذلك.. والمخرج هو محسن سابو الذى لم تتكرر تجربته فى الإخراج بعد ذلك فى حدود علمى..

- «شم النسيم» لسميرة أحمد وحسن فايق وشكوكو والمخرج فرنشيو..

- «حلال عليك»: إسماعيل ياسين والياس مؤدب، الكوميدي اللبناني الذى كان منتشراً فى السينما المصرية فى الخمسينيات بلهجة الشامية التى أصبحت جزءاً أساسياً من الكوميديا المصرية، ويقوامه «السمين»، وبعد تجربة بشارة واكيم اللبناني أيضاً.. ثم الراقصة هدى شمس الدين والمخرج عيسى كرامة..

- «أبينى عقلك» لإسماعيل ياسين وزمردة، وممثلة اسمها «هند» فقط.. لا ندرى إذا ما كانت هى هند رستم نفسها أم «هند» أخرى.. ولكن اللافت أن المخرج هو أحمد كامل مرسى الذى يبدو أنه كان فى مرحلة البحث والتجريب هو أيضاً قبل الاستقرار على مشاكل الأسرة والبيت المصرى.

ولكننا نكتشف فى هذا العام نفسه ١٩٥٢، بعض المحاولات الجادة عند محمد كريم فى «زينب» لراقية إبراهيم ويحيى شاهين، وهو فيلمه الثانى الناطق بعد فيلمه الأول الصامت عن قصة محمد حسين هيكل المشهورة التى تعتبر أول «رواية» بالمعنى العلمى فى الأدب المصرى.

ثم فى العام نفسه يقترب صلاح أبو سيف لأول مرة، وربما على استحياء أيضاً، من مشكلة الفوارق الطبقيّة بين سكان حى الزمالك الراقى وحى بولاق الشعبى الفقير اللذين يفصل بينهما مجرد «كوبرى» على النيل، من خلال مغامرة فريد شوقي العامل اليدوى الفقير للقفز عبر هذا الجسر إلى طبقة ليست طبقة مع ثرية عابثة.

ويقدم يوسف شاهين الشاب العائد من دراسته للسينما فى أميركا، بعد فيلمه الأول «بابا أمين»، تجربته الفنية الثانية «المهرج الكبير» ليوسف وهبى وفاتن حمامة، وفيها ملامح أسلوب جديد فى التعبير السينمائى تتلذذ فى أفلامه بعد ذلك..

ولا نعتقد أن الأشهر الخمسة الباقية فى عام ١٩٥٢ بعد قيام الثورة فى تموز (يوليو) كانت كافية لأحداث أى تحول فى مجرى السينما المألوفة.. ولكننا نلاحظ على الرغم من ذلك ما لا يمكن إغفاله من الأفلام الجادة أو ذات الاتجاه الوطنى التى لا ندرى على وجه اليقين هل تم إنتاجها كانعكاس سريع للتيار القومى الواعى الذى فجّره هذا الحدث الكبير، أم إنه كان قد بدأ التحضير له من قبله، لأن فيلماً عن

الزعيم الوطنى مصطفى كامل أخرجه أحمد بدرخان وعرض فى العام نفسه يبينو مخالفاً لنوع الأفلام الذى ذكرناه فى النماذج السابقة، وهذا ما ينطبق على فيلم «يسقط الاستعمار» الذى أخرجه ومثله حسين صدقى.. بل أن هناك فيلماً فى العام نفسه أيضاً أخرجه نيازى مصطفى بعنوان «من أين لك هذا». لا ندرى ما إذا كانت له علاقة بالقانون المشهور الذى كان مطلوباً دائماً أن يحاسب بعض الأثرياء الفاسدين عن مصدر ثروتهم، أم أنه عن قصة أخرى تماماً قد لا تكون لها أى علاقة والذى يحسم هذا هو أن تكون نسخ هذه الأفلام متاحة لنا لكى نراجعها، ومن خلال أرشيف قومى للسينما المصرية بالمعنى العلمى الصحيح، وهو ما ليس موجوداً بالطبع.

المضامين القومية

فاذا ما حاولنا من خلال قوائم الأفلام فقط - وهى كل المتاح أمام أى باحث - أن نرصد انعكاسات ثورة تموز (يوليو) على السينما فيما قبل «رد قلبى» نفسه.. فسوف نكتشف أن أفلاماً أخرى سبقته فى تناول موضوعات قومية واجتماعية، لها صلة ما بالوعى الذى فجرته الثورة .

فى عام ١٩٥٣، أخرج نيازى مصطفى «أرض الأبطال» لكوكا وجمال فارس . فى عام ١٩٥٤، أخرج يوسف شاهين «صراع فى الوادى» لفاتن حمامة وعمر الشريف الذى لمس صراع الاقطاع مع الفلاحين بشكل ما ..

وفى عام ١٩٥٥، جاء أول اقتحام مباشر لقصة ثورة تموز «يوليو» وحتمة قيامها فى فيلم «الله معنا» الذى كتبه احسان عبد القدوس وأخرجه أحمد بدرخان لفاتن حمامة وماجدة وعماذ حمدي .

وفى العام نفسه كان العنوان مباشراً فى فيلم «ضحايا الاقطاع» الذى أخرجه مصطفى كمال البدوى - وهو أسم جديد لم يتكرر بعد ذلك - ومثله سميحة توفيق وزينب صدقى ومحمد توفيق .

ولم يفت السينما الكوميدية فى العام نفسه أن تستثمر الحدث نفسه والتفاف الشعب حول الجيش الذى قام بالثورة، ولكن على طريقتها الخاصة فى «اسماعيل ياسين فى الجيش».. الذى كان استثماراً لنجاح سلسلة سابقة من الأفلام التى تضع أسم اسماعيل ياسين فى هذا الموقع أو ذاك.. صحيح أنها كانت قد بدأت من قبل،

ولكن مع قيام الثورة كان لابد من الذهاب به طبعاً إلى الجيش ..

وفي عام ١٩٥٦ كان فيلم «أرضنا الخضراء» الذي أخرجه أحمد ضياء الدين ماجده وشكرى سرحان والذي لم يكن بعيداً عن الروح التي أطلقتها ثورة تموز (يوليو) في التعاطف مع الفلاحين ضد الاقطاع.. بينما يقترب فيلم «شياطين الجو» لنيازى مصطفى من موجة تمجيد مقاتلى القوات المسلحة في فروعهم المختلفة - الطيران هذه المرة - باستخدام نجوم المغامرات التقليديين - أحمد رمزى وشكرى سرحان فى هذا الفيلم ومن بون تعمق حقيقى لبطولة المقاتلين وإنما لمجرد تحويل أجواء المغامرات و«الشقاوة» المكلفة فى هذا النوع من الأفلام إلى الجيش أو البحرية أو الطيران بدلا من أن «يفامروا» فى الفراغ وبلا مقابل ..

ويعد خمس سنوات من الثورة. وفى عام ٥٧، تجئ إحدى محاولات السينما المصرية الفائرة للاقترب من قضية فلسطين فى فيلم كمال الشيخ «أرض السلام» لفاتن حمامة وعمر الشريف.. وهى محاولة لا يمكن تقييمها بمقاييسنا الفنية الآن، ولكن يكفيها شرف الاقترب من قضية العرب المحورية التى كانت شرارة ثورة تموز (يوليو) نفسها. بشكل ما ..

وبينما يقتحم عز الدين ذو الفقار معركة العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ بشكل مباشر، ويعد عام واحد من وقوعها، فى فيلم «بور سعيد» المدينة الباسلة التى أصبحت رمزا للمقاومة، يكون كل ما تستطيعه السينما الكوميدية هو أن تتعلق المقاتلين بطريقتها الخاصة بوضع اسماعيل ياسين هذه المرة فى الأسطول، ولمجرد أن يرتدى «المضحك المحبوب» لدى الجماهير بشكل كاسح، زى رجال البحرية، وتظل القصة هى القصة.. والفكاهة هى الفكاهة البلهاء نفسها .

ويبقى من أفلام ١٩٥٧ الجادة قبل «رد قلبى» واحد من أفضل محاولات صلاح أبو سيف المبكرة للحديث بالسينما عن مشاكل الواقع المصرى. وارجاعها إلى العنصرين الاجتماعى والاقتصادى وهما الأقرب إلى الصحة.. وهو فيلم «الفتوة» حيث معركة فريد شوقي ضد كبار تجار الفاكهة فى سوق الخضروات الشهير فى «روض الفرج» الذى يعتبرونه «معدة القاهرة» لا تنور فى الفراغ وإنما يرجعها صلاح أبو سيف، بوعى اجتماعى ناضج، إلى علاقات الاستغلال والاحتكار من أجل رفع الاسعار وتحقيق الأرباح الطائلة لحساب حلقات مغلقة متصلة، تبدأ من البائع الصغير فى السوق وتتصاعد إلى مصالح متباعدة بين كبار التجار المحتكرين

وأصحاب النفوذ من الأعيان الذين ليسوا بعيدين تماماً عن سيطرة الملك نفسه .. إلى أن يجيء «رد قلبي» الذي لم يكن مجرد أنعكاس قريب أو بعيد الصلة لثورة تموز (يوليو) ومنهجها الاجتماعي الجديد، وإنما هو يروى مباشرة علاقتها بشخصيات أبطاله وقصصهم الخاصة.. بل هو يجعل منهم بشكل ما بعض صناع هذه الثورة، حتى أصبح شائعاً مثلاً أن شخصية الضابط التي مثلها الراحل كمال ياسين، ترمز لعبد الناصر نفسه ..

وليس هذا السبب فقط في أن «رد قلبي» ما زال - بعد ٢٨ عاماً - هو أشهر الأفلام التي تنسب لثورة تموز (يوليو) على الرغم من تأخره خمس سنوات عن قيامها وعلى الرغم من المحاولات التي سبقته في الاقتراب من هذه الثورة كما ذكرنا - وإنما هناك عدة أسباب شكلية أخرى، لعل أهمها أنه كان أحد الأفلام الأولى في السينما المصرية التي بدأت في تجربة بعض التقنيات الجديدة حينذاك في السينما العالمية فهو بالألوان.. والخطر من هذا «بالسينما سكوب».. وأجواء الحداثق والقصور الفخمة التي تدور فيها أحداثه كانت مناسبة تماماً لذلك.. وكان طبعياً أن تحشد له إمكانات إنتاجية ضخمة وتنفيذ متقن إلى حد كبير، فضلاً عن حشد النجوم الكبار الذي توافر له: شكرى سرحان.. مريم فخر الدين.. أحمد مظهر.. هند رستم.. صلاح نو الفقار.. حسين رياض.. فرديوس محمد.. زهرة العلا.. ثم رشدي أباظة الذي كان لا يزال وجهاً جديداً حينذاك ..

وما يتميز به «رد قلبي» بشكل خاص هو أن قصته كانت ليوسف السباعي.. وأن مخرجه هو عز الدين نو الفقار.. والاثنان كانا من ضباط الجيش الذين تابعا قيام الثورة بشكل ما من خلال زملائهم الذين نفذوها فعلاً.. ثم هما من بين عدد كبير من ضباط الجيش الذين تركوه بعد قيام الثورة بقليل أو كثير ليتفرغوا للحياة الفنية..

فنحن هنا إذن أمام عمل عن ثورة قام بها ضباط.. ومن وجهة نظر كاتب ومخرج كل منهما ضابط سابق، ولذلك فليس غريباً أن تكون أجواء الفيلم كلها تقريباً محصورة في نطاق هذه الشخصيات.. فالبطل شكرى سرحان هو ضابط جيش.. وشقيقه صلاح نو الفقار ضابط شرطة.. -وهي مهنته الحقيقية في الواقع- قبل أن يحترف التمثيل ليلحق بتأخيه عز الدين نو الفقار ضابط الجيش السابق، وبأخيه الآخر محمود نو الفقار المخرج والممثل ..

والدهش أن الفيلم الذي يروى قصة ثورة تموز (يوليو) من خلال الضباط الذين

صنعوه عن الضباط الذين قاموا بها، يقدم القصة كلها من وجهة نظر الفوارق الطبقية التي كانت سائدة قبل الثورة والتي حتمت قيامها، ولكن بعد تحويل كل ذلك إلى مواقف ميلودرامية فاجعة متتالية وليس خلال صراعات اجتماعية واقعية لمجموع العمال والفلاحين وإنما اختار بستانيا أو «جنائني».. وهي مهنة أنيقة جداً وارشتراطية لا علاقة لها في الواقع بالفلاحة ولا بالأرض الحقيقية، فقد اختار يوسف السباعي لفلاحه الفقير هذا، أن يعمل في الدائق الضخمة، بعد ذلك يدور حول قصة حب الأميرة «انجي» ابنة هذا الأمير - تلعب شخصيتها مريم فخر الدين بتكوينها الارشتراطي الجميل، وهي نفسها كممثلة، من أصل مجرى فيما أعتقد- لشكري سرحان الذي هو ابن هذا «الجنائني» الفقير الذي يعمل في قصر والدها.. فمن بين كل الشبان الارشتراطيين الذين يمكن أن تصادفهم في حياتهم الراقية هذه!! لا تقع انجي الا في حب هذا الشاب الفقير ابن الفلاح، والذي يرى يوسف السباعي - الضابط - أنه لا يكون جديراً بها إلا بأن يصبح ضابطاً في الجيش ليتجاوز طبقته ..

قصة حب

فإذا كنا نعود هنا إلى قصة الحب التقليدية بين بنت الباشا وسائق سيارة أبيها، وهي الحوثة التي استهلكتها السينما المصرية مئات المرات منذ عهد ليلي مراد وأنور وجدي، فإن «العنصر العسكري» فقط هو الذي يضيف إليها هنا أبعاداً جديدة متفقة مع الأحداث، فمن وجهة نظر الضباطين يوسف السباعي وعز الدين نو الفقار، يكون الفقير ابن الفلاح المعدم جديراً بالأميرة التركية الجميلة سليلة الأسرة المالكة، في حال التحاقه بالكلية الحربية، وتخرجه منها ضابطاً بالجيش.. بل أن ما نراه في «رد قلبي» هو أن الأميرة انجي هي التي تتلهف على الضابط الشاب وتهيم به حباً على الرغم من كل الضغوط التي تتعرض لها من أخيها المرفق المغرور، أحمد مظهر الذي ينهاها عن هذا الحب إلى حد إطلاق الرصاص على الضابط ابن «الجنائني» الذي تتركز فيه كل صفات النبلاء والفرسان ..

وهذه فيما اعتقد هي الرؤية الشخصية للضابط المؤلف يوسف السباعي.. التي وافقت بعد ذلك هوى الضابط المخرج عز الدين نو الفقار.. وربما - وأقول ربما - كان هذا أيضاً هو حلمهما الشخصي كابنين للطبقة الوسطى التي ترى من حقها أن

تقفز إلى الطبقات الأعلى -حتى لو كانت العائلة الملكية نفسها- ومن خلال وقوع فتياتها الجميلات في حب الضابط.. فضلا عن أن قصة الحب بين الضابط على والأميرة الجميلة أنجى هي محور الفيلم في الواقع وليست الفوارق الطبقيّة البشعة قبل الثورة.. فهي قصة رومانسية تماما بالمعنى الذي كان شائعاً عن روايات يوسف السباعي وسينما عز الدين ذو الفقار معاً ..

ولذلك فنحن نجد أن حلم الجنائني الفقير حسين رياض الذي يعيش له، هو أن يصبح أبنة على ضابطاً في الجيش بأى شكل ومهما كانت التضحيات المادية.. حيث كان معروفاً أن المهن الراقية في قمة المجتمع المصري في ذلك الحين كانت مغلقة على أبناء الأثرياء والاقطاعيين لأن تكاليف الدراسة باهظة.. ولضمان احتفاظ مرفق مهم كهذا بالدماء الزرقاء النبيلة.. فالفيلم ينطلق من جزئية صحيحة فعلا حيث لم يكن ممكناً لجمال عبد الناصر نفسه أن يلتحق بالكلية الحربية، وهو ابن موظف البريد الفقير، إلا بالوساطة الشخصية القوية لأحد «النافذين» في ذلك الحين.. ولكن لم تكن نوافع عبد الناصر بالتأكيد هي قصة حب لأميرة أرستقراطية كما هي حال البطل في «رد قلبي» الذي أصبحت مشكلته هي كيف يفوز بالأميرة أنجي فقط ..

فالصراع في الفيلم كله يدور حول هذه العلاقة بين أسرة أرستقراطية، وأسرة البستانى الذي يرمى لها أحداثها الشاسعة.. والصراع الطبقي، محصور في هذه النقطة، والشعب المصري كله غائب بالكامل عن لقطة واحدة في الفيلم.. وكل طموح الأب الفقير الذي هو حسين رياض أن يرى ابنه شكرى سرحان يتخرج ضابطاً في الجيش.. ولكنه طموح يبدو مبالغاً فيه إلى حد ما، حين يطمح أيضاً إلى أن يصبح ابنه الآخر صلاح ذو الفقار ضابطاً في البوليس.. فهي محاولة تسلق مدهشة عند الطبقات الشعبية المطحونة بأن تضمن السلطة من جناحيها: الجيش والبوليس معاً.. وهذا هو مفهوم صناع الفيلم لحل هذه الطبقات المطحونة لكل مشاكلها: ضابط لكل أسرة !.

الأعجب من ذلك هو الرقّ الشديد الذي يتعامل به يوسف السباعي مع الأسرة المالكة.. فهو يقدم ابنتها الأميرة أنجي كملوك جميل ظريف لا يمانع في حب أبناء الفقراء! بل أنها تضحي من أجلهم وتجاهيه كل ضغوط أهلها المتوحشين من أجل حبيبها! فليس كل النبلاء فاسدين ولا أشرارا انن.. ومقابل أحمد مظهر المغرور الشرس، هناك أخته مريم فخر الدين الوديعه المتواضعة، وهي مقولة صحيحة في

أساسها، ولكن لماذا هذا الانتقاء بالذات للأميرة ظريفة تحب ضابطاً فقيراً على الرغم من ندرة النموذج ؟.

ومع ذلك.. قلعلنا نسئ الظن بالفيلم.. وقد لا يكون هذا الموقف من التعاطف مع الأميرة التى أحببت الضابط وضحت من أجله إلى النهاية راجعاً بالضرورة لتعاطف مع طبقتها نفسها، بل ربما هى مجرد مبالغة فى تقدير شخصية الضابط الذى لا بد من أن تقع فى حبه كل امرأة تصادفه.. فهناك فتاة وحيدة فى الفيلم هى زهرة العلا -ابنة عم صلاح نو الفقار- الابن الآخر للجنايتى الفقير والذى تحبه بوله هى الأخرى من دون أن يعيرها التفاتة، وتحتمل سخرية واهانة بالغة وإلى ما قبل النهاية بقليل.. ولا يمكن أن تكون مصادفة أنه هو أيضاً يزهو «بالبلدة الميرى» بنجومها اللامعة وإن كان ضابط شرطة هذه المرة.. فلعلها نزعة شخصية ما، تسلطت على صانعى الفيلم حتى يفترضوا أن على كل النساء أن يهمن حبا بالضباط.. بدليل أن المرأة الأخرى الوحيدة فى الفيلم خارج إطار هذه العائلة هى الراقصة كريمة(هند رستم) بكل جاذبيتها وأنوثتها الطاغية تقع فى حب شكرى سرحان بمجرد أن نخل «الكابارية» الذى ترقص فيه.. وعلى الرغم من أنه الوحيد المؤتب والخجول الذى لم يغازلها، فلقد أحبته حبا طاغيا وكأنه أول رجل صادفها فى الكابارية أو فى حياتها كلها. ليدخلنا الفيلم فى قصة ميلودرامية فرعية لاعلاقة لها بالأحداث سوى زيادة عدد النساء اللاتي يقعن فى حب هذا الضابط الوسيم، بينما تكون الأحداث الحاسمة التى مهدت فعلا لتكوين تنظيم الضباط الأحرار الذين قاموا بالثورة فعلا بعد ذلك، مثل حرب فلسطين ومأساة النخيرة الفاسدة عام ١٩٤٨، مجرد لقطات عابرة يهتف بعدها الضابط الوطنى سليمان (كمال ياسين) بحسرة على الشهداء الذين ماتوا غداً: «ما فيش واحد يخلص البلد من الخونة؟» ..

فيقول له زميله شكرى سرحان: «فيه يا سليمان.. انت!» .

وتكون هذه العبارة الخاطفة هى ما أوحى للناس بأن شخصية «سليمان» هذه مقصود بها عبد الناصر.. ونتأكد بعد ذلك بأن الضابط على شكرى سرحان كان من الضباط الأحرار بنص حوار الفيلم نفسه.. حين يقول له صديقة الضابط سليمان: «أنت دلوقتى من الأحرار يا على!» ثم يضع الجميع أيديهم على المصحف فى لقطة شهيرة ليقسموا على تحرير الوطن من الخونة والعلاء وليقوموا بالثورة فعلا فى ٢٣ تموز (يوليو) ولتحاصر البوابات قصر الملك.. ولينهار الأمير اسماعيل والد الأميرة

انجى تحت نوى التظاهرات.. بينما يطلق اخوها الشرس الأمير علاء (أحمد مظهر)
الرصاص على الراديو الذى ينذع أخبار الثورة.. ثم تصل الميلودراما إلى قمة
سذاجتها حين يسترد الأب الجنائى المشلول (حسين رياض) النطق، حين يسمع
التظاهرات فيهتف معها: تحيا مصر !.

ويجئ مشهد الختام «الجميل» رومانسياً ناعماً بالشكل الوحيد الذى يرى به
يوسف السباعى أهم أحداث مصر.. فلجنة المصادرة التى تذهب إلى قصر الأميرة
انجى للاستيلاء على محتويات قصرها، وبينها مصادفة الضابط على الذى تحبه
شخصياً وليس أى ضابط آخر ؟!

وتتقدم الأميرة بكل نبل وشموخ وطواعية من حبيبها الضابط بعلبة فيها جواهرها
وتقول :

«أدى صيقتى كلها فى العلبة دى!» .

وبين جواهر الأميرة، يجد الضابط هيبته لها وهى ما زالت تحتفظ بها على الرغم
من كل شئ.. وعلى الرغم من أنه أحد هؤلاء «الأوغاد» الذين ثاروا على طبقتها كلها
ليجربوها من مصاغها ..

ولكنها - أى الأميرة - ما زالت تحبه.. وكان هذا هو ما تسعى إليه ثورة تموز
(يوليو) فى النهاية؟! أو هذا ما بدا فى فيلم صنعه اثنان من الضباط تصورا انهما
يرويان قصة زملائهم الذين صنعوا الثورة فعلاً.. انما الذين صنعوا الثورة صنعوها
لأسباب أخرى بالتأكيد.. أسباب أكثر جدية من تلك التى يحكيها فيلم الألوان
والسينما سكوب «رد قلبى» !.

«انتصار الشباب» .. متعة لم تتكرر فيلم يعرض جانباً واقعياً من حياة اسمهان وفريد الأطرش

تركت أسمهان في أرشيف السينما .. فيلمين فقط هما «انتصار الشباب» مع شقيقها فريد الأطرش. و«غرام وإنتقام» مع يوسف وهبي. ولكن القدر كان قاسياً مع هذه المطربة الساحرة الصوت، التي رحلت في أوج شبابها وعطائها الفني، فكان رحيلها المبكر خسارة مؤكدة للفن. في فيلم «انتصار الشباب» الذي جمع بين فريد الأطرش وشقيقته اسمهان، جانب واقعى من قصة حياتهما الحقيقية، عندما وصلا إلى مصر هاربين من بلاد الشام بحثاً عن فرصة للعمل في مجال الفن، وهما من أسرة ذات نفوذ في جيل العرب تمنعها التقاليد من إنخراط ابنائها. ويناتها طبعاً، في أى نشاط فنى.. في ذلك الوقت. هذا المدخل الواقعى لقصة الفيلم، يمهّد لرحلة البحث عن الشهرة، وهى لا تختلف عن الحكايات المماثلة فى الأفلام القديمة التى يتولى بطولتها المطربون والمطربات، وتزخر بالاستعراضات الغنائية الراقصة التى كانت سائدة فى السينما فى مطلع الأربعينيات.

وفى مجال السينما .. فإن اسمهان كانت جميلة جداً بمقاييس الصورة.. وجهها الرقيق النحيف «المسحوب» أقرب إلى الشحوب الجميل المناسب للفتاة التى تحب وتبكي وتتعب وتثوب فى عواطفها .. حتى لو كانت شخصيتها الحقيقية - كما قرأنا - تنطق بغير ذلك من قوة وسحر غامض وتأثير خطير على من حولها .. ولكن ما كان يبدو على الشاشة من هذين الفيلمين أن هذا الوجه الجميل الأقرب إلى الشحوب الخادع كان وجهاً مثالياً للسينما استطاع أن يفرض وجوده بقوة حضور ساحرة على الشاشة، بالسحر الغامض فى عيني أسمهان و«الخال» الشهير على يمين

نقنها.. بحيث لا ندرى كيف لم تتكرر تجربة ظهور اسمهان فى السينما كثيرا. وعلى الرغم من أن قدراتها التمثيلية كانت محدودة جدا، إلا أن هذا لم يكن عائقا على الإطلاق فى تلك الأيام ليحول دون ظهور ولعان ممثلة جديدة... فمعظم ممثلات تلك الفترة - وربما حتى الآن - لم تكن لهن علاقة بالتمثيل.. خصوصا بالنسبة للمطربات.. حيث كانت السينما تتلف على أى صوت جميل جديد لكى تستغله فى الأفلام، وحيث كانت كل مطربات السينما بلا استثناء ممثلات رديئات جدا - أو جامدات ومتخشبات على الأقل - فى بداية عملهن فى السينما.. ثم بدأن يكتسبن الخبرة والمرونة والجاذبية بعد ذلك، إلى حد أن أصبحن أساطير سينمائية أقوى حتى من الممثلات المحترفات.. ولكن لعل ظروف حياة اسمهان الخاصة المملوءة بالأسرار والمغامرات، ثم موتها المفاجئ المبكر فى حادث سيارة وهى فى قمة شبابها وتألقها على كل مستوى، هو الذى عجل بهذه الخسارة الفاجعة التى لم يتوقعها أحد. لموهبة خارقة من مواهب الغناء العربى، كانت يمكن فى تقديرى أن تضيق الكثير للفيلم الغنائى المصرى كما أضاف بعد ذلك شقيقها فريد الأطرش الذى ظهر معها أول مرة فى فيلم واحد هو «انتصار الشباب» عام ١٩٤١، لولا أن قصف القدر هذه الزهرة الجميلة فجأة، قبل حتى أن تتفتح أوراقها كاملة، وبمجرد أن انتهت من تصوير فيلمها الثانى، «غرام وإنتقام» أمام يوسف وهبى عام ١٩٤٤...

فريد الأطرش وشقيقته فى القاهرة

ويمكن أن يقال أن تاريخ السينما المصرية فى بداياته الأولى قد ارتبط كثيرا بالمغنيات.. وضمن عناصر أخرى بالطبع، ومنذ أول فيلم روائي طويل «ليلى» عام ١٩٢٧ كان الفيلم المصرى قد بدأ يبحث عن مغنيات يسند إليهن البطولة فى محاولة لجذب جماهيره، ويضع فى الوقت نفسه تقاليده الأولى وهى تقاليد غنائية ميلودرامية فى الأساس...

عندما جاء هذان الفنانان الشابان الموهوبان إلى اقصى حد: فريد الأطرش وشقيقته اسمهان من جبل الدروز فى سوريا هاريين بفنهما من تقاليد عائلتهما الجبلية المترنمة - عائلة الأطرش أمراء الجيل - لم يكن أمامهما مثل فنانين عرب كثيرين، وبالأذات من الشام.. سوى القاهرة.

وفى أيام الفن والصعلة الصعبة الأولى عمل فريد أولا مطربا فى الصالات الليلية

التي كانت المجال الوحيد حينذاك لاكتشاف المواهب الغنائية والاستعراضية..
والدهش أن القاهرة كانت تعج حينذاك - الثلاثينيات والاربعينيات - بحياة فنية
نشطة وغنية وتسمح باكتشاف مثل هذه المواهب.. واصبحت تظل منها الآن على
الرغم من كل للتقدم المذهل المزعوم... ويكفى أن فريد الأطرش نفسه تم اكتشافه
كمغنى صغير فى صالة بديعة مصابني..!

لا اعرف الكثير عن بدايات اسمهان نفسها التي لابد من أن موقفها كان اصعب
من شقيقها حيث تحول التقاليد الشرقية المتخلفة - وما زالت دون تجربة موهبتها فى
أى مجال، إلا من خلال محاذير عدة، ولا بد ان تكون بطلا أو شهيدة إذا تمكنت من
اجتيازها وفرض موهبتها بشكل أو بآخر ! واعتقد أن فى قصة «انتصار الشباب»
نفسها الكثير من قصة فريد واسمهان الحقيقية كما سنرى بعد قليل..

سينما المطربات

فى عام ١٩٤١ نفسه مثل فريد الأطرش للسينما «أحلام الشباب» أمام مديحة
يسرى الذى أخرجه كمال سليم بعد عامين فقط من إخراجة لفيلم «العزيمة» كما
شارك شقيقته أسمهان بطولة «انتصار الشباب» الذى أخرجه أحمد بدر خان.. ولكن
دون أن ندرى بالتحديد أى الفيلمين سبق الآخر بمعنى هل مثل فريد أولا ثم استطاع
انتزاع الفرصة لشقيقته.. أم العكس.. ولم تظهر أسمهان فى السينما - على الرغم
من كل مؤهلاتها التي تحدثنا عنها - لثلاث سنوات كاملة بعد ذلك.. ثم عادت عام
١٩٤٤ فى فيلم «غرام وانتقام» مع يوسف وهبى وغيابها لثلاث سنوات يظل لغزا من
الغاز هذه الشخصية الأسطورية.. فهل كانت هى العازفة - وسط حياتها الصاخبة
الأخرى - عن العمل فى السينما؟.. أم أن السينما هى التي ابتعدت عنها لعدم
صلاحيتها.. ولو أنه احتمال مشكوك فيه بمقاييس سينما تلك الأيام التي كانت ترحب
بمواهب أقل منها بكثير..

الذى حدث لفريد الأطرش على أى حال، هو أنه انطلق من فيلم إلى فيلم وينجح
كبير جعله يبقى على الشاشة ولسنوات طويلة مدرسة خاصة أو «أسلوبا» مميزا من
أساليب الفيلم الغنائى.. وعلى الرغم من المنافسة الكبيرة التي كان عليه أن يخوضها
أمام مطربين أقوياء، وهى منافسة لم تكن أقل شراسة معا كان علي اسمهان أن
تواجهها فى تجربتها القصيرة.. فالسينما المصرية نشأت نشأة مثيرة للدهشة بين

أيدى السيدات القويات اللاتي صنعن لها الكثير في بداياتها الصعبة. فبعد خمس سنوات فقط من أول فيلم مصري، مثلت المطربة نادرة «**انشودة القواد**» الذي كان أول فيلم غنائي وأخرجه ماريو فولى عام ١٩٣٢.. وبعدها بعام واحد انفجرت القنبلة الغنائية التي كان مقدر لها أن تضع كثيرا من أسس الفيلم الغنائي بعد ذلك، حيث ظهر عبد الوهاب أول مرة على الشاشة في «**الوردة البيضاء**» الذي أخرجه محمد كريم.. واستمر تيار النجمات المغميات في السينما من دون أن يتوقف..

منيرة المهدية التي كانت متربعة على عرش الغناء قبل أم كلثوم بخلت مجال السينما عام ١٩٣٥ بفيلم اسمه «**الفتوة**» الذي أخرجه ماريو فولى.. وفي العام نفسه قدم عبد الوهاب في فيلمه الثاني «**منوع الحب**» مطربة أخرى ذائعة هي «نجاح» على، التي سماها بعد ذلك نجاح (الصغيرة) تمييزا لها عن نجاح (الكبيرة) هذه!

في عام ١٩٣٦ ظهرت موهبة مهمة أخرى هي أم كلثوم الممثلة في أول أفلامها «**وداد**» الذي أخرجه مخرج الماني من الخبراء الأجانب في استديو مضر هو فريتز كرامب.. بينما أعادت نادرة تجربة أول فيلم غنائي مصري «**انشودة القواد**» ولكن في «**انشودة الراديو**» هذه المرة - وكانت الإذاعة المصرية في بداياتها كاختراع جديد - وأخرجه أجنبي آخر هو توليو كياريني.. وبخلت مطربة ثالثة مجال السينما لأول مرة هي عقيلة راتب في فيلم «**اليد السوداء**» الذي أخرجه ابتكمان الصغير - وهو اسم يعني أنه كان هناك ابتكمان كبير - وفي عام ١٩٣٩ قدم كمال سليم المطربة رجاء عيده أول مرة في فيلم «**وراء الستار**» ولتمثل أمام عبد الوهاب شخصيا بعد ذلك في فيلم «**منوع الحب**». ولكي تعيش حتى الآن بأغنية اسطورية هي «**البوسطجية**» اشتكوا.. ثم ظهرت المطربة «ملك» في «**العودة إلى الريف**» الذي أخرجه أحمد كامل مرسى عام ١٩٣٩، وكانت مطربة قوية من لون خاص ومنافس لأم كلثوم وإلى حد أن انشأت مسرحا غنائيا يحمل اسم «اوبرا ملك»..

كانت تلك المجموعة أبرز مطربات السينما القويات قبل ظهور اسمهان، التي كان عليها أن تفرض اسمها بينهن، وباستثناء أم كلثوم، يمكن القول إنها في فيلمين فقط استطاعت أن تحفظ لهذا الاسم الخلود حتى الآن. ليس لتفوقها عليهن كممثلة، وإنما لتفرد صوتها وأغانيها القليلة بمزاياها الاستثنائية التي تحدثنا عنها..

لكن كان مقدر أن يكون عام ١٩٤١ الذي قدمت فيه اسمهان أول أفلامها مع أخيها فريد الأطرش، عاما حاسما في تاريخ الفيلم الغنائي المصري.. فهو العام

الذى ظهرت فيه اسطورة أخرى هى ليلى مراد فى أول أفلامها «ليلى بنت الريف» الذى قدمها فيه توجو مزاحى كأجمل اكتشافاته.. ولكن بينما قصفت يد الموت القاسية زهرة اسمهان قبل حتى أن تشهد ربيعها الذى تستحقه، كانت الأقدار رحيمة بالغناء فى الفيلم المصرى الذى عاشت ليلى مراد لتثريه وتملأه سحرا وجمالا ما زال يمتعنا حتى الآن على الرغم من اعتزالها منذ سنوات!

بدرخان.. وفكرة فيلم

واضح أن أحمد بدرخان عندما أراد أن يقدم اسمهان وفريد الأطرش فى «انتصار الشباب».. كان يفكر فى تقديم قصتهما الفعلية كمغن ومغنية شقيقتين جاءا من بلدهما سوريا فى ظروف صعبة لبحثا عن فرصة لموهبتهما فى القاهرة التى كانت أبوابها مفتوحة دائما للمواهب الغنائية التى لا تجد فرصتها الحقيقية للتألق إلا فيها.. ويعهد بدرخان بهذه الفكرة البسيطة لزميله عمر جمبوعى ليكتب لها السيناريو.. وعمر نفسه هو مخرج كبير فى تلك الفترة.. أما الحوار فيكتبه ببيع خيرى الذى كان أهم كاتب كوميدى فى المسرح مع نجيب الريحانى أو فى السينما قبل ظهور أبو السعود الإبياري.. ويقوم ببناء الفيلم كما هى العادة فى أفلام المطربين - وحتى الآن - على إحاطة المطرب أو المطربة الجديدة بأكثر حشد من ممثلى الكوميديا لتغطية ضعف المطرب أو المطربة فى الأداء، ويحيث يحمل الآخرون عبء الفيلم لضمان نجاحه....

نلاحظ أن المونتاج فى «انتصار الشباب» يقوم به المخرج الكبير هنرى بركات قبل أن يتحول إلى الإخراج... وهكذا نكتشف أن المونتاج كان المدرسة التى قدمت عددا من أهم مخرجينا مثل صلاح أبو سيف وكمال الشيخ.. بينما يقوم بالتصوير فاركاش فى الفترة التى كان فيها معظم الفنانين من الأجانب!

أنور وجدى يغوز بالبطة

يقدم الفيلم أنور وجدى فى دور الفتى العاشق فقد كان لابد من شاب لتتنسج قصة الحب التى لابد منها فى كل فيلم، والتى تعرقلها بالطبع بعض المشاكل الميولورامية السانجة التى تخصص فيها كاتب السيناريو عمر جمبوعى حتى فى أفلامه الخاضعة مثل «الأب» و«الأم»، فإذا اضفنا إلى ذلك، الجانب الكوميدى الذى

تكفل به بشارة واكيم صاحب الكبارية الذى يعمل فيه المغنيان الشابان واصدقاؤهما فريق الفنانين الصعاليك الثلاثة: حسن فايق وحسن كامل وفؤاد شفيق، ثم مارى منيب صاحبة البيت الشرسة التى يسكن عندها هؤلاء التعساء جميعا. وإذا أضفنا أيضاً المقارقات الضاحكة التى تنشأ من علاقة هذه الأطراف كلها، فضلا عن عنصر الفناء الساحر والاستعراضات، تكون قد اكتملت كل عناصر النجاح للفيلم..

فى المشهد الأول مباشرة نرى اسمهان وأخاها فريد الأطرش قادمين إلى مصر على سطح مركب من الشام.. وبينما تبدى اسمهان الحزينة قلقها من هذه النقلة الحاسمة فى حياتهما إلى بلد آخر وإلى مستقبل مجهول.. يطمئنها أخوها «وحيد» - وهو الاسم الذى أصبح مفضلا لفريد الأطرش فى معظم أفلامه التالية - إلى أن مصر بلد مضياف يفتح صدره لكل العرب «دى بلد كل شرقى» وإنها لن تحس فيه بأى غربة..

فى محطة طنطا فى طريقهما إلى القاهرة يلتقيان فى القطار بابن البلد المصرى عبد الفتاح القصرى الذى يرحب بهما ويطمئنتهما إلى أنه لن يتركهما فى القاهرة حتى يجد لهما حجرة فى منزل «أم إسماعيل» فى الحى الشعبى.. وهذا نموذج مصرى صادق تماما يمكن أن يضافه أى غريب فى أى محطة فعلا.. ولكن المدهش أن عبد الفتاة القصرى نفسه بعد هذين المشهدين يختفى من الفيلم تماما وكان ظهوره فى الفيلم كان من باب الجاملة فقط!

فى بيت أم إسماعيل - مارى منيب - نكتشف سيدة شعبية تبدو شرسة فى البداية ثم نكتشف كالعادة إنها طيبة القلب جدا ومن السهل خداعها.. ولكن مشكلتها هى أن مستأجرى أحد حجرات البيت هم الثلاثى «جوز ولوز ويندق».. أى فؤاد شفيق وحسن فايق وحسن كامل الذين يدعون أنهم فنانون شعبيون يلقون المونولوجات هنا أو هناك ولكن لا يجدون الفرصة.. وبالتالي لا يجدون المال ليدفعوا إيجار الحجرة المتراكم ولا يجدون حتى قوت يومهم، ومن التكوين الجسدى للثلاثة: الضخم جدا حسن فايق بضحكته العبيطة الجميلة جدا، حسن كامل القزم الضئيل الذى يقع على الأرض من تون مناسبة، ثم المتوسط فؤاد شفيق الذى يدعى أنه العقل المفكر لهؤلاء.. نكتشف أن الفيلم يقيم بناء الكوميدي على هذا التناقض الشكلى من ناحية، ثم على فكرة الفنان الصعلوك الذى لا يجد قوت يومه، ومشاكساته الظريفة مع صاحبة البيت الشرسة سواء كانت مارى منيب أو زينات صدقى بعد ذلك.. وهى

من أهم أساليب الاضحاك الأساسية فى الفيلم الكوميدى، وهى الأرضية التى يقوم عليها نجاح المطرب بعد أيام الشقاء الأولى، تمهيدا لأن يصل إلى قمة الثراء بعد ذلك فلا ينسى رفاق الفقر والتعاسة وإنما يسعد الجميع معا فى وفاء عظيم.. وهى فكرة تلقى ترحيبا كبيرا عند المشاهد المصرى العاطفى بطبعه، وتكررت كثيرا فى الأفلام الغنائية من فريد الأطرش إلى عبد الحليم حافظ!

فريد واسمهان.. اكتشاف جديد!

يلجأ الفيلم إلى حيلة ساذجة للكشف عن موهبة فريد الأطرش واسمهان فى الغناء التى تصبح محوره كله بعد ذلك.. ففريد يغنى موالا جميلا فى حجرته: «صون الخنود فى شبابك عن دموع العين..

يوم انتصار الشباب للصابرين موعود.. إنه موال يلخص موضوع الفيلم كله، بل ويتضمن عنوانه نفسه ويؤكد على ضرورة انتصار الشباب فى النهاية على الرغم من أى معاناة.. ولكن لا يتورع الفيلم، ويجرأة كانت عادية جدا فى مثل هذه الأفلام، عن حشد أهالى الحارة كلهم الذين تركوا أشغالهم ووقفوا تحت نافذة فريد الأطرش ليسمعوا بإعجاب ويطلقوا الآهات! وبهذا يكون الفيلم قد أكد للجميع ومن البداية أن بطله صوته جميل جدا.. ويبقى دور البطلة.. وهنا نجد اسمهان تغنى أيضاً فى حجرتها ويصوتها الجميل الحزين:

«ياإلى البشر يا حللى الأمانى.. أين أنت الآن من هول هوانى!»

ثم تبكى وكأنها قائمة أصلا من بلدها مملوءة بالاحزان.. وهنا يتطوع فؤاد شفيق أو المونولوجست «جوز» بالذهاب إلى كبارية بشارة واكيم أو بشارة الغنقى ليقدم له الاكتشافين الجديدين.. وعلى أن يعمل هو أيضاً وزميله فى «الثلاثى» فى صفقة واحدة.. وهنا يسخر الفيلم بذكائه من نوع الاستعراضات التى كانت شائعة حينذاك ومن مجرد اسمائها: «دلغنى يا بسيس».. و «يا حلو ياملوخنى»..

لحسن الحظ يكون الخواجة بشارة يبحث عن مغنية جديدة بعدما تركته الست «بهيه أرنب» فيعرض العمل على وحيد وأخته نادية معا.. ويستعرض أمامهما أجور المغنيات واسماءهن الغريبة.. «فشفيقة الدينامو» بدأت بستة جنيهات فى الشهر ووصلت إلى أربعين و«نعيمة السوستة» بدأت بأربعة وانتهت بعشرين! وهى مبالغ كبيرة جدا فى بداية الأربعينيات ومع اشتعال الحرب العالمية الثانية من عام ١٩٣٩

إلى ١٩٤٥.. وهذا هو نوع العنوب الهابطة الذى يمكن أن تقدمه فى هذه الظروف راقصات مثل «عقيلة عصاعيصو» و«بهية فوكس تروت».. وهو جو حقيقى كان سائدا فى ملاهى القاهرة عاصره كاتب الحوار بديع خيرى..

يقبل فريد الأطرش العمل مغنيا فى كباريه بشاره واكيم الذى قدم نموذجا صادقا جدا لرجل الملاهى الليلية الشرس المستغل الذى لا يهتم إلا الربح على حساب أى شئ.. بينما ترفض اسمهان تماما فكرة أن يحترف أخوها نفسه الغناء بإعتباره ضد التقاليد.. ولكن ظروفها التعيسة تجبرها هى نفسها على الغناء فى الكباريه.. حيث يتربد بالطبع أنور وجدى الشاب العايب الثرى - من دون أن نعرف بالطبع مصدر ثروته إلا كونه عاطلا بالوراثه - والذى فى مشهد عابر نسمع أمه تلج عليه بالزواج من أجل الاستقرار.. ولكنه يبدو متفرغا تماما للعمل الوحيد الذى نراه يمارسه كل ليلة بانتظام.. وهو السهر فى الكباريه والاتفاق ببذخ على «الارتستات» ثم على اصداقائه العاطلين مثله ومنهم عبد السلام النابلسى!

حين تغنى اسمهان اغنيته الجميلة وسط باقة من الراقصات الأنيقات

يا بدع الورد يا جمال الورد.. من سحر الوصف قالوه على الخد..

يقع الشاب الثرى محبى الذى هو أنور وجدى فى حب المغنية الجديدة على الفور.. فيكلف الجرسون الذى هو «قواد» فى الوقت نفسه - وهو محمود إسماعيل الذى أصبح مؤلفا ومخرجا بعد ذلك - باستدعائها لقضاء السهرة معه كما تعود.. ولكن المغنية الشريفة «بنت الناس» ترفض باباء وشمم.. وتعيد إلى الثرى الأمل باقة الورد التى أرسلها لها.. فيجن جنون الشاب بالطبع ويزداد تمسكا بها لأنها أول «أرتست» ترفضه وتلقنه درسا فى الشرف والأخلاق!

لكن صاحب الكباريه الخواجة بشاره الذى لا يقيم وزنا لأى أخلاق، يخشى أن يفقد افضل زبائنه.. فيثور على فريد الأطرش الذى يتصور أن اخته جاءت لتغنى فقط لا لتجالس زبائن الصالة.. فيلقى فى وجهه ثائرا بهذه الحكمة البليغة والواقعية: «مقطف تراب على صوت اخنك.. ومقطفين دبش على فتك».. ثم يطرد الجميع من العمل فى الكباريه!

يحس الشاب الثرى بتأنيب الضمير لأنه تسبب من حيث لا يقصد فى قطع عيش الفتاة التى بدا يحبها فعلا.. فيأمر بشاره بأن يعيدها للعمل.. بينما يواصل رفض الحاح أمه الاستقراطية على تزويجه «نازك هانم بنت رؤوف باشا».. جمال وأخلاق

ومال!

وتواصل نادية - اسمهان - اغانيها المليئة بالشجن !
الشمس غابت أنوارها .. والكون بقى فى ضلام الليل
والدنيا سكنت أطيارها .. وكان غناها شجي وجميل...
بينما يرد عليها أخوها وحيد فى «نويتو» محاولا أن يعيد إليها تفاؤلها بالحياة
والمستقبل:

«بعد الغروب الشروق .. والليل وراء النهار ..
والبال مسيرة يروق .. لو انتشغل واحتار ..»

الآن .. أين اصبح ممكنا أن نجد مثل هذه الكلمات الراقية، الشديدة التركيز
والبساطة فى الوقت نفسه .. لو تغاضينا حتى عن الأصوات الجميلة القوية كصوتى
اسمهان وفريد الأطرش .. اليس من حقنا أن نتحسر كلما شاهدنا هذه الأفلام
القيمة التى كنا نصنعها من نصف قرن؟

كالعادة وكما قلت من قبل مرارا، لايد لكل ثرى من «عزبة» فى الريف .. وأنور
وجدى بعدما اتضحت نواياه الشريفة، يدعو اسمهان وشقيقها لقضاء عدة أيام فى
ضيعته الفخمة فى الريف .. لا لشيء، إلا لتكون هناك مناسبة لرؤية «نوع» الفلاحين
والجواميس .. ثم لكى تغنى اسمهان وفريد «نويتو» آخر من أجمل أغانى العمل فى
أفلامنا، حيث نرى مركبا فى النيل، وفلاحين يعملون بجد فى حقولهم... ومع هذه
الكلمات التى تشجع قيمة العمل:

«أيدي فى ايدك تسير .. والمولى راعيها ..
«لية تشكى ارضنا .. والنيل ساجيها»

ثم نعود إلى خط الفيلم الاصلى الذى يفرقة كاتب السيناريو عمر جميعى فى
الميلودراما المألوفة .. فانور وجدى يعرض على أمه الارستقراطية فكرة الزواج من
اسمهان المغنية فترفض بعنف، وتطلق صيححتها المدوية حسرة على ابناء «البيوتات»:
- «يادى الشرف العظيم .. احنا عيلتنا تناسب واحد مغنواتى .. فينك يا باشا! ليه

يا ربي الجرسه والهتاك دى؟» .. ثم تقرر حرمان ابنها كالعادة من الميراث!
لكن الشاب المحب المخلص يتحدى التقاليد ويتزوج المغنية التى تثبت أنها «أشرف
من الشرف ذاته»، فتضحي بحبها عندما تحس بثأنها سوف تقسد العلاقة المقدسة
بين الأم وابنها، فتأخذ «هدومها» وترحل .. وتدلهم الأمور كلها مرة أحدة: فالخواجة

بشارة يطرد الجميع مرة أخرى من الكبارية، ويتفرق كل في ناحية.. ولكن فريد الأطرش يتعرف إلى المخرج الكبير «طه طه عبده طه» الذى يعطه دوره استفان روستى.. وهناك تحبه أخته «روحية خالد» التى قابلته بالمصافحة! ويكتشفه رجل قوى النفوذ يسمعه بالمصافحة! ويكتشفه رجل قوى النفوذ يسمعه بالمصافحة! فيقنمه لمدير الإذاعة.. فيقننى فى الراديو ويسمعه الجميع وينجح بالطبع.. ثم تجرى كل الأمور بسرعة شديدة جدا وتتغير من حال إلى حال تمهيدا للنهايات السعيدة لكل الأطراف..

فريد يتزوج ويستأجر شقة فى الزمالك ويصبح قادرا على تنفيذ حلمه بإقامة استعراض كبير من تلحينه وغناة على المسرح.. والثلاثى الفكاهى يقنع الخواجة بشارة الانتهازى بتقديم هذه الاستعراض على مسرحه.. والأم الأرستقراطية لانور وجدى تسمع بالمصافحة اسمهان وهى تحكى تضحيتها بحبها حتى لا تفسد علاقته بامه.. فتعرف أنها بنت «كويسة» على الرغم من إنها «ارتيست» وتبارك عودتهما لبית الزوجية من جديد.. فلا يبقى إذن إلا أن نستمتع نحن بالاستعراض الكبير الذى لا بد أن تنتهى به أفلام فريد الأطرش.. ووسط أجواء حاملة من الغناء والموسيقى الساحرة نسمع فريد الأطرش وأسمهان معا لآخر مرة.. فهما لم يتلقيا بعد ذلك لأن المقادير كانت تدبر لهما شيئا آخر أوقف قبل الأوان ثنائيا خالدا فى الموسيقى والغناء كان يمكن أن يقدم الكثير لو لم تذبل هذه الوردة الجميلة اسمهان حتى قبل أن تشهد الربيع.

فى ثانى.. وآخر أفلامها قبل وفاتها الحقيقية
« غرام وانتقام »
مأساة اسمهان.. لحن لم يتم !

بعد «انتصار الشباب» أول أفلام اسمهان مع شقيقها فريد الأطرش، كان فيلمها الثانى عام ١٩٤٤ هو «غرام وانتقام» الذى كتبته ومثله وأخرجه يوسف وهبى، وجاء موتها المفاجئ قبل أن يتم تصويره وهى عائدة فى سيارتها من مصيف رأس البر حيث سقطت بها السيارة فى إحدى الترع الريفية.. فرأى يوسف وهبى بئكاء كبير أن يستغل هذا الحدث المفاجئ الذى كان له نوى كبير لدى جمهور أسمهان الذى لم يكد يبهره صوتهما الخارق وشخصيتها الساحرة والغموض الكبير الذى أحاط بها فى المجتمع المصرى فى تلك الأيام، ليس على المستوى العاطفى فقط بل وعلى المستوى السياسى بعلاقاتها العديدة، حتى فقدها . فأراد يوسف وهبى بمنطق قد يكون فنيا وبراميا لا يستطيع أن يلومه عليه أحد، أن يضيف هذه المأساة الحقيقية إلى فيلمه الذى فقد بطلته اللمعة قبل أن ينتهى تصويره.. وأتصور أنه أدخل لقطات اضافية بحيث أصبحت قصة المطربة سهير سلطان التى هى بطله الفيلم، هى قصة اسمهان نفسها. وحتى يصبح التناطبق شديدا ومحكما بين القصتين ختم العبقرى يوسف وهبى الفيلم بمشهد يعزف فيه لحنا على الكمان، وعندما يسألكونه : ما اسم هذه القطعة الجميلة ؟ يقول : «اسمها سهير.. لحن لم يتم».. وكأنه يقول : «اسمهان.. لحن لم يتم !»

يحمل «غرام وانتقام» فى البداية اسم «شركة مصر للتمثيل والسينما»، وتحتها «ستديو مصر» وهى المؤسسة المصرية الضخمة التى أسسها رائد الاقتصاد

المصرية طلعت حرب قبل ذلك بتسع سنوات فقط (أى فى عام ١٩٢٥) وما زالت قائمة حتى الآن على الرغم من كل التفریب الذى لحق بمؤسسات السينما المصرية.. ثم يكون يوسف وهبى أكبر الأسماء فى المسرح والسينما فى ذلك الحین «جنتمان» بفا. يكفى لیبداً أول أسماء الفیلم «بفقيدة الفن» اسمهان» حتى قبل اسمه هو شخصياً.. لأنه من الواضح أنها كانت قد رحلت قبل اعداد الفیلم للعرض، فرأى أنه لابد من تكريمها، بل وبإضافة بعض المشاهد التى تعید رواية مؤساتها ایضا .

لا يكتب يوسف وهبى فى عناوین الفیلم أسم مؤلف القصة أو السيناريو أو الحوار.. وإنما يكفى فى نهاية هذه العناوین بنسبة كل شىء إلى نفسه كالعادة : «اقتباس وتمثیل وإخراج» ومن یون أن یحدد لنا اسم العمل الأصلی الذى تم اقتباسه، وإن كان واضحاً أن الفكرة أجنبية وشائعة.. فكرة المرأة التى تنتقم من قاتل زوجها بإيقاعه فى حبها.. ولكنها عندما تقترب منه أكثر تكتشف جوانب الحب والخیر فیة ومدى براعة فى مواجهة نذالة زوجها الذى كانت مخبوءة فیة..

أما عن بقية عناصر الفیلم الفنية الأخرى التى هى جزء مهم من هذه الدراسات التى نعيد فیها تأمل ماضى السينما المصرية وكيف كانت الأمور، فهى تكشف مثلاً عن أن المونتاج قام به صلاح أبو سیف الذى كان أحد أهم العاملين فى قسم المونتاج فى ستدیو مصر فى ذلك الحین، ومعه وفیقة أبو جبل التى كانت أول سيدة مصرية تعمل فى المونتاج. أما التصوير فلسامى بریل.. بینما مهندس المناظر هو ولی الدین سامح الذى كان من رواد الیكور السینمائى قبل أن یتحول إلى إخراج بعض الأفلام هو الآخر ..

أغانى الفیلم

فى فیلیم تلعب بطولته اسمهان لابد أن يكون للأغانى شأن كبير.. بل ربما تكون القصة نفسها مجرد غطاء لهذه الأغانى، وذلك یعهد یوسف وهبى بتالیفها لثلاثة من كبار شعراء الأغنية السینمائية : أحمد رامى الذى كتب ثلاثاً من أغانى الفیلم الست : «لیالى الأنس».. «أیها النائم».. «مواكب العز».. ویرم التونسى الذى كتب «أنا اللى استاهل» بینما كتب مأمون الشناوى «امتى حتعرف امتى» و «یامین یقولی قهوة».. أما ألحان «غرام وانتقام» التى هى من أجمل أغانى السينما المصرية وأخلدها حتى الآن. فلقد لحن فرید الأطرش أجملها على الإطلاق «لیالى الأنس فى فیینا»

وأغنية «يا مين يقوللى قهوة»، بينما لحن رياض السنباطى «مواكب العز» الذى تم الغاؤه للأسف الشديد من كل نسخ الفيلم بعد ثورة ١٩٥٢ .

أما لحن السنباطى الثانى فهو لقصيدة «أيتها الثائم» لأحمد رامى.. بينما لحن محمد القصبجى الأغنية المفرقة فى الحزن «أنا اللي أستاهل كل اللي يجرى لى» إضافة لأغنية شديدة المرح والجمال «امتى حتعرف امتى انى بحبك أنت».. تأكيداً لعبقرية هذا القصبجى المظلوم الذى لا أنرى كيف لم ينل ما يستحقه من الإشادة بين الملحنين الكبار، فهذا لحن سابق لعصره ولا يقل سحراً عن لحنه الخالد لليلى مراد «أنا قلبى دليلى»..

الموسيقى التصويرية كانت لمحمد حسن الشجاعى الذى كان من أوائل العاملين فى مجال تأليف موسيقى الأفلام وبأسلوب كلاسيكى كان معروفاً به، وهو يبدو مناسباً فى «غرام وأنتقام» أكثر من أى فيلم آخر، حيث أن بطله «الموسيقار جمال حمدى - يوسف وهبى - هو عازف كما يؤكد طوال الوقت انه درس فى «أرقى معاهد باريس» بل ويعزف بنفسه أكثر من مرة فى الفيلم عزفاً خاطئاً بالطبع !

مساعداً المخرج يوسف وهبى، هما عبد العليم خطاب الذى عرفناه ممثلاً بعد ذلك، وله فى الأربعينيات عدة محاولات للإخراج، وجورج بندلى وهو أجنبى لم نسمع به بعد ذلك ..

وعلى الرغم من أننا لا نقرأ اسم حسن الإمام الذى كان أحد تلاميذ يوسف وهبى فى المسرح والسينما، إلا أنه فى لقاء معه قبل أن يرحل، قال أنه كان أحد مساعدى يوسف وهبى الصغار فى هذا الفيلم، وأنه ظهر أيضاً فى المشهد الختامى للفيلم فكان أحد الشابين اللذين يحملان جثمان اسمهان من السيارة.. وهو الذى يخبر يوسف وهبى بموتها فى حادث السيارة ..

مغنية لا تعوض

يبدأ الفيلم فى مستشفى الأمراض العقلية حيث يحدث مديرها منسى فهمى بعض الصحافيين عن أحد مرضاه وما أدى به إلى الجنون فيقول : «وقضى على هذا الحال سنين.. وهو مريض.. وهو مريض هادى» الطبع.. متلئق فى ملبسه لكنه عايش فى الماضى.. ولا يدرك أى شىء عن الحاضر.. ييقضى أيامه ولياليه فى تأليف قطع موسيقية حزينة يهديها لحبيبتة المفقودة.. المغنية سهير سلطان التى ماتت أثر حادث

أوتومبيل.. وكان لمصرعها رنة حزن عظيمة !» وهنا يعن أحد الصحافيين : «آه المغنية سهير سلطان.. دى خسارة لا تعوض !» .

ونفهم أن سهير سلطان هذه هى نفسها اسمهان التى كانت قد ماتت فى حادث سيارة بالفعل.. وأعتقد أن هذا المشهد الافتتاحى الفه وصورة يوسف وهبى بعد الحادث ليستفيد من الدوى الذى أحدثه موت اسمهان المفاجئ.. ويعد أن اختار للفيلم بناء «الFLASH باك» أى الذى يبدأ بهذه المقدمة المثيرة لاهتمام المشاهد بئته سيرى قصة حقيقية.. وحيث يصيح الفيلم كله بعد ذلك «FLASH باك» طويلاً.. أى عودة الى الماضى، ثم يعود لينتهى بالمشهد نفسه حيث مدير مستشفى الأمراض العقلية ينتهى رواية مأساة العازف المجنون والمغنية المشهورة فيما يعرف فى كتابة السيناريو «بإغلاق الدائرة».. وإن كان الخطأ العابر الذى وقع فيه يوسف وهبى - المؤلف - هو قول مدير المستشفى فى أول عبارة فى الفيلم على الإطلاق أن العازف «قضى على هذا الحال سنين».. فالمنطق أن يذهب الصحافيون لرؤية العازف المجنون فى المستشفى بعد حادث وفاة حبيبته المشهورة مباشرة.. خصوصاً وقد اعقبت الحادث محاكمة العازف نفسه فى جريمة قتل هزت المجتمع.. والا فما الذى يشغل الصحافة به بعد ذلك بسنوات ؟ .

يقدم يوسف وهبى نفسه بعد ذلك للمشاهدين لأول مرة فى الفيلم على أى حال بالهيبية والقموض و«الهيلمان» الذى كان يحقق نرجسيته المعروفة فى تلك الفترة المبكرة من عمله السينمائى، أى فى الشخصيات الشاذة أو الغامضة أو «الجبارة» بشكل أو بآخر، والتى تؤكد على ملامحها فى الشكل والملابس وفى طريقته الشهيرة فى الأداء المبالغ فيه، ويريق العينين، وتركيزه على الحوار المسرحى الفخم الالفاظ. وسوف نلاحظ طوال حوار «غرام وانتقام» جزالة اللفظ المصطنع الأقرب إلى القصصى بالنسبة لكل الشخصيات وليس بالنسبة ليوسف وهبى وحده.. فهى لغة لا يمكن أن يتحدث بها البشر العاديون فى تعاملاتهم اليومية، لأنها أقرب إلى رصانة لغة المسرح .

ثم نرى مع الصحافيين الثلاثة ومدير مستشفى الأمراض العقلية، يوسف وهبى يعزف الكمان بانهماك شديد من ظهره أولاً.. ونفاجأ بأن هذا المجنون بلبس عباءة فخمة فوق كتفيه إمعاناً فى «الجلال المسرحى» الذى كان يوسف وهبى وليس الشخصية - يجب أن يقدم به نفسه، ربما لتؤكد لمشاهديه دائماً أنه رجل مهيب وكبير

جدا وأن عليهم أن يستعدوا للتعامل مع شخصية ليست عادية.. ويقول منسى فهمى مدير المستشفى لمرضىه المجنون ويكثر من التبجيل: بونجور يااستاذ جمال!
هنا، وبذكاء مرسوم جيدا، يلتفت يوسف وهبى الى الكاميرا لتتأكد أنه يوسف وهبى ! .

يلح الصحفيون بالطبع على سماع القصة من أولها من مدير المستشفى.. وهى الزريعة الوحيدة بالطبع لكى نرى الفيلم من خلال «الFLASH باك» الذى يعود بنا إلى ليلة اعتزال المغنية المشهورة سهير سلطان الغناء» حيث تقدم آخر حفلاتها فى «مسرح النجوم» قبل أن تتزوج «أحد أبناء الوجهاء» الذى هو الشاب الثرى العايب المستهتر كالعادة «وحيد عزت».. وهو أنور وجدى، أحد تلاميذ يوسف وهبى الصغار حينذاك، ولكن اشطروهم فيما يبدو، وكان ما زال متخصصا فى دور الشرير الوسيم الذى ينفق ثروته فى الإيقاع بالنساء.. والغريب أنه كان الدور نفسه، ومع اسمهان ايضا، فى فيلمها الأول «انتصار الشباب».. فهم هنا لم يغيروا الشخصية ولا حتى غيروا الممثل !

الانتقام قبل الغرام

تحتشد المدينة كلها لتسمع سهير سلطان فى آخر حفلاتها قبل أن تعتزل.. ومع ذلك لا يتوقف جمهورها عن الطعن فى زوجها «البلاى بوى» الفاسد وحيد عزت الذى تزوج من قبل «١٤ جوازة!» وخسر فى الأسبوع الماضى «خمسـة آلاف جنيه على ترابيزه الباكراه».. وهو رقم فلكى عام ١٩٤٤ ..

ثم تغنى اسمهان - أو سهير سلطان - أخذ أغانيها «ليالى الأتس فى فيينا».. دى فيينا روضة من الجنة» التى لحنها لها أخوها فريد الأطرش، فبقيت حتى الآن إحدى أجمل أغاني السينما المصرية على الإطلاق.. ثم بعد انتهاء حفل الوداع نجد واحدة من ضحايا زوجها المتلاف الشرير أنور وجدى تنتظره حزينة منكسرة على الباب، بعد أن افترسها وهجرها ليتزوج سواها، فنقم أن ضحاياها كثيرات.. بينما يغرق هو فى السعادة مع زوجته المغنية اللامعة التى هجرت الغناء والمجد من أجله، وفى الليلة نفسها يصرع الزوج بعد أن يطلق عليه مجهول الرصاص.. فتهتار اسمهان بالطبع حزنا على فرحتها التى لم تكد تبدأ حتى انتهت.. ويبدو أن هذا كان قدر هذه المغنية الخارقة فى السينما وفى الحياة معا.. بينما يقف الى جانبها مواسيا محمود

المليجى «الممثل الشاب» حينذاك والذى يمثل دور صفوت بك وكيل نياية طنطا، والذى ظل معنا طول الفيلم على الرغم من ذلك لم يذهب أبدا الى طنطا !

ثم يدخل الفيلم فى دائرة التحقيقات البوليسية التى توحى بأصله الأجنبى.. فتحريرات البحث عن القاتل تقود إلى حواشيخدا ع النساء متوالية من هذا القتل، الذى كان فاسدا وسافلا بما يكفى لاحداث أكثر من كارثة.. ولكن التحقيق يقود فى النهاية إلى عازف الكمان الفنان جمال حمدى - يوسف وهبى - الذى تخرج من ارقى معاهد فرنسا ولأن الأدلة لم تكن كافية ضده، يطلق سراحه.. ولكن اسمهان الأرملة المكومة تقرر ألا يهدأ لها بال قبل أن تنتقم من قاتل زوجها. بينما يشد محمود المليجى ابن عم الراحل من انزها بعبارة من نوع : «تزرعى بالصبر» وينحنى لتقبيل يدها بتهذيب شديد كل خمس دقائق، تسند هى رأسها على حائط ما وتغنى بحزن شديد لأنها اسمهان - اغنيتهما الثانية فى الفيلم :

« ايها النائم على ليلى سلاما.. لم يكن عهد الهوى الا مناما.. »

وتقرر الأرملة الجميلة أن القاتل هو يوسف وهبى. حتى لو كان قد أفلت من يد العدالة، فإنه لن يفلت من يدها، ولكنها تقتله بالطبع، وإنما «أنا حستخيم معاه سلاح أشد فتك من الرصاص.. سلاحى أنا.. سلاح المرأة» واسمهان صادقة جدا بالطبع فى هذه الكلمات.. فسلاح المرأة والعياذ بالله أشد فتكا من الرصاص وإن كانت المرأة «الحبيبة» قد حواته الآن إلى سلاح الساطور وأكياس البلاستيك !

لذلك. فهى لا تكاد تسمع من صديقتها الارستقراطية عنايات هانم (زوزو ماضى فى ثورة سحرها الخاص حينذاك) انها ستقيم حفلة تنكرية، من النوع الذى كان منتشرا ذات يوم فى أفلامنا القديمة الفخمة، وأن أحد المشتركين فيها سيكون جمال حمدى عازف الكمان نفسه قاتل زوجها، حتى تقبل الاشتراك فى الحفل كخطوة أولى لاسترجاع والإيقاع به..

فى حفل زوز ماضى هذا، تروعا ضخامة الإنتاج وثراؤه.. عشرات من الكومبارس بملابس تنكرية انيقة جدا، وفخامة فى ديكورات ولى الدين سامح.. والوجوه كلها جميلة ومحترمة حتى وهم كومبارس.. الرجال يبدون أولاد ناس.. والنساء فانتات حقا.. وعازف الكمان يوسف وهبى يعزف قطعة موسيقية رفيعة المستوى وهو منفعل جدا كعابته «ومديها جامد» على حد التعبير الشعبى اللاذع، وكأنه بيتهوفن وموزار معا ! ولا يكاد ينتهى من العزف، حتى تضج القاعة الضخمة

بالتصفيق الجنونى، وتحشد حوله الفتيات الجميلات فى انبهار عظيم ومن دون مناسبة.. كانت هذه هى الصورة التى يحب يوسف وهبى أن يرى نفسه بها كمعبود للنساء.. فالواقع أن هؤلاء «العمالقة» كانوا يعانون من جنون عظمة متأخر جدا، يحولهم إلى نوع من الغرور المراهق الذى يعالجونه بالتنقيس عن عقدهم فى الأفلام !

ثم تغنى اسمهان بالطبع اغنيتها الثالثة الجميلة : «آه يا مين يقوللى قهوة»، وتتمكن من الإيقاع يغريهما يوسف وهبى باقناعه بوضع لحن تغنيه .

المرأة تنسج خيوطها

تتطور علاقة اسمهان بيوسف وهبى تطورا سريعا على أى حال كما هى العادة فى السينما المصرية، فبعد أول لقاء فى بيتها يقع فى حبائلها على الفور، وإلى حد الذهاب معه وحدهما، الى نزهة فى أى بلد عربى، وتحدد اسمهان بالاسم : «الشام.. فلسطين.. لبنان» .

ويقتصر جسد الانسان وهو يسمع اسم فلسطين.. فعام ١٩٤٤ كان مازال هناك بلد بهذا الاسم.. وبعد اربع سنوات فقط، أى فى عام ١٩٤٨، جاء الاجتياح الصهيونى المستمر حتى الآن.. ويا لها من مأساة تعيدها الينا تلك الأفلام القديمة . فى لبنان الاثنان فى «اوريفت بلاس اوتيل».. وتواصل اسمهان الداهية نسج خيوطها حول يوسف وهبى الذى يبنو بريئا وسانجا إلى حد «العبط» فخلال نزهمتها وسط مناظر لبنان الجميلة.. الجبال والينابيع والمروج الخضراء، تدعى اسمهان انها وقعت واصيبت ساقها.. ويذهب هو ملهوقا للبحث عن الطبيب بشارة تمرية.. وهو بشارة واكيم طبعا الذى ما ان يظهر فى الفيلم حتى يملؤه بهجة ومرحا وخيوية لأنه ممثل كوميدى فذ فعلا، بطابعه اللبناى المحبب جدا.. وتلقائيته المدهشة.. وهو هنا طبيب فنان سكير، يكره العمل، ويهوى تأليف الشعر الذى ليس شعرا على الاطلاق..

حوار يبيع لبشارة واكيم

ان يوسف وهبى يذهب إلى بيت الطبيب الوحيد فى الناحية، بشارة هذا، فنقول له امرأة حيزيون : «تلاقيه جنب العين بيشرب القنينة.. وسنوحى القرحة».. ويذهب يوسف وهبى إلى مكان العين على طريق زحلة (موقع سياحى لبنانى بديع) فيجذب

بشارة واكيم غارقا فى شرب القنينة فعلا، ومحاولا البحث عن آيات قصيدة.. وهو لا يريد أن يزعجه أحد، ولا أن يترك القصيدة ليذهب إلى أي مكان على الرغم من الحاح يوسف وهبى عليه، فيضج من السخط قائلا : «بخيل صرمايتك انا.. كيف عرفت أنني هون»؟.

ويقول يوسف وهبى : «من السيدة العجوز التى وجدتھا فى البيت ويبدو أنها أمك..»

وهنا يزداد غيظ بشارة واكيم وينفجر فى وجه يوسف وهبى بهذه العبارات اللطيفة التى تبدو مختلفة تماما عن حوار الفيلم كله، ولابد أن يكون بشارة واكيم هو الذى كتبھا.. فما أن يسمع أن العجوز الشمطاء التى فى البيت هى أمه.. حتى يضطر للبوح بالحقيقة المفجعة.. وبهذا الإيقاع الموسيقى المنظوم الذى يستخدمه فى كل مشاهدہ القليلة :

«أمى»؟.. يادلى يا تعتيرى.. هادى الكركوية المعفصة.. أم العين المعمصه.. ها الجنية المحنية.. ها الحية المستقوية.. ذات الخلقة البهيمية.. وكل ما شئت تقوله من الألفاظ المنقية.. فى قاموس الشتايم والمسبات العربية والأعجمية.. تعرف حضرتك مين بتكون؟..»

فيسأله يوسف وهبى ببراعة : «ليه.. هى مش والدتك؟»
« - لا.. هايدى.. مرتى.. مرتى على سنة الله.. اتجوزت قبل منى عشرة وأنا الحداش..» .

فيقول يوسف وهبى بالبراعة نفسها : «تشرقنا» !
ولكن بشارة واكيم يتصوره يسخر من مصيره التمس فيقول متحفزا :
« - نعم.. بذك تخش معى قافية يا مصرى؟» .

فينفى يوسف وهبى قائلا : «أبدا والله» .
هذا الحوار الذى حرصت على نقله بالكامل لشدة إعجابى الشخصى به.. ليس فقط لطف مشاهد «غرام وانتقام» وإنما من ابرع والطف ومشاهد الحوار فى السينما المصرية كلها.. فضلا عن أنه أكثر مناطق الفيلم حيوية على الإطلاق، بالحضور الشخصى القوي جدا لبشارة واكيم وبأدائه الخاص باللهجة اللبنانية .
أخيرا يوافق الطبيب على الذهاب لرؤية المريضة فى الفندق ليكتشف بالطبع أن ساقها لا تعانى شيئا وإنما هى مجرد حيلة غرامية بين حبيبين.. وسرعان ما يصبح

صديقا لهما، فيدعوهما لحضور عرس عند مشايخ العرب لسماع الأغاني السورية.. وفي العرس البدوي الجبلى ترقص الفتيات على أنغام الدفوف.. وتكون الفرصة مناسبة طبعاً لتغنى اسمهان أغنية بدوية جميلة ..
«يا ديرتى مالك علينا لوم.. لاتعتبى لومك على من خان »

فكرة الوحدة

ثم ينتهز بشارة واكيم الفرصة عندما يعرف أن هذه الفتاة الجميلة هي المطربة المصرية الشهيرة سهرى سلطان، فيدعوها للتبرع بالقناء فى حفلة خيرية.. يبدأها هو بالقاء احدى قصائده السانحة.. ولكن المملوغة بمعانى وحدة العرب فى ذلك الوقت المكبر، وكانت احدى محاسن الفيلم المصرى فيه هذا الدور القومى الذى كان يؤكد عليه كثيراً فى الأفلام الغنائية والاستعراضية بالذات.. وحيث كان لابد من أغنية شامية ولبنانية وتونسية فى كل استعراض..

إن كلمات بشارة واكيم على الرغم من سذاجتها مفعمة بهذه الروح المحبة بين عرب تجمعهم أشياء كثيرة : «يا بنت مصر ولبنان.. يا نجمة الأمة العربية.. خفقتى لوجاع الرضمان.. تحيا الشهامة المصرية.. شامى.. فلسطينى.. عراقى.. وابن البلاد النيلية.. نسب صابر له زمان باقى.. وولد عموم فى الجنسية.. وهلق بالفكر الراقى راح تصيروا وحدة عربية» !!

فى هذا الجو البهيج من الأخوة ونحن نرى علم مصر وعلم لبنان يتصدران المكان.. تقف اسمهان لتغنى «امتى حتعرف امتى انى حبك إنت»، وكأنها توجهها ليوسف وهبى بالذات.. ايذانا لقصة الحب التى بدأت بينهما على جمرات العداوة والانتقام.. وفى حجرته تفاجأ فعلاً، بأنه يضع صورتها إلى جانب مصحف أهدته له أمه.. فتأكد أنه وقع فى حبها فعلاً.. ولكنه يرجئ الاعتراف لها بسرهِ الكبير إلى أن يعودا الى مصر، فتدرك أنها لوقعت به فعلاً.. وأن القاتل على وشك الاعتراف..

الاعتراف

فى مصر تخبر محمود المليجى ابن عم زوجها القتيل أنور وجدى بهذا التقدم الذى احرزته خطتها، فالقاتل سيزورها الليلة ويعترف.. ولكن محمود المليجى من نون أن يخبرها، يتفق مع البوليس ومحققى النيابة على أن يتسللوا خلسة الى بيت

أسمهان لسماع القاتل وهو يعترف بجريمته ..

وفى «فلاش» - أى عودة الى الماضى - داخل «الفلاش» الأصلي الذى يشغل مساحة الفيلم كلها، يحكى يوسف وهبى لأسمهان قصته مع زوجها القاتل أنور وجدى من البداية إلى النهاية.. فإذا به فيلم آخر من النوع الذى كان يعشقه يوسف وهبى.. فهو الشاب الصعيدي الذى صحب اخته - امينة شريف - من إحدى قرى المنيا لتعيش معه فى القاهرة.. فإذا بصديقه السافل أنور وجدى يغمر بها هى الأخرى كعائته، وبعدم يعتدى عليها يهجرها.. ومن دون أن يراعى أى اعتبارات للصدقة أو للأخلاق.. ولكنه يقع هذه المرة بين يدي من لا يرحم.. يوسف وهبى شخصيا.. الذى يدافع بالطبع عن شرف أخته الذى هو حسب مقولاته الخالدة فى أفلام كثيرة : «زى عود الكبريت.. ما يولعش إلا مرة واحدة!» فيلتحم فى معركة ظريفة بالأيدي مع أنور وجدى، يكيل كل منهما اللكمات للآخر بحماسة شديدة.. ونكتشف أن ليوسف وهبى شعرا طويلا يتطير على جبهته فى معاركه الشهيرة تماما مثلما هو حال شعر أنور وجدى، ويصبح شكل الاثنين ظريفا فعلا قبل أن تنتهى المسألة الى التراخيبيد الفاجعة، حين يخرج أنور وجدى مسدسه فى اثناء التحامه بيوسف وهبى دفاعا عن نفسه، فتطلق رصاصة فى قلب أنور وجدى وتودى به .

تروع اسمهان بالطبع من هذه الحقائق الفاجعة التى لم تكن تعرفها.. فتصف زوجها الراحل بادائها الركيك : «السافل» وتكتشف كم كانت مخبوعة فيه.. وكما كان عدوها هذا بريئا ومدفوعا لما فعل.. فتقع فى حبه على الفور.. ولكن محمود المليجي يفاجئها باقتحام الحجرة مع البوليس والنيابة التى سمعت اعترافات يوسف وهبى فتقبض عليه.. ويتصور بالطبع أنها هى التى دبرت كل شئ لتوقع به على الرغم من أنها تصرخ له باكية بأنّها بريئة، ولم تستدع أحدا..

لحن لم يتم

تجرى بعد ذلك تفاصيل المحاكمة التى نتابعتها فى مشهد «فوتو مونتاج» لمشاهد المحاكمة.. ومانشيتات الصحف: «البلاغ.. الدستور.. الدفاع» وكان مصر كلها لا شاغل لها الا قصة يوسف وهبى مع اسمهان.. وعندما تلعب هى لورا فى تبرئته يتأكد من أنها احبته فعلا وأخلصت له.. فيخرج من السجن ليتزوجها.. ولكن على

باب بيتها تصل جثتها وقد ماتت قبل الآوان.. فيصاب بالجنون، ويدخل المستشفى، ويعزف الكمان.. ونعود إلى نقطة البداية..
يسأله مدير المستشفى عن القطعة التي يعزفها فيقول له، بطريقة يوسف وهبي :
«سهير.. لحن لم يتم» وهي فى الواقع : «اسمهان.. لحن لم يتم» .

أسماء كوميدية لامعة فى فيلم.. سخيف! «حالة مراهقة».. سينما لن تبلغ سن الرشد!

فى فيلم «حالة مراهقة» يبدو لأول وهلة أن كل شروط النجاح متوافرة.. فالبطلة هى إلهام شاهين.. نجمة شابة صاعدة أثبتت خطوة خطوة إنها موهوبة فعلاً بكل المقاييس الشكلية والفنية.. ففى خمسة مشاهد فقط لعبتها فى فيلم «أيام الغضب» لدور الفتاة الريفية التى باعها أبوها، نتيجة الفقر إلى زواج وهمى لثرى عربى فى عمر أبيها مما أدى إلى الجنون.. أكدت إلهام شاهين أنها ممثلة جيدة.. واستطاعت على الرغم من أنها لم تكن البطلة أن تفرض ظلال دورها القصير على كل الآخرين وعلى الفيلم كله بحيث استحقت فعلاً أكثر من جائزة عن «أيام الغضب» فى مهرجان الاسكندرية ثم فى مهرجان دمشق وفى مهرجان مصرى محلى صارم جداً فى نتائجه التى يحترمها الجميع هو مهرجان «جمعية الفيلم»..

ثم لأن «حالة مراهقة» هو فيلم كوميدى - أو المفروض إنه كذلك - فقد كان البطلان أمام إلهام شاهين نجمين بارزين فى مجال الكوميديا ومن جيلين مختلفين: فؤاد المهندس ومحمد صبحى.. وكل منهما استطاع بمفرده أن ينتزع الضحكات أكثر من مرة..

ثم هناك عائدة رياض أيضاً وهى ممثلة أخرى صاعدة استطاعت أن تثبت خطواتها بنجاح من فيلم لفيلم.. فضلاً عن كل ذلك هناك، إنتاج سخى بكل تأكيد لم ييخل بإنفاق شيء حتى فى مشاهد تم تصويرها فى قبرص دون أن تكون هناك ضرورة قوية لذلك..

ولكنى شخصياً لم استطع إن اضحك فى هذا الفيلم ربما لخلل فى أجهزة الاستقبال الكوميدى عندى أنا وليس لعيب فى الفيلم!

وعندما تجد نفسك أمام فتاة جميلة موهوبة مثل إلهام شاهين.. ونجم كوميدي مخضرم مثل فؤاد المهندس.. ثم نجم كوميدي شاب وشديد الحيوية مثل محمد صبحي.. وموضوع المفروض أنه «مغامرات كوميدي».. ثم لا تحس بأية سعادة أو إندهار، فلا بد من أن هناك مشكلة.. إما فيك.. وإما في الفيلم! فهل هي القصة مثلا التي قالوا في العناوين إنها من تأليف فوزي عيد، وأنا لا أعرف من هو فوزي عيد هذا؟

لا يمكن أن يكون هذا سببا موضوعيا وعادلا بأي حال للإعجاب أو عدم الإعجاب بأي فيلم.. فالمفروض أن نستقبل العمل الفني مستقلا في حد ذاته عن معرفتنا أو عدم معرفتنا المسبقة بصانعيه.. وما المانع من أن تتفجر فجأة في حياتنا الفنية موهبة شابة جادة لاسم مجهول قد يصبح له شأن كبير بعد ذلك؟ ثم أن المهم في السينما ليس القصة ولكن السيناريو.. لأن «هملت» شكسبير نفسها يمكن أن تصبح فيلما سخيفا جدا في يد كاتب سيناريو ضعيف أو غير موهوب.

مهرة ومراق عجز.. ومختلفا

وهذه هي المشكلة فيما اعتقد في «حالة مراقبة» أن السيناريو الذي كتبه فوزي عيد نفسه مع وصفي برويش.. هو سيناريو لا يعرف ما الذي يريد أن يقوله بالضبط.. وإنما هو يلف بك ويدور حول أشياء قديمة مكررة شاهدها في ألف فيلم من قبل.. حتى إنك لابد من أن تتساءل: ما الجديد الذي يحاول أن يضيفه هذا الفيلم بالضبط؟ وما الذي أقتن إلهام شاهين أو فؤاد المهندس أو محمد صبحي في «الورق» الذي قرأه - أي السيناريو - بالأقدام على هذه المغامرة السخيفة.. التي عندما وصلت إلى يدي المخرج سيد طنطاوي أيضا ونفذها.. تحولت إلى هذا الشيء السخيف الذي ليس كوميديا بالتأكيد! فإذا اعتبرها فيلم مغامرات وعصابات وتهريب.. فإن كل ما فيه قديم وركيك وكرر حفظناه عن ظهر قلب!

بل إن المشكلة الأخطر في هذا الفيلم هي إنك لا تحب احدا من أبطاله ولا تتعاطف معه.. مع أن المفروض في أفلام العصابات بالذات أن يكون هناك أختار وأشرار.. وأن تتعاطف وتتحمس للأختار بالطبع.. إلا إذا كنت شريرا أنت نفسك! ولكنك تكتشف في «حالة مراقبة» أن البطلة إلهام شاهين شريرة.. لأنها فتاة غامضة

تعمل خارج مصر فى مهنة غامضة مع عصابة أكثر غموضا تكلفها بتهريب الماسة ثمينة من القاهرة إلى قبرص.. ثم تكتشف أن البطل الآخر قواد المهندس رجل أعمال كبير يملك شركة ضخمة.. ومع ذلك فهو يريد تهريب هذه الماسة من القاهرة إلى روما.. لحساب «خواجة» غامض أيضاً سيمنحه مقابلها لها مبلغا كبيرا.. فلا تقم هل قواد المهندس هذا تاجر الماس أم مهرب أم حرامى أم ماذا بالضبط! فضلا عن أنه رجل مراهق رغم عمره المديد ويتدلى أمام فتاة جميلة فى عمر ابنته.. فهل هذه هى «حالة المراهقة» المقصودة فى الفيلم رغم أن موضوعه كله لا علاقة له بالمراهقة؟

الشخصية الثالثة هى محمد صبحى الموظف الصغير فى شركة قواد المهندس.. وصحيح أنه شاب طيب وشریف.. ولكنه متخلف عقليا فيما يبدو بحيث يمكن أن يخدعه أى احد.. فتفقد تعاطفك معه على الفور هو الآخر.. لأنه لا أحد يمكن أن يحترم الأغبياء أو يتعاطف معهم!

وبينما يختار قواد المهندس هذا الموظف القبي محمد صبحى لكى يكلفه بتهريب الماسة إلى روما.. فأتت لابد من أن تدهش جدا كيف يعدد رجل خبير كهذا.. لشاب متخلف عقليا كذاك.. بمهمة خطيرة كهذه!

دروس مستفادة من فيلم هايتا

وقبل أن تبدأ المغامرة على أى حال يدخلك الفيلم فى متاهة أخرى بلا لزوم.. فعابدة رياض تحب أشرف سيف الذى هو شقيق محمد صبحى.. ولكنه شاب كاذب يدعى أنه مليونير وابن قواد المهندس المليونير.. وبلا أى سبب أيضا! وعندما تذهب الفتاة إلى الأب المزعم يكتشف اللعبة ولكنه يقرر اللعب هو أيضا على الفتاة المخدوعة على الرغم من إنها فى سن ابنته.. لماذا؟! لأن هناك مشهدا بعد ذلك بكثير يصحبها فيه هذا العجوز المراهق إلى قبرص - لا ادرى شخصيا كيف - وإلى حجرته فى الفندق أيضا حيث ترقص له - أى عابدة رياض - فوق الفراش.. مع إنها تتصور أنه فعلا والد حبيبها الذى تريد أن يتزوجها.. ولنا أن نتصور فتاة تذهب مع والد حبيبها - الذى هو فى مقام أبيها - إلى قبرص لترقص له على سريريه فى الفندق.. ولنا أن نتخيل بالتالى نوع التفكير الذى يسيطر على فيلم كهذا!

مسألة الماسة المهرية التى تتصارع عليها العصابات.. مسألة قديمة ومستهلكة فى كل الأفلام.. لا يزيد هذه المرة سوى أن الفتاة الجميلة التى تكلفها العصابة

بالسفر إلى القاهرة لخداع الشاب المتخلف عقليا لتقنعه بالذهاب بالاملاسة إلى قبرص حيث مقر العصابة.. بدلا من روما! والمذهل أن الشاب يقتنع.. فيذهب إلى قبرص فعلا حيث تصبح كل مهمته هي أن يحمي الاملاسة من العصابة.. ولكن بعد أن نفهم بالطبع أن الفتاة الشريرة إلهام شاهين وقعت في حبه.. قطرها هذا الحب فجأة.. وتمردت على العصابة وساعدته على إنقاذ الاملاسة والتغلب على كل الأشرار.. ولكن احدا لم ينقذ اعصابنا نحن من هذا السخف الذي يسخر من عقول الجميع.. صانعي الفيلم ومشاهديه معا.. وواضح أن احدا لم ينقذ فلوس المنتج أيضاً.. ولكنها دروس مفيدة لنا جميعا في النهاية: للمنتج حتى لا يبدد فلوسه بعد ذلك في أفلام كهذه.. ولنا نحن حتى لا نشاهدها.

«قلبي دليلى» توابل أنور وجدى.. وصوت ليلي مراد

فى النسخة الوحيدة التى أصبحت متاحة من فيلم «قلبي دليلى» - أحد كلاسيكات السينما المصرية التى لا تنسى - بدليل أن التلفزيون المصرى لا يملك غيرها ليعرضها.. نكتشف على الفور أن عناوين الفيلم «التيرات» ليست هى عناوينه الأصلية التى مازلتا ننكرها والتى صنعها أنور وجدى..

ولمّا هى عناوين أخرى معدة حديثاً وبشكل ردىء جداً حتى فى الخطوط التى كتبت بها أسماء الفنانين فضلاً عن أنها ناقصة.. فنحن لا نجد مثلاً اسم كاتب السيناريو والحوار ولا المونتير ولا مصمم الديكور.

بل أن ما هو أخطر من ذلك أننا لا نقرأ أيضاً أهم ما كانت تحرص عليه هذه الأفلام الغنائية القديمة وهو اسم مؤلف وملحن كل أغنية.. وهى أخطاء لم يكن يقع فيها أبداً صانعو تلك الأفلام الذين كانوا يحرصون على كل التفاصيل.. ولذلك فسوف اعتمد فى معلوماتى عن «قلبي دليلى» على الذاكرة.. إنها ملاحظة شكلية تعنى كارثة أخرى من الكوارث التى تعرض لها تراث السينما المصرية. وتفسيرها الوحيد أن ملكية شركة أفلام أنور وجدى منتج الفيلم - وهى شركة الأفلام المتحدة - قد انتقلت إلى من لا ندرى من هو بالضبط.. وقد تكون ملكية «قلبي دليلى» بالذات قد آلت إلى شخص ما اكتشف عيباً فنياً فى «العناوين» ثم لم يعثر على «النيجاتيف» الأصلى للفيلم لطبع منه نسخة سليمة. فقام بتصوير هذه العناوين الجديدة وألحقها بالفيلم فجاءت ناقصة هذا النقص المخل. ثم عندما اشترى منه التلفزيون المصرى حق عرض الفيلم لم يجد سوى هذه النسخة المعيبة.. المخيف أن ما تعرض له «قلبي دليلى» تعرضت له عشرات وربما مئات من الأفلام المصرية من تلف وغيوب فنية

وضياع مشاهد وأحيانا فصول كاملة من هذا الفيلم أو ذاك.. بل لقد اختفت أفلام مهمة بالكامل من تاريخ السينما المصرية وإلى الابد بسبب فساد النيجاتيف أو ضياعه نهائيا. خلال تصفية شركات الإنتاج القديمة أو بيعها وبالتالي انتقال ملكية أفلامها بين الورثة الذين باعوها «بالرطل» أو «بالاقة» لبعض الجهلاء الذين لم يدركوا قيمة ما بين أيديهم من اشرطة تصوروها أنها مجرد «كلام فارغ» لا يسمن ولا يفنى من جوع. ويجب التخلص منها عند أول بائع «رويايكيا» يدور «بعرية يد» في الشوارع.. وهذه مأساة طبيعية لسينما وقعت بين ايدى من لا علاقة لهم بالعلم ولا بالفن وفى غيبة «أرشيف قومي للفيلم» وغيبة مسؤولية أجهزة دولة متحضرة تعرف قيمة تراثها الفنى والثقافى كما تفعل كل دول العالم..

قلبي دليلى

هذه خواطر مؤسفة لايد من البدء بها ونحن نعاود رؤية عمل جميل مثل «قلبي دليلى» بعد ثلاث واربعين سنة من البهجة التى منحها لأجيال متعاقبة منذ اخرجه وانتجه ومثله أنور وجدى عام ١٩٤٧ وكتب له السيناريو أيضا بطريقته المعروفة، ثم ترك الحوار الشيق الخفيف ليكتبه إيو السعود الإيبارى.. وقضلا عن «اولوة» الفيلم والسينما الغنائية كلها ليلى مراد، فإن أنور وجدى وبطريقته المعروفة الشديدة الذكاء أيضا، يحشد حوله وحولها كل عناصر النجاح الممكنة: بشارة واكيم، شكوكو وإسماعيل ياسين، زوزو شكيب... ثم كل اشرار الشاشة الظرفاء: استفان روستى، فريد شوقي، سعيد أبو بكر، رياض القصبجى، عبد المنعم إسماعيل..

أما «فريق الخير» المعلن لأنور وجدى كضابط بوليس فيضم حسن فايق، الشاويش الحازم والذى لا بأس أيضا من أن يطلق ضحكته المجلجلة المعروفة، والشاويش الآخر مختار حسين بطل معارك الضرب، العملاق الذى يمكن أن يحسم أى معركة مع الأشرار بحمل أى عدد من الرجال والقائهم على طول نراعيه.. ثم هناك بعد ذلك من أجل استكمال اقصى عناصر «الانبساط والفرقة»، رقصة لنبوية مصطفى، وأغنية للطرب عبد العزيز محمود الذى تسميه العناوين الجديدة «الطرب الشعبى» كما كان حينذاك بينما كان فى الواقع مطربا عاطفيا يفنى لحبيته فى الأفلام التى لعب بطولتها بعد ذلك، ثم «الطرب اللبنانى محمد سلمان» الذى غزا الشاشة المصرية بلونه «الشامى» المحب لفترة وقبل أن يتحول هو نفسه مخرجا بعد ذلك..

إن القيمة الأساسية «القلبي دليلى» فضلا عن جماله وامتاعه الطفولى الذى لا ينتهى حتى الآن بأغاني ورقة ليلي مراد وسحرها الخاص، هى أن الفيلم نموذج مثالى لسينما أنور وجدى نفسه «كعبقري شعبى» توصل إلى هذه الصيغة التجارية المحكّمة جدا التى ترضى الجمهور المصرى وتحقق كل شروط السينما الناجحة بمفاهيم تلك الأيام، ومن دون أى سخف أو ابتذال فى الوقت نفسه، بحيث يمكن القول أنها كانت - بمقاييس وقتها - سينما راقية أيضاً.. وعناصر النجاح عند أنور وجدى فى كل أفلامه مؤلفا ومخرجا ومنتجا هى كالتالى: ليلي مراد أولا كنجمة اسطورية.. وهذا يعنى الغناء الجميل جدا، ويعنى بالتالى ومباشرة قصة الحب التقليدية بينها وبينه كثنائى يصنقه الجمهور لأنه يعرف أنهما زوجان فعلا.. ثم من الطبيعى أن ينبع من الغناء الطابع الاستعراضى للفيلم، وخلال إمكانات انتاجية سخية إلى اقصى حد، وحيث تزبح الشاشة فعلا بعشرات الراقصات فى أزياء متنوعة مبتكرة وبيكورات وحيل مبهرة.. فضلا عن ليلي مراد - الصوت الاساسى - فى هذه الاستعراضات، فلا بأس من تقديم كل أنواع الغناء المتاحة إلى جانبها: الكوميدي من شكوكو وإسماعيل ياسين، والشعبى أو «البلدى» من عبد العزيز محمود، ثم اللبائى أو السورى من محمد سلمان حيث كان الغناء «الشامى جزءا اساسيا محببا جدا للمشاهد المصرى ولمع فيه نجوم كثيرون فى الأفلام المصرية.. فضلا عن «الكوميديا الشامية» أيضاً - او صحت هذه التسمية - خلال بشارة واكيم ثم الياس مؤيد..

ينرك أنور وجدى بذكائه الخارق أن الاستعراضات الجماعية مهما كانت ضخامتها وبذخها، لا تغنى المشاهد المصرى عن الراقصة المنفردة، التى تملأ الشاشة وحدها بتفاصيل جسدها وهى تتمايل أمام الكاميرا فيما يسمى بالرقص «البلدى».. وفى «القلبي دليلى» يقدم لهؤلاء نبوية مصطفى.. فلا تبقى بعد ذلك إلا عصابة الأشرار التقليدية التى تحقق عنصر الصراع فى دراما واهية وطفولية من الأصل، لايجد أنور وجدى صعوبة فى تأليفها بنفسه كل مرة، وبما لا يتجاوز غالبا محاولة عرقلة قصة حبه لليلي مراد، التى تقع فى حبه من ناحيتها من أول نظرة وأيا كان وضعه الاجتماعى بالنسبة لها.. وسواء أكان ضابط البوليس الشهيم، أو الطيار الساحر الوسيم، أو حتى عامل التليفون الفقير.. وعلى الرغم من كل مواقف سوء التفاهم، أو محاولات العصابة التقليدية لعرقلة حبه هذا لليلي مراد وجبها له.. فإنهما

لا بد من أن يتزوجا فى النهاية!

«عصابات أنور وجدى الطريفة»

يمكن أن يقال أن أنور وجدى هو «أظرف» من ابتكر عصابة فى السينما المصرية! وواضح أن تعبير «أظرف» هذا لا علاقة له بمعقولية هذه العصابة أو وجودها أو عدم وجودها فى الواقع.. ولكنها العصابة السينمائية الطريفة الخاصة بأنور وجدى والتي وضع مواصفاتها وملامحها بنفسه، فأصبحت من «تقاليد» السينما المصرية الراسخة.. فهى أولا العصابة التى اتخذت لها مقرا فى «قبو» أو «بديرون» ما لا يمكن الوصول إليه إلا من بابا سرى، وهو أشبه بالخزن الفسيح للمجلات ما لا يدرى أحد كيف تجمعت معا ولا لماذا: اطارات عجلات السيارات المعلقة على الحائط مثلا.. ما الذى تفعله فى هذا المكان؟ ثم أكوام القش والبراميل الفارغة والزجاجات الدائرية المنتفخة التى كانت شائعة فى «الخمارات» واسمها «الفياسكا» لأن رجال العصابات لا بد من أن يكونوا سكرين بالطبع! وهناك بعض الحبال وإحيانا السلاسل الحديد المعلقة على الجدران لاستخدامها عند الضرورة فى المعارك التى يخوضها بطل الفيلم غالبا مع أفراد العصابة!.

تلك هى ملامح الديكور الأساسى لقبو اللصوص تحت الأرض الذى يقود إليه بالطبع السلم الخشبي التقليدى الذى يتعارك عليه البطل مع «الحرامى» فيقع بأحدهما.. وهى مواصفات أيا كان قريبا أو بعدها عن الواقع أصبحت راسخة فى أذهاننا عن العصابات فى السينما المصرية.. واعتقد أنها كانت ابتكارا خاصا لأنور وجدى، انتقل بعد ذلك إلى الأفلام الأخرى، وحتى الآن، وربما بلا أى تطوير ولكن ارتباطها بأنور وجدى تحقق أيضاً من اختياره لأشعار بعينهم فى أفلامه، هم غالبا استفان روستى هذا «التيب» المتفرد الفذ «للخواجة الحرامى ابن البلد» فى وقت واحد.. ثم مساعده «الشاب» فريد شوقى فى الوقت الذى كان ممثلا صغيرا لا يزال يرفع «حاجب الشر الإيسر».. وحولهما رياض القصبجى وعبد الحميد زكى وعبد المنعم إسماعيل.. وفى «قلبي دليلى» بالذات اضيف اليهم سعيد أبو بكر الذى سخروا من قبحه بتسميته «جميل».. والغريب أن هذه المجموعة التى انتقاها أنور وجدى بنكاء لتمثل عنصر الشر وأفرادها من نوى الوجوه القاسية القبيحة، لم يكن ممكنا أبدا أن تكرهها على الرغم من ذلك، لأنك تترك فى أعماقك أنهم طيبون بشكل ما،

وإنهم «حرامية غلبة» بشكل ما.. ربما لأن حجم الشر أو العنف نفسه فى أفلام تلك الأيام كان حجما محدودا جدا.. والشر نفسه كان ساذجا وبريئا وليس مباشرا أو ملموسا أو قاسيا كما أصبح الآن.. وكل جريمة هذه العصابة مثلا التى دارت حولها كل أحداث «قلبى دليلى» هى التهريب، ولكتك لم تعرف أبدا تهريب ماذا بالضبط!.. وأنت تسمع دائما أن «البضاعة» وصلت أو ذهبت أو ضاعت فى حقيبة ما يدور حولها الصراع، ولكتك لا تعرف بالتحديد أى نوع من البضاعة.. فكلمة «المخدرات» نفسها لم ترد فى الفيلم أبدا، لأن هذا لم يكن موضوعه.. وإنما هى مجرد مبرر لإدارة هذا الصراع بين البطل والبطة العاشقين من ناحية والأشرار - هكذا كفكرة مطلقة - من ناحية أخرى.. وربما لأن الطابع الغنائى والكوميديى الممتع لأفلام ليلى مراد وأنور وجدى لم يكن يسمح بكثر من هذا التلميح البعيد إلى عالم الشر من دون التوغل فيه فالعصابة فى النهاية مطلوبة فقط لتوفير عنصر الحركة والإثارة ولكى يضربها أنور وجدى فى المشهد الذى كان يتكرر فى كل أفلامه، حين يتهدل شعره الغزير على جبهته وهو يخوض المعارك من أجل الفوز بليلى مراد.. وربما كان هذا ما يضيف على عصابات أنور وجدى ، طابع الكوميديا الإنسانى الخفيف بحيث لا تصبح المسائل «جدية» جدا وابتداء من الشكل وهو الشكل الكاريكاتيرى الشائع عن «الحرامية» حتى فى الصحف، حيث لابد من أن يلبس «الحرامى» فائنة سوداء بياقة عالية.. وفى مشهد الحفل التنكرى فى الفيلم مثلا دخلت العصابة كلها لتخطف ليلى مراد وكل أفرادها يلبسون «فانلات مخططة» وعلى عيونهم أقنعة، وكثهم يقولون للجميع «نحن الحرامية»!.

ليلى مراد وشنطة البضاعة!

العصابة فى «قلبى دليلى، تتخذ لها هذا القبو السرى المتصل «بقهوة عصفور» التى يملكها رياض القصيجى فى حي شعبي، حيث يصل عبد الحميد زكى مصابا برصاصة فى كتفه بعدما ضبطه البوليس وهو يهرب «البضاعة» من السويس نتيجة وشاية.. وعند إبلاغ رئيس العصابة «الكبير» إستفان روستى هذا الخبر السئ فى الكابارية الذى يسهر فيه مع حسناء ما، يدرك أن هذه الحسناء هى التى وشت بالعملية للبوليس فيقتلها على الفور، فى مشهد نسمعه بالصوت من دون أن نراه، لأن الهدف هنا ليس العنف فى ذاته كتقلام اليوم.. ويتفق إستفان روستى مع رجاله على

تكليف فتاة أخرى بالمهمة. ستكون علامتها المميزة إنها تلبس فستانا أبيض وتدير سلسلة فضية حول أصبعها..

فى القطار الذى تصل به هذه الفتاة.. تكون ليلى مراد عائدة من الاسكندرية إلى القاهرة حيث تكتشف أن متطوعى «الإسعاف» أو الهلال الأحمر يعانون مشكلة جمع التبرعات من الركاب البخلاء الذين لا يريدون التبرع بشئ، وهنا يكون المبرر المقنع لأن تتطوع ليلى مراد بالطواف بين ركاب القطار وتغنى أغنياتها الجميلة: «ادفع.. اطلع.. أنت وهو وهو وهى.. إيدكم يالاه على النقدية.. دى الجمعيات الخيرية.. محتاجة لعطف وحنية!..»

على مستوى آخر نرى الضابط الشاب وحيد أفندى ورئيسه فى محافظة القاهرة منسى فهمى يكلفه بمتابعة عصاية التهريب «التي تسمى إلى سمعة مصر»، كما يكلفه بالقبض على الفتاة التى تحمل حقيبة «البضاعة» فى القطار قبل تسليمها للعصابة.. وعلى محطة القطار يلتقى الفريقان: العصابة وفريق اليوايس.. فتدرك الفتاة المهرية إنها وقعت فى مأزق، وتلقى بالسلسلة الفضية فى صدر ليلى مراد البرينة التى تكون مصادفة ترتدى هى أيضا فستانا أبيض! ولكن الفيلم لسبب غامض، يجعلها تدير السلسلة حول أصبعها، لجرد أن تتطوّل الأحداث كلها بعد ذلك من سوء التفاهم هذا.. فالعصابة وأنور وجدى معا، يطارداها حتى يبيتها فى الزمالك للحصول على حقيبة «البضاعة»! ودعك من العقل والمنطق وأنت تتابع مثل هذه الأحداث.. فانور وجدى «يؤلفها» لك كائنك طفل تسمع حكايات جدتك قبل النوم... ولكنها حكايات ظريفة على أى حال عندما يرويها لك أنور وجدى وليلى مراد بالذات.. «ومن معهم!» فالمهم بالنسبة لأنور وجدى أن يقتحم بيت ليلى مراد فى الزمالك بجسارة شديدة بحثا عن الحقيبة، بينما تتصور هى أنه يعاكسها عاطفيا، ويتصور أبوها الباشا - أو «البيه» على الأقل - أنه شاب مجنون، فيصاب بالاكئاب لمجرد أن تكون هناك فرصة لأن تضحك ابنته التى تغنى «على طول» وفى كل المواقف - أغنية «اضحك كركر لوعى تفكير»..

اعظم لحظة فى تاريخ السينما

بينما يويخ استيفان روسى أفراد عصابته على هرب البنت والبضاعة منهم فى المشهد التقليدى الذى يضرب فيه كل رئيس عصابة رجاله على «قفاهم» قائلا: «انتو

رجالهم انتم.. تكون ليلي مراد لاهية مع شلة اصديقاتها الذين يتفقون معها على اللغاء في الحفل الساهر للجمعية الخيرية الذي تبرعت هي للغناء فيه..

هذا الحفل الساهر هو عصب الفيلم كله.. كل أطراف الصراع تلتقي فيه من أجل متابعة ليلي مراد وحقيبة البضاعة: العصابة كلها.. وأنور وجدى وأعوانه من رجال البوليس.. والكل متكروون فى ملابس غريبة.. وهو من أقوى وأعنى مشاهد السينما المصرية كلها.. فأنور وجدى يستغله بعبقريته التجارية الفذة فى تطوير الأحداث من ناحية، وفى تقديم أكبر قدر من الفقرات الفنية التى تمتع المتفرج من ناحية أخرى.. على مستوى الأحداث تتأكد ليلي مراد من أن أنور وجدى يحبها فعلا وترحب فوراً - وفى مشهد واحد - بأن يتقدم لخطبتها من أبيها بشارة واكيم، وقبل حتى أن تعرف اسمه، أو طبيعة عمله الحقيقى.. ولكن لكى تكون هناك مشكلة ما تعقد قصة الحب موقفاً، ولكى يتستر أنور وجدى على مهنته الحقيقية كضابط بوليس، يتنحل اسم صديقه عبد العزيز أحمد. الذى يكون مصانفة خطيباً لزوزو شكيب، التى تبوح لها ليلي مراد مصانفة أيضاً وعلى الرغم من إنها لم تتعرف إليها إلا فى هذا الحفل - بأن أنور وجدى - ولكن باسم خطيبها عبد العزيز أحمد - قد تقدم لخطبتها.. وهنا تفجر زوزو شكيب بالطبع غضبها فى وجه خطيبها الخائن الذى تقدم لخطبة فتاة أخرى! وهكذا تتوالى أحداث فرعية ودهاليز لا لزوم لها.. ولكن أنور وجدى الساحر يستخدمها لتعقيد الأمور ثم فكها ببساطة متناهية، بهدف التأكيد على أن كلا من ليلي مراد وهو شخصياً قد وقعا فى الحب فوراً.. بحيث عندما ينتهى هذا الحفل الكبير الصاخب بخطف العصابة ليلي مراد، يكون لديه مبرر شخصى وعاطفى أخر للبحث عنها وانقاذها فيما يشبه مغامرت قصص الأطفال فعلاً..

على مستوى الإمتاع الفنى، يحشد أنور وجدى فى هذا الحفل عدداً لا يمكن تصديقه من الممثلين والممثلات والكوميكس، كلها أنيقة.. والحفل تنكرى، وفيه قدر هائل من الأزياء من كل الأنواع والعصور.. والديكور فسيح جدا وفخم بما يعكس قدرات إنتاجية هائلة لا تبخل بشئ من أجل تقديم شئ متقن ومبهج.. وفى البداية يكون «الاورديفر» الفنى الذى يقدمه أنور وجدى لجمهوره، هو الثنائى الكوميدي الشعبى المحبوب شكوكو وإسماعيل ياسين فى دياالوج «لا إنت القرد».. ثم يستخدمهما أنور وجدى وإسماعيل الحقيقين فى عرقلة العصابة أيضاً!..

ثم تغنى ليلي مراد أغنيتهما الخالدة «أنا قلبى دليلى» من تلحين محمد القصبجى،

الذى أرى: وفي تقديرى الشخصى على الأقل إنها مع أغنية اسمهما «ليالى الأس» فى فيلم «غرام وانتقلم» اجمل اغنيتين فى تاريخ الفيلم الغنائى المصرى على الإطلاق... ليس من حيث سحر الصوت والاداء فقط، بل من حيث تقدم اللحن وتوزيعاته الموسيقية بالنسبة لوقته فى الأربعينيات أيضاً، وحيث يستخدم القصbijى الكورال والإيقاع العاطفى الراقص استخداما يبدو فى عام ١٩٤٧ سابقا تماما لكل مستويات الغناء والموسيقى والتوزيع حينذاك، وبما يقترب من المستوى العالمى.. وفى تقديرى أن أغنية «أنا قلبى دليلى» فى ذاتها فى حاجة إلى تحليل فنى كامل ومستقل يقوم به احد دارسى الموسيقى ونقادها المتخصصين، ومع ربطها بنوع الغناء الذى كان سائدا فى وقتها..

التليفون فى الزير وتوابل أخرى

لكن ما يعنينا هنا الآن ونحن بصدد فيلم وليس أغنية، هو أن أنور وجدى لم يكتف بهذه التحفة الغنائية الجميلة وما سبقها من دياالوج كوميدى بين شكوكو وإسماعيل ياسين، وإنما أراد أن يصيب مشاهده بالفخمة التى لا يمكن أن يشكو بعدها، فقدم له أيضاً موالا شاميا جميلا من محمد سلمان الذى تحيط به الراقصات... ثم اعاد ليلى مراد أيضاً لتشاركه مواله الشامى نفسه مقنية: «خدودك ورد ومفتح..

رويته من دما جلى..»

ثم يجعلها بجبروته الذى بلا حدود تنفرد بأنور وجدى الذى وقعت فى حبه، لتغنى له فى الشرفة، وتحت ضوء القمر بعيداً عن الحفل الصاخب:

«أنا وردة ومفتحة.. أنا قلبى لسه خام.. لو حب يا هلترى.. تتحقق الأحلام..

والا يقاسى العذاب.. ويعيش على الأوهام»

هذه الكلمات الرقيقة من أين لنا يمثلها اليوم حتى إذا استعدنا ليلى مراد من

جديد؟

بعد ذلك يكون هناك «الشوية بتوع أنور وجدى» .. عندما يريد أن يتشجن «ويقلبها جد».. وهى مشاهد كان يجب أن يلعبها ليكمل صورته كبطل مثالى عند جمهوره..

فهو يعترف لليلى بحبه، ولكن بهذه العبارات الفخمة الضخمة:

«أنا حيران بين خاطرين بيتخطبوا فى قلبى.. إحساس بالواجب المقدس اللى

اقسمت أنى أضحيه بحياتى، والثانى من تخوفى من إحساس غريب جاسس بأنه بيتغلغل فى صميم قلبى.. وقد تكون هذه العبارات هى اسخف ما فى الفيلم واشدهما افتعالا.. ولكنها مع كل عناصر الجنب والإبهار الأخرى.. هى التى صنعت صورة أنور وجدى!

إنقاذ البطلة

تبقى بعد ذلك الأشياء الجادة - من وجهة نظر الجمهور - وهى القبض على العصابة وإنقاذ ليلي مراد من براثنها.. وهو الجزء الذى يحقق الإثارة والتوتر خلال المغامرة التى ينتصر فيها البطل.. وخلال بعض المفردات البوليسية السانجة يتوصل البوليس إلى وكسر العصابة عن طريق مراجعة تليفونها.. وهنا لا يمكن أن ننسى الحيلة العبقرية التى عاشت معنا حتى الآن: «التليفون فى الزير».. فالعصابة التى تخفى ليلي مراد فى القبو المعروف، تخفى التليفون أيضاً فى أحد «الازيار» الفارغة القديمة ولسبب لا نفهمه تماماً، ما دام الجميع يعرفون مكانه! ولكننا لا يمكن أن ننكر براعة أنور وجدى كمخرج فى صنع مشاهد توتر متقنة جداً لليلي مراد وهى تحاول أن تتسلل إلى هذا التليفون لتخبر أباهما بمكان العصابة. ويصل البوليس بالفعل بقيادة أنور وجدى إلى «قهوة عصفور»، فى الليلة نفسها التى يتزوج فيها رياض القصبجى وحيث يقام للمناسبة حفلة يغنى فيها عبد العزيز محمود «يا قمر بنور يا سيد العرسان» وترافقه بالرقص نبوية مصطفى.. ووسط كل هذا الصخب تبلغ جراءة أنور وجدى كمؤلف ومخرج، أن يجعل ليلي مراد، فى محاولة لكى تلتفت نظر حبيبها إلى مكانها، تغنى من نافذة القبو: «يا لى أنت حيران عليا.. أنا هنا جنبك!» فىنصت لها الجميع مشدوهين بهذا الصوت الجميل.. ثم تتواصل أحداث الفيلم حيث يتسلل أنور وجدى إلى القبو ليضرب الجميع ويتهدل شعره على جبهته كما يريد قبل أن ينقذ البطلة التى سيسعد معها إلى الأبد..

«خاتم سليمان» حتى الحلم بالثراء والسعادة.. ممنوع

إذا كانت ليلى مراد إحدى الظواهر الاسطورية القليلة جدا في السينما العربية، فمن الطبيعي أن يكون لها معجبون أكثر على مستويات متعددة كما هي الحال في «نظام النجوم» في العالم كله.. وهو إعجاب لا يقتصر على الجمهور العادي أو العريض لأى نجم (أو نجمة) وأيا كان لونه أو مستواه.. وإنما قد يتحول بالمبالغة إما إلى الهوس المرضى حيث نسمع أحيانا عن «مجنون» هذه النجمة أو تلك، وهو نوع الإعجاب الذى لا يعنينا هنا.. وإما إلى نوع أرقى وأكثر موضوعية من الإعجاب العقلى - الذى لا يخلو من عاطفة فى الوقت نفسه - يدفع المعجب الواعى أو المثقف بطبعه إلى متابعة أعمال النجمة التى يحبها، ومحاولة رصدتها وتحليلها فيما يجمع بين الإنبهار الشخصى والدراسة.. حتى لو لم يكن هذا المعجب ناقدًا سينمائيًا بالمعنى البقيق، فإن مجرد خواطره أو انطباعاته الشخصية قد تثمر لنا فى النهاية عملا مفيدا يمكن أن يصبح مرجعا بشكل ما، ليس عن النجمة وحدها وإنما عن الظروف أو المراحل التى عملت خلالها.. وهو نوع من الدراسات شائع فى الكتابات الفنية فى أوروبا وأميركا حيث يمكن أن تجد كتابا أو مجموعة كتب عن أى مخرج أو نجم على قدر من الأهمية.. فى الوقت الذى تخلو فيه المكتبة العربية من هذا النوع من الكتابات الفنية عن شخصيات السينما العربية فى مصر إلا فى حالات نادرة يمكن حصرها على أصابع اليد الواحدة..

لقد كان جيلى كله معجبا بليلى مراد التى حين رأينا لها «غزل البنات» بالتحديد عام ١٩٤٩ ونحن اطفال أو مراهقون بالكاد، كانت اسطورتها قد اكتملت فعلا بحيث اختلطت فيها صورة الفنانة بصورة الانثى.. وانكر شخصيا أنها عندما كانت تغنى

فى هذا الفيلم «الحب جميل» على قيثارها فى شرفة القصر بينما نجيب الريحانى ميهور وهو يئس للأنفة فى الحقيقة.. كنت اقع فى حب هذه الفتاة الجميلة الرقيقة التى تمثل كل ما كنا نطمح به فى المرأة، سواء أكانت لىلى مراد نفسها أم الشخصية التى تمثلها.. ولا أعتقد أن كثيرين كان حالهم افضل من حال نجيب الريحانى، هذا الكهل المسكين الذى أوقعه حظه العاثر أو السعيد فى يرانن تلميذته الحساء المدللة.

إلى هذا الحد كان قد بلغ التأثير العاطفى - وليس الفنى فقط - للىلى مراد.. وهو التأثير الذى لم يتوقف عند جيل الخمسينيات أو الستينيات وإنما أمتد حتى إلى شباب هذه الأيام الذين ما زالوا يقعون فى عشق لىلى مراد الجميلة القديمة.. ولكن أكثرنا إعجابا بلىلى مراد قد لا يخطر له أن هناك عاشقا أكثر جنونا منه، ومن حسن الحظ أنه حول هذا العشق إلى عمل مثمر: كتاب عن علاقته الشخصية بلىلى مراد هو كتاب «رحلة حب مع لىلى مراد» للكاتب الفنان الراحل صلاح طنطاوى الذى يعتبر تجربة فريدة لم تتكرر، يرصد فيها الكاتب علاقته الشخصية بنجمة من خلال تسجيله لأفلامها كما رآها فى حينها.. والمدهش أن ما نسميه هنا «علاقة شخصية» لم يكن يتجاوز حب فتى صغير مراهق من أصول ريفية المفروض أن يستكمل دراسته فى الأزهر، لأفلام نجمة معينة، كانت كفيفة وحدها باخراجها من هذا العالم الرقيق المغلق المقدر له إلى عوالم الفن الرحبية.. فصلاح طنطاوى يسرد لنا قصة متابعته لأفلام لىلى مراد من دار سينما شعبية إلى أخرى فى أحياء القاهرة.. ثم محاولاته رؤية نجمة المفضلة شخصيا فى هذا العرض أو ذاك، حيث كان النجوم فى تلك الأيام يحضرون شخصيا عروض أفلامهم ويصحبونها من دار إلى دار بل ومن مدينة إلى أخرى من باب الترويج لها.. وهو يروى لحظات صغيرة حميمة شديدة الصبغ والعنوية «لمطاردة» هذا المثقف المراهق لنجمته اللامعة من أجل الحصول على توقيعها، أو على مجرد كلمة منها أو نظرة.. وأنفعالاته تجاه كل لحظة بالفرح أو الغضب، حينما تختلف أحيانا الصورة الخيالية الملائكية التى رسمناها جميعا يوما ما لنجومنا المفضلين مع واقعهم الحى حينما نراهم وجها لوجه أو نسمعهم، وعندما ينحسر عالمنا العزى البرى، ويضيق حتى تصبح هذه النجمة الخيالية هى محوره كله، فنحزن أو نحبط أو تقفز قلوبنا بالسعادة.. ومن هنا يكتسب كتاب صلاح طنطاوى قيمته من أنه ليس أول كتاب يسجل هذه العلاقة الشخصية الحميمة بين معجب ونجمة فقط.. وإنما فى إنه الكتاب الوحيد أيضاً الذى يستخدم هذا المنهج

الشخصى فى الكتابة السينمائية - أو الكتابة عن السينما - فى مصر.. خصوصا عندما نشير مرة أخرى إلى ندرة هذا النوع من المؤلفات عن الشخصيات السينمائية عموما فى مصر سواء من النجوم أو المخرجين.. فضلا عن أن الكتاب كما قلت يكاد يكون «المرجع» الوحيد عن ليلي مراد - بكل ما تمثله من أهمية لنوع السينما التى كانت تقدمها المرحلة التى عملت فيها - وعلى الرغم من أن المؤلف هنا لم يكن ناقدًا سينمائيًا مطالبًا بتناول أفلام ليلي مراد تناولًا سينمائيًا دقيقًا بقدر ما كان يتحدث عن ليلي مراد نفسها.. إلا أن الكتاب يظل شديد الجمال والفائدة وفريد فى نوعه الذى لم يتكرر فعلا..

فصل عن الفيلم

فى الكتاب فصل كامل عن الفيلم الوحيد الذى أخرجه حسن رمزى ليلي مراد عام ١٩٤٧ يقول فيه: «مع نهاية عام ١٩٤٦ بدأت الصفحات الفنية فى الجرائد والمجلات تنيع خبر تعاقد المهندس الفنان المنتج حسن رمزى مع النجمة الذهبية ليلي مراد على بطولة فيلم «خاتم سليمان». ولم تنس الأخبار فى كل مرة أن تكتب رقم الاجر الذى دفعه حسن رمزى إلى ليلي مراد: ١٢ ألف جنيه.. وكان مع الأخبار دائما صورة جميلة ليلي مراد تمثلها وهى تلبس فستانا من الحرير اللامع وتجلس فى وداعة تنظر إلى الكاميرا والجواهر تغطى انثيها وذراعيها وصدرها..

«كانت ليلي مراد تبدو فى الصورة وكأنتها إحدى أميرات البيت المالك.. وكان من الواضح أن هذه الصورة قد صورت خصيصا بتكليف من المنتج السعيد دعاية لفيلم «خاتم سليمان».. ثم عادت الصفحات الفنية تنيع اسم النجم الذى اختاره حسن رمزى ليشارك ليلي مراد بطولة الفيلم.. الممثل الكبير زكى رستم.. وتسأل الناس: «أيش جمع الشامى على المغربى»؟.. ما هى القصة التى يمكن أن تجمع بين زكى رستم ويلي مراد؟ وأخيرا ازيع الستار عن القصة عندما عرض فيلم «خاتم سليمان» أول مرة يوم الاثنين ١٧ شباط (فبراير) ١٩٤٧ بدار سينما رويال..

واضح مدى الانتباه الشخصى للكاتب ليلي مراد التى يصف فستانها وجواهرها بل ومتابعته لأخبار أفلامها بالتواريخ ومبلغ الاجر - وكان ١٢ ألف جنيه رقما هائلا فى تلك الأيام وأعتقد أنه كان أعلى أجر لنجم لم يكن يناقشها فيه سوى فريد الأطرش- ولكن من دون أن يشغل الكاتب نفسه فى بقية الفصل إلا بتلخيص

قصة الفيلم ولكن حتى هذا النوع من المعلومات الأولية نفتقد إليه كثيرا ونحن نكتب الآن عن هذه الأفلام.. للنقص الخطير في الكتابات عن شخصيات السينما المصرية المهمة وحيث كانت دائما - وما زالت - سينما بلا ذاكرة ولا أرشيف ولا وثائق ولا مراكز بحث ولا شيء في الواقع أبداً

ليلي بين زكى رستم ويحيى شاهين..

أما «خاتم سليمان» نفسه الذى يقول كتاب صلاح طنطاوى أنه أثار دهشة الجميع عند اختيار زكى رستم بطلا له أمام ليلي مراد.. فهو يذكرنا بأفلام ليلي مراد السابقة له منذ أن ظهرت أول مرة عام ١٩٢٨ فى «يحيى الحب» أمام عبد الوهاب.. ليكون الأبطال أمامها بعد ذلك يوسف وهبى فى ثلاثة أفلام متتالية قبل أنور وجدى الذى شاركها أول بطولة فى «ليلي فى التلالم» عام ٤٤.. ثم إبراهيم حمودة فى «شهداء القرام» فى العام نفسه وهو نسخة كمال سليم المصرية من «روميو وجولييت».. ثم يكشف لنا عام ١٩٤٥ أن أنور وجدى كان نجما كبيرا منتشرا فى معظم الأفلام، بينما كانت الممثلة المطربة الجديدة مازالت تتحسس خطواتها الأولى حيث تعود لتتقاسم ثانى بطولة لهما معا فى فيلم «ليلي بنت الفقراء» الذى كان توقفهما الشكلى والموضوعى فيه معا بداية لسلسلة من أجمل الأفلام لاشهر ثنائى فى السينما المصرية على الإطلاق.. ولكنها تقطع هذا التواصل عام ١٩٤٦ بمشاركتها أحمد سالم بطولة «الماضى المجهول»، قبل أن تعود إلى أنور وجدى فى «ليلي بنت الأغنياء» فى العام نفسه ليؤكد على التوافق الناجح بينهما أكثر.. وربما من هنا كانت الدهشة فى «خاتم سليمان» من التخلي عن هؤلاء الشبان الذين يلعبون أمام ليلي مراد دور العاشق الولهان.. ثم اختيار زكى رستم بالذات بطلا أمامها وهو الذى يبدو فى عمر أييها.. بل أن هناك نصا واضحا فى حوار الفيلم على أنه تجاوز الستين.. ولكن فارق السن الكبير هذا كان هو نفسه محور موضوع الفيلم الذى يقوم على علاقة حب ليست متكافئة بين فتاة ورجل فى عمر أييها تصور أنه يمكن أن يشترتها بثروته الطائلة.. وهو اختيار منطقي إذن.. بينما كان محور الصراع الآخر فى الفيلم هو حب ليلي مراد لشاب فى مثل سنها هو يحيى شاهين، الذى كان نجما شابا آنذاك يحاول أن يتسلل إلى أدوار البطولة..

ليلي مراد مدرسة شابة لا نراها أبدا فى أى مدرسة.. تلتقى مصادفة بيحيى

شاهين فى الأوتوبيس وهى فى طريقها لزيارة زميلتها وصديقتها الصميمة سميرة - الممثلة نعمات المليجى - المريضة فى بيتها.. ولأن الحب فى الأقلام المصرية يحدث «على أهون سبب» عادة، فإن ليلي تكتشف إنها نسيت نقودها فينقذ الموقف هذا الشاب المهنذ محمود - يحيى شاهين - فيدفع ثمن تذكرة الأتوبيس! ويكون هذا الحدث العابر كافيا ليقع كل منهما فى حب الآخر.. خصوصا عندما تكتشف ليلي أن هذا الشاب نفسه هو بالمصافحة البحتة ابن خالة صديقتها سميرة، وأنه ذاهب إلى المسكن نفسه ليرأها هو الآخر..

عندما تعود ليلي إلى بيتها فى الحى الشعبي تعلم أنها تعيش مع عمها تاجر العطاراة الشرير سلامة- عبد العزيز خليل - وزوجته التى هى بمثابة أمها - ثريا فخرى - ولكننا نكتشف فى الوقت نفسه عقدة الفيلم الاخطر، والتي تنطلق منها كل الأحداث بعد ذلك.. وهى أن زكى رستم أو «المعلم بيومى» الكهل الذى يعمل تاجرا أو صيادا - لا ندرى بالضبط - فى مركب شراعى ينتقل به بين القاهرة وبمياط أو رشيد.. يحب هذه الفتاة الجميلة الصغيرة التى هى فى عمر ابنته.. والتي يرقبها بهذا الشعور بالاشتفاء منذ طفولتها.. وحيث هو الصديق للصديق بعلمها سلامة هذا..

لكن الفتاة الخالية الذهن من كل شروى الحياة.. وبراعة ليلي مراد التقليدية. تعود من زيارة صديقتها سعيدة بحبها الوليد لهذا الشاب محمود.. وهنا ندخل مباشرة إلى عالم ليلي مراد الحقيقي: الورود والقيثارات والعصافير.. إنها تداعب عصفورها الصغير فى القفص والذى تسميه «بونبونى» أى قطعة الطوى الصغيرة - وتسأله عما إذا كان سعيدا مثلها.. ولا يجيب العصفور بالطبع لأنه لم يكن قد وقع فى حب يحيى شاهين بعدما دفع له تذكرة الأوتوبيس!

يبدى العم عبد العزيز خليل تذمره لزوجته العجوز ثريا فخرى من خروج ليلي المتكرر. بينما تصادف هى فى الطريق زميلتها المدرسة سميرة مرة أخرى ولكن فى سيارة جديدة اشتراها ابن خالتها يحيى شاهين.. ويتحدث الثلاثة عن حفل المدرسة الذى لم نره فى الفيلم عندما عرضه التلفزيون، وتصورتنا أنه يمكن أن يكون قد حذف ببساطة كالعادة، لأن أحد الرقباء أو الرقيات المعجبات كان مزاجها فى الغالب متعكرا.. ولكننا ندھش حين يذكر صلاح طنطاوى فى كتابة أنه لم يشهد حفل المدرسة هذا عندما شاهد الفيلم أول مرة .. وهنا تكون تلك أول مرة فى فيلم ليلي

مراد يفلت فيها المخرج فرصة يمكن أن تغنى فيها.. وهم الذين يجعلونها تغنى فى الفرح وفى الحزن ويلا سبب!

رومانسيات ما قبل الجينز!

تنتهى النزهة فى السيارة الجديدة التى دعاها إليها يحيى شاهين، إلى إنفراده بها وهما سائران على الأقدام «لشم الهواء» فى مكان جميل على النيل حيث يدور بينهما هذا الحوار البرئ الجميل على الرغم من سذاجته بالنسبة لنا الآن فى عصر لم يعد يعترف بالرومانسيات والمشاعر..

إن يحيى شاهين يقول:

- أنا شايف أن القمر هنا أجمل منه فى أى حته تانية.. جميل .. ساحر.. كله ابتسام وامل!

فتسأله ليلى مراد بدلال من تطلب المزيد:

- وايش عرفك أن القمر جميل.. مع أن تقاطيعه مش باينة؟

- تقاطيعه أنا شايفها كويس..

- ليه.. عينك غير عيون الناس؟

- ابدأ.. قلبى هو اللى غير قلوب الناس.. أنا عايش فى دنيا تانية كلها آمال وأحلام!

ترى.. إذا استخدام أحد شباب هذه الأيام هذه الكلمات الجميلة ليغازل بها فتاته لابسة «الجينز» وهما يتمشيان على شاطئ النيل، فهل يمكن أن تحس معانيها.. أم تطلب منه على الفور أن يبتعد بها عن النيل فوراً ويأخذها إلى أقرب «ويمبى»؟ لكننى معجب شخصياً بهذا الحوار الساذج - ربما لأننى من جيل يحيى شاهين إلى حد أن انقل لكم منه هذه العبارات:

يقول يحيى شاهين.. «يقولوا أن الجنة والنار فى الآخرة بس.. مع أنى شايفهم فى الدنيا.. اليوم اللى ما بشوفكيش فيه.. يبقى نار.. والحتة اللى بتقعدى فيها معايا.. تبقى جنة!»

فتقول ليلى مراد: «عارف يا محمود.. أنا حاسة إننا روح واحدة عايشة فى جسدين.. من كثر السعادة اللى أنا فيها خايقة على حبنا من الأيام!». وعلى خيرة الله يتقدم محمود لخطبة ليلى.. ولكن عمها يراوغه فيؤجل الإجابة إلى

اسبوعين.. بينما تكون المناسبة قد حانت لكى تغني لىلى مراد أولى أغانيها وهى تكاد تطير فرحا:

«مش قاهرة اصدق.. كل اللي أنا شايفاه وسامعاه..

مش قاهرة اصدق.. إن حبيبي حعيش وياه!

أغاني لكل المناسبات

الفناء ممكن جدا فى الفيلم أيا كان المكان وأيا كانت المناسبة.. ولا يحاول المخرج عند تقديم أى أغنية أن يبرر أو يخلق لها الظروف المناسبة بما يتلاءم مع الواقع..

الإنسان فى الفيلم المصرى يغنى بجرأة شديدة وعلى الملأ كلما «كبس عليه» الفناء.. فلا يهم المكان ولا الناس.. وليلى مراد تغنى هذه الأغنية مثلا فى حجرتها وهى تنتقل فيها من ركن إلى ركن آخر ومن نون أن تعبأ أبدا بالجيران أو حتى بعمها وزوجته اللذين يقيمان معها فى الشقة نفسها..

كل هذه المستحيلات الغريبة أصبحت سهلة ومنطقية على حناجر جميلة من عيد الوهاب إلى لىلى مراد حتى لم يعد أحد يسأل عنها.. وصحيح أن منطق الفيلم الغنائى يسمح بها.. ولكنها - وحتى بعدما أصبحت السينما مهنتى - مازالت تدهشنى حتى الآن !

المعجوز وخاتم سليمان

تترك هذه الملاحظة جانبا ونعود إلى زكى رستم لنجده على ظهر مركب شراعى عائد به من رشيد إلى روض الفرج وقد قضى سبعة أيام فى البحر.. ! ولنا أن نتخيل كيف كان «النقل البحرى» فى تلك الأيام! ثم هو يشكو لوعة حبه لللىلى لمساعدته منصور الذى يمثلته مختار عثمان.. وهو ممثل قديم كان له طابع خاص متأرجح بين الكوميديا والتراجيديا من نون أن ينجح فى أيهما لأنه كان واضح التصنع والافتعال.. وهو يلعب هنا دور «السنيده» التقليدى أو الناصح أو المستشار لركى رستم، وفى محاولة مستميتة لصنع نوع من الابتسامة فى فيلم قاس بطبعه.. ولذلك فهو كثير الترييد للأمثال الشعبية التى يصبح احدها مفتاحا للفيلم كله بعد ذلك.. حين يحاول التخفيف من لوعة زكى رستم - المعلم بيومى - فى حبه لفتاة تصغره بكثير بأن يرشده إلى وسيلة كسب حبهها بالمال باستخدام هذا المثل الانتهازى

الغريب: «نجمة فى السما.. ايش أو صلنى إليها.. قال شخصخ لها بالذهب.. تنزل لك برجليها..»!

على الرغم من أن منصور يصارح المعلم بيومى بأنه تجاوز الستين، إلا أنه ينصحها بإغراء عم الفتاة البخيل الطماع.. وفجأة ووسط هذا الحوار المهم جدا دراميا.. ولجود أن المخرج حسن رمزى وجد نفسه يصور مركبا شراعيا تمخر عباب النيل.. فإنه يجعل احد «المراكبية» يغنى بحماسة إحدى أغانى العمل النادرة فى الفيلم المصرى ! والمستوحاة هذه المرة من إحدى اهازيج العمل الشهيرة عند سيد درويش:

شد الحزام على وسطك وامسك ايدى فى إيدك.. كلها يوم والا اتنين وحيدلها سيدك..»

عملا بنصيحة منصور يذهب بيومى ليخطب ليلى من عمها العطار الجشع سالم.. فيرفضه رفضا مهينا يجعله يعود إلى بيته حزينا مقهورا يغمغم لنفسه: «أنا بتمنى يكون عندى مال الدنيا بحالها علشان أرمية تحت رجلين الرجل ده وأنول ليلى.. وإذا بأمنيته هذه تتحقق وكان أبواب السماء كانت مفتوحة فى اللحظة نفسها: ويخرج الفيلم فورا ويلا أى تهديد من هذه المشكلة الواقعية المألوفة إلى عالم الاسطورة المتوارثة فى وجدان البسطاء عن حلم العثور على خاتم سليمان الكفيل بتحقيق كل الأمنيات.. إن منصور مشغول بتنظيف سمكة ما يعدها للطهى عندما يعثر فى بطنها على خاتم.. ثم لسبب غامض يعطيه ببساطة «لمعلم» أو رئيسه فى العمل بيومى.. مع أن الخاتم من حقه شرعا وقانونا لأنه هو الذى عثر عليه.. وهو تصرف غريب من رجل فقير لا يفسر إلا أن البطل فى الفيلم هو زكى رستم وليس مختار عثمان الذى كان عليه - بتعليمات من المخرج طبعاً - أن يتنازل عن الخاتم طواعيه لسيدة الواقع فى حب ليلى مراد ويريد إغراها بالمال.. فكيف كان يمكن أن يصبح مسار الفيلم لو أن مختار عثمان هو الذى احتفظ بخاتم سليمان لنفسه؟

الذى يحدث بالفعل أن زكى رستم لا يكاد يضع الخاتم فى اصبعه ويدعه بقطعة من ثيابه حتى يظهر له «الجنى الأسود» خادم الخاتم، بحيلة سينمائية ركيكة هى الظهور المفاجيء مع تغيير نسب الأحجام بالنسبة لوضع الممثل من الكاميرا بحيث يبدو عملاقا.. والجن يظهر طبعاً لزكى رستم وحده ويعلمه بحقه فى طلب أى شىء ما عدا ثلاث أشياء لن ييوج له بها إلا فى حينها.. ويعلمها يتأكد التابع مختار عثمان من

وجود العفريت خاتم الخاتم فعلا، يكون غريبا أن أول ما يطلبه من العفريت بعد ذلك هو «حتى بنت رقاصة كره على نوقك!.. فتظهر الراقصة فعلا وتقدم رقصة عاجلة.. فنفهم أن هذا طلب المخرج شخصياً وليس مختار عثمان!!

تتقلب أحوال المعلم بيومي أو زكى رستم انقلاباً كاملاً مفاجئاً على النحو الذى لابد من أن نتوقعه.. فخاتم سليمان يحقق له فوراً كل ما يطمح به من أجل الوصول إلى قلب ليلي.. فهو يصبح فى غمضة عين حسنى باشا السعيد الذى يحيا فى قصر فخم ويملك كل ما تشتهى الأنفس.. ولكنه يظل على حبه القديم ليلي.. وطبيعى عندما يستدعى معها بالتليفون ليقابله بشخصيته الجديدة ليخطبها منه مقابل مهر خمسة آلاف جنيه.. أن يوافق العم فوراً.. ولكن ليلي نفسها ترفض لأنها تحب محمود الشاب الفقير، وهى تقول غاضبة طبعاً أن الفلوس لا تهما.. وإنما ما يهمها هو «الرجل الذى يقدر يسعدنى».. فيفهمها عما الجشع بهذا السؤال المنطقي:

— ومين يقدر يسعدك أكثر من راجل باشا زى ده.. ماله ما يتعديش.. وكلمته ما تتريش!!

فلا تجد ليلي مراد جواباً سوى هذه العبارة البلهاء «المال مش هو كل حاجة فى الدنيا».. وهى عبارة لطفاً نلاحظ أنها تكررت كثيراً فى السينما المصرية.. تقاوم ليلي هذا الزواج الصفقة وتصر على الزواج من حبيبها الشاب.. ثم لا تكاد تخلو بنفسها حتى تقضى! ولكن باكية هذه المرة، وكأنها تشبكو عما إلى السماء:

«يا ظالم العشاق ويلك من المظلوم..

ليه تجنى ع المشتاق وتبيته محروم؟»

عندما يسمع محمود الشاب الفقير بما حدث يذهب إلى العم الجشع الذى يعلنه بوقاحة أنه يخل بإتفاقه السابق معه.. وسوف يزوج ليلي من الباشا الثرى.. فيقول يحيى شاهين هذه العبارة الفخمة بأدائه المتالم المعهود، الأكثر فخامة:

— يعنى رجحت كفته فى ميزان الذهب!!

وهنا يدخل الفيلم أكثر فى منطقة التخاريف!

اعتذر العفريت ولم يحرق قلب ليلي!

أن ليلي التى تقع طريحة الفراش، تقاجأ بحنان غريب من عمها القاسى الذى يقدم لها دواء سحرى من صنع يديه يغير حالها على الفور.. فإذا بعينيها تيرقان

وهي تنصت لكل أوامر العم، فتقبل على الفور الزواج من حسنى باشا السعيد وتنسى تماما حبها لمحمود.. وضحى أن العم «عطار» بلدى متواضع ولكن اختراعه السحرى هذا الذى يفقد الإنسان ارادته ويحول حتى عواطفه إلى النقيض كان كفيلا بمنحه جائزة نوبل..

تتزوج ليلي من الباشا فعلا فى حفل ياذخ وهى مسلوية الإرادة تماما إلى أن ينتهى مفعول الدواء السحرى على فراش الزوجية بالضبط ! فتفريق قبل أن تدخل الفاس فى الرأس، وتترك فداحة ما وقعت فيه وتتذكر فجأة أنها تحب محمود وتكره الباشا. وتتكرر مرة أخرى القصة التى يولع الفيلم المصرى بتقديمها فى تلذذ مريب: الزوجة التى - لسبب ما يختلف من فيلم إلى فيلم - تمنع نفسها عن زوجها فى الفراش ليلة وإلتيين وشهرا.. والزوج مستسلم لا ادرى كيف!

فى هذه الاثناء يكون محمود قد تحطم طبعاً بعد غدر ليلي به فترك البلد كلها وسافر لا ندرى إلى أين. ولكننا نسمع بعد ذلك أنه يجهز لاختراع خطر يحقق له المجد والشهرة والمال لينتقم من غدر ليلي به.. بينما تعاودها هى تذكرى حبه فتذهب إلى مكان لقائهما الرومانسى على شاطئ النيل وترى وجهه يترقرق على الماء وهو يعاتبها بغضب:

- نسيته كلامك؟.. إنا روح واحدة عايشة فى جسدتين؟

- فإذا بها ترد عليه بأغنية حزينة على فور :

«حبيبى جانى بيسال ليه هجرته ليه ونسيته ليه..

موش عارفة مالى جزالى إيه.. موش قادرة حتى ارد عيه! »

يحاول بيومى الذى أصبح حسنى باشا السعيد أن يسترضيها بأى شكل.. ويجثو تحت قدميها راجيا حبها، ملوحا بالمال والسعادة.. وتستجيب له فعلا لبعض الوقت ومقابل بعض المكاسب السانحة.. ففى مشهد «فوتومونتاج» نراه يشتري لها بعض الفساتين والأحذية ويصحبها لبعض الحفلات.. ولكنها مصادفة ترى صورة حبيبها محمود تحت خبر عوبته واختراعه الخطر.. فتستعيد حبها له على الفور وتغنى فى حديقة القصر فى سعادة طاغية:

«ياقلبي اصحى.. اصحى ياقلبي..

حبيب الروح هنا جنبى...»

الغريب أن الباشا شخصيا يسمعها وهو جالس فى القصر فلا يدهش لأن زوجته

اصيبت بالجنون فرفعت عقيرتها بالغناء فى الحديقة ويمكن أن يسمعها الجنان!
ولكن الصدام الحتمى يحدث بالطبع حين يكتشف الزوج أن زوجته على الرغم من
كل ما أنفقه عليها مازالت متعلقة بحبيبها القديم.. فيدعك خاتم سليمان فى اصبعه
ويستدعى العفريت طالبا منه هذا المطلب الغريب:
- «أحرق لى قلب ليلى!»

فيعتبر العفريت بأن هذه هى إحدى الأمنيات الثلاث التى لا يستطيع أن يحققها
له.. وفى قمة غضبه وبثورته يقرر زكى رستم أن يصبح شريرا فجأة: «أنا من
النهاردة جكون شخصا آخر.. حنتقم لشرفى لكرامتى!»
فى مشهد للزوجين فى قطار ما نكتشف إنهما فى طريقهما إلى لبنان.. فننتذكر
الطريق البرى القديم «لقطار الشرق السريع» الذى كان يمكن أن يحملك من القاهرة
إلى دمشق عبر سيناء قبل الاحتلال الصهيونى.. ولكن زكى رستم لا يصحب ليلى
مراد إلى لبنان طبعاً.. وإنما يسجنها فى قبو مخيف تحت قصره ليعذبها وقد كشف
لها أول مرة عن سر خاتم سليمان «أقوى قوة فى العالم» والذى يمكنه من صنع أى
شىء.. وتقضى له أغنية حزينة تشكو فيها من الظلم:
«ويلك من الله يا قاسى يالى ساجنى...»

ويستند هو ظهره إلى حائط المغارة مثلاً حتى تنتهى الأغنية ويدخل الفيلم فى
سرايب التخطيط وتفكك الخيوط وعدم ترابطها بين الواقع والسحر.. فزكى رستم يدبر
حريقاً فى المصنع الذى يعمل به يحيى شاهين ويتهمة بتدبيره فى قضية كبيرة..
فيقبض عليه ويحبسه فى «برج» فى حديقة القصر كما يحدث فى أفلام دراكولا!
وبينما تنقذه الخادمة ويذهب لإنقاذ حبيبته ليلى مراد.. يكون العم الشرير قد قتل
رجلاً كلفه بقتل زكى رستم ولم يفعل.. فتلفق التهمة ليحيى شاهين ويصدر عليه الحكم
بالإعدام.. وهكذا تخاريف ما بعدها تخاريف تفقد الفيلم كل مصداقيته حتى فى
إطاره الأسطورى.. إلى أن يفيق زكى رستم بكل طاقة الشر والانتقام التى بثتها فى
قلبه قوة الخاتم عندما يويخه سكرتيره وتابعه مختار عثمان الذى مازال يمثل ضميره
القديم النقى.. فيلقى عليه هذا الدرس الخلقى الموجه لجمهور الصالة أساساً:

- «أنت عايز تهرب من ضميرك.. مستحيل.. أنت كفرت بنعمة الله.. افنكرت إنك
بخاتم سليمان إنك اله تقدر تتصرف زى ما أنت عايز.. أما كنت فقير كان الكل
يحبوك.. دلوقتى الكل بيكرهوك!»

الفقر والجذبة

يعود زكى إلى صوابه ويستدعى الجن خادم الخاتم طالبا منه طرد الأشباح التى تحاكمه: «أنقذنى من نفسى.. ربحنى من ضميرى..»

ويجيبه الخاتم: ما أقدرش.. ده تانى شىء ما أقدرش أحققه لك! ثم عندما يطلب منه أن يعيد له صحته.. يؤكد له الجن أن الأشياء الثلاثة المستحيلة هى «سعادة القلب.. وراحة الضمير.. وصحة البدن».. فيكتشف زكى رستم زيف أسطورة خاتم سليمان.. ويصرخ فى الجن: «كنت فاكرك مصير السعادة.. أنت سببت لى الشقا.. مش عايزك!».. ثم يطوح بالخاتم بعيدا عن أصبعه.. وفجأة يعود إلى حالته الأولى عندما كان المعلم بيومى التاجر الفقير.. ويهتف تابعه مختار عثمان فرحا: «الحمد لله على الفقر والجذبة!»

أعتقد أن هذه كانت حكمة الفيلم كله.. وهى الحكمة التى كانت السينما المصرية حريصة على ترسيخها فى ذهن المشاهد فى معظم أفلامها: أن الفقر مع السعادة والصحة وما يسمى راحة البال، أفضل من أى طموح أو رغبة فى الرخاء أو التقدم.. وأن القناعة كنزاً يفنى.. وإن على الإنسان أن يرضى بما قسم الله له.. فلا يطم.. ولا يطمح إلى شىء.. ولا يعترض!

ويكشف لنا كتاب صلاح طنطاوى عن حقيقة مثيرة حول فيلم «خاتم سليمان».. فلقد كانت نهايته الأصلية أن يعى زكى رستم هذا الدرس.. فيفقد ليجد نفسه فى المركب الشراعى ويكتشف أن أحداث الفيلم كله كانت مجرد حلم أو كابوس فظيع.. وعرض الفيلم فعلا لبضعة أيام بهذه النهاية التى هاجمها النقاد هجوما عنيفا.. فقام المخرج حسن رمزى بإلغاء مشهد الحلم وتصوير نهاية جديدة لبعض «مانشيتات» الصحف التى تعلن عن براءة يحيى شاهين من تهمة القتل بعدما استيقظ ضمير زكى رستم فاعترف بكل أخطائه.. فأصبح ممكنا أن يتزوج يحيى شاهين ليلى مراد.. لأن كل أحزان الناس فى السينما المصرية.. لابد من أن تنتهى «برقة»..

«الإمبراطور»

الجديد فعلا فى فيلم «الإمبراطور» هو مخرجه الجديد طارق العريان الذى سمعت أنه شاب لم يتجاوز السادسة والعشرين عائد بعد دراسة السينما فى أمريكا.. وهى مسألة لا تعنى الكثير ولا القليل فى ذاتها بل أصبحت على العكس تدعو إلى التوجس.. فكل يوم يعلن شاب جديد - من باب إرهابنا - أنه.. خلاص.. عاد بعد أن درس السينما فى أمريكا وسوف يكسر الدنيا ويوقف كل واحد عند حده.. ثم بعد فيلم أو فيلمين نكتشف أنه مجرد أكاذيب جديدة من أكاذيب السينما المصرية.. وأنه لا يمكن أن يكون درس السينما إلا فى «شبين القناطر».. ومعروف طبعا أنه لا يوجد معهد سينما فى شبين القناطر.. بل ولا حتى دار سينما يتفرج فيها الناس على هذا الإختراع !!.. وتجاربنا السابقة مع الذين يعوون إلينا بين وقت وآخر ليعلموا أنهم درسوا السينما فى أمريكا.. تقول إنهم لابد درسوها فعلا فى محطة مترو أنفاق.. نيويورك.. أو وهم يحملون البطاريات للزيائن كبلاسيترات فى سينما درجة ثالثة فى حى بروكلين.. وأنا شخصا درست السينما الأمريكية جيدا فى سينما لوكس فى عماد الدين !

ولا يدرك هؤلاء الشباب أنه لا يعنينا فى الواقع أن يكون هذا المخرج الجديد أو ذاك قد درس السينما فى لندن أو نيويورك.. فكل ما يعنينا هو مستوى عمله نفسه وما نراه منه على الشاشة.. فهو الدليل الوحيد على موهبته وإبداعه وما يريد تقديمه للناس وقيمة هذا الذى يقدمه.. وأفضل أساتذة الإخراج فى مصر لم يدرسوا السينما أصلا إلا فى الاستديوهات نفسها ومن خلال خبرة الكاميرا .

ولكن طارق العريان فى أول أفلامه «الإمبراطور» يثبت عمليا وعلى الشاشة أنه

درس السينما ويفهمها ويستخدمها جيدا.. وشهادة تخرجه هي فيلمه نفسه.. فهو مخرج متمكن فعلا بل وجريء في تجربته الأولى حين يختار موضوعا سبق تقديمه عدة مرات.. ولكن سيطرته التكنيكية واضحة على موضوعه رغم ذلك وفي محاولة لأن يكون له أسلوب خاص أيضا وهي مسألة صعبة جداً بالنسبة لأي مخرج جديد .. وهي تزداد صعوبة بالطبع مع موضوع تم تقديمه من قبل.. لأن المشاهد سوف يتساءل : لقد رأيت هذا الموضوع من قبل.. فما الذى يمكن أن يضيفه هذا المخرج ؟ والإضافة في «الإمبراطور» هي طارق العريان نفسه كمكسب جديد للسينما الشابة.. وأتحدث هنا عن السن فقط بالطبع وليس عن الإتجاه.. فأسلوبه عقلاني رصين أولا.. وواضح أنه يحب أن يتقن عمله ويتأمله.. وليس لديه مراهقة وازدحام وتشوش الأفلام الأولى ولا استعراضاتها وادعاءاتها.. وإنما لديه حس جمالي عال بالصورة ككتكوين وحركة كاميرا وزوايا وحركة ممثل.. ثم قدرة على تحقيق «الجو».. وهي مسألة صعبة جدا حتى بالنسبة لمخرجين قدامى.. وطبيعى أن يكون لكل موضوع ولكل «جو» إيقاعه الخاص.. ورغم أن الإيقاع في «الإمبراطور» محسوب بدقة وتعقل رغم أن المفروض أنه فيلم عصابات وإثارة.. إلا أن هذا التعقل أدى أحيانا إلى بعض البطء والترهل.. فهناك مساحات واسعة من بعض المشاهد يمكن حذفها.. خصوصا وأسلوب طارق العريان يميل إلى «اللقطه - المشهد» أو اللقطه الطويله.. ولكن الخطر هنا أنها يمكن أن تصبح مملة ما لم تقدم حدثا جديدا.. مثل اللقطه الطويله لأحمد زكى وهو يفاجئ أخاه عبد الله محمود في شقته الجديدة ويجلس على أريكة ليتأمله طويلا قبل أن يبدأ بينهما أى حوار.. وهي ليست مسئولية المونتير عادل منير بقدر ما هو أسلوب مخرج متأثر بوضوح بإيقاع كويولا في «الآب الروحي» ويراين دى بالمبا في «الوجه المجروح» الذى قمته السينما الأمريكية مرتين والسينما المصرية مرة قريبة في «الفتى الشرير» لمحمد عبد العزيز .

وهنا نصل إلى أن دراسة طارق العريان للسينما الأمريكية التى هي ميزته هي في نفس الوقت عيبه على الأقل في فيلمه الأول الذى نرجو أن يتخلص منه بمزيد من الخبرة والعمل.. ففى وسطك أن تتأثر بالسينما الأمريكية كما تشاء لأنها سينما قوية فعلا ولكن ليس لتتبع مفرداتها بالضرورة حتى في فيلم مصرى وواقع مصرى لابد أنه مختلف.. وهذا الاختلاف لابد أن يفرض أداء وإيقاعا وممارسات مصرية لها سخونة وغفوية خاصة.. فلست أرى شخصيا مثلا أى قيمة هائلة للفيلم الأمريكى

«الوجه المجروح» تبرر نقله مرتين إلى فيلم مصرى.. فلو كان هناك هذا المبرر الموضوعى أو الفنى القوي فلا يمكن الاحتفاظ بنفس الجو والإيقاع وحتى الأداء العقلانى الهادئ «الخواجاتى».. ولكننا لاحظنا مثلا أن أحمد زكى نفسه رغم براعة أدائه ونقلاته الواثقة من تعبير قوى إلى إنفعال أقوى.. يمثل وفى خلفية رأسه أداء آل باتشينو بنفس حركته البطيئة ونظراته الحزينة ومشيته المتثاقلة.. وهنا قد يكون أحمد زكى وطارق العريان معجبين بأداء آل باتشينو.. وكلنا كذلك.. ولكن طبيعة الشخصية نفسها عندما ننقلها إلى مصر تفرض تغيرات فى السلوك والأداء شئنا أم أبينا.. وليس من حقى كممثل أن أؤدى دورا لمزاجى الخاص.. ولأن تاجر الهيروين الكبير الذى يحتكر إبخاله إلى مصر لا يمكن أن يدير عمله الخطير بنفس طريقة رئيس عصابة فى ميامى الأمريكية.. ولأن نشأة المجرم والمهرب فى الفيلم الأمريكى مختلفة.. فهو مهاجر كوبي من نظام كاسترو إلى شواطئ فلوريدا يعيش فى ظروف بشعة لابد أن تؤدى به إلى عالم الجريمة.. بينما ظروف أحمد زكى فى «الإمبراطور» مختلفة.. فهو قادم من الأعماق السحيقة لمجتمع الهامش فى القاهرة بدأ كخص صغير وقرر بشراسة وشجاعة أن يصعد إلى القمة.. ومن الطبيعى أن تكون صراعاته مع الوحوش الأكبر منه مختلفة وفيها نكهة «بلدى» وليست بهذه «الشياكة» خصوصا أن أصله «الصايغ» الحراق لا يسمح بهذا ..

ويعيننا هذا إلى التساؤل عن ضرورة اختيار هذا الموضوع أصلا.. فلماذا «الوجه المجروح» مع أن عالم الجريمة والمخدرات المحلى حافل بقصص أقوى وأكثر واقعية.. كان يمكن لكاتب السيناريو البارع فايز غالى أن يصنع منها فيلما مصرياً أقوى وأكثر مصداقية بل وإثارة أيضا.. وصحيح أنه استخدم كل براعته فى محاولة إضفاء الطابع المصرى على موضوع لا نحس أنه اختاره بإرادته بل لمجرد أن المخرج معجب به.. وصحيح أنه استخدم كل عناصر الصنعة المحبوك والمثيرة تجاريا ولكن فى فيلم محترم وبلا تنازلات.. وأن الحوار اللاذع الحراق كان متميزا تماما.. ولكنه فى محاولته لإنقاذ «مصرية الفيلم».. أوقع نفسه والفيلم كله فى مأزق «مانشيتات» الصحف عن أحداث ١٨ و ١٩ يناير ٧٧.. لأنه هو الذى أوحى للمشاهد بتناول أو تفسير سياسى لقصة صعود وهبوط مجرم شاب طموح ينتقم من عالم الأقوياء الذين سحقوه طويلا.. ولكن هذا التمهيد المجانى - بمعنى أنه لم تكن له علاقة بعد ذلك بالفيلم نفسه - لم يفسر فقط تلك الأحداث على أنها كانت مجرد

مؤامرة نهب وتخريب قام بها بعض «الحرامية الصغار» ولم يكن هذا صحيحا على الإطلاق - وإنما أوحى أيضا بأن هناك تفسيراً «مصرياً» جديداً لقصة «الوجه المجروح» ولقصة صعود وهبوط الإمبراطور أحمد زكى مرتبطاً بأحداث ١٨ و١٩ يناير.. ثم إذا بالفيلم ينقل تماماً بعد ذلك فى قصر أحمد زكى الأشبه بالقلعة ومصرعاته إما مع العصابات الأخرى وإما مع زوجته رغبة.. بحيث لم نخرج إلى الشارع مرة واحدة ولم نشاهد البشر العاديين على الإطلاق.. وصحيح أن السيناريو يشير من بعيد إلى التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التى تلت عام ٧٧ والتى كان لابد أن تصحبها ظاهرة الهيرويين التى بدأت تنتشر منذ عام ٨٠ بالتحديد وبعد أن فتحت الحدود مع إسرائيل التى كانت المورد الرئيسى للهيرويين لتدمير الشباب المصرى.. بل إن الفيلم يشير إلى ذلك بشجاعة ووعى من خلال شخصية «إياهو».. ولكن هناك عدة مشاكل تنشأ من هذا التفسير القومى الواعى نفسه.. أولاها أن البطل متواطئ مع هذا كله متورط فيه ضد بلده بحيث لا يمكن أن أعاطف مع أى قضية له.. وثانيها أن هذا كله لا يصلنى إلا من خلال بعض جمل الحوار العابرة.. وثالثها أننا لا نرى هذه التغيرات الاجتماعية التى أدت إلى إنتشار ظاهرة الإيمان.. ولا من خلال أزمات اقتصادية ونفسية ما.. ولا من خلال البشر العاديين كجموعة شباب ضائع ومحبط تحيط مثلاً بعبد الله محمود شقيق المهرب الكبير.. فهو الشاب الوحيد الذى رأيناه فى الفيلم والذي سقط لأسباب فردية تخصه وحده لأنه أراد أن يكرر نجاح وثرأ أخيه.. ولأن الفيلم كله حصر نفسه فقط فى قصر أحمد زكى والمحيطين به وبعد أن أوحى للجميع أنه سيتحدث عن مرحلة سياسية كاملة .. ومن هنا أعود إلى التأكيد على أن الإضافة هنا هى مخرج جديد متمكن.. وتصوير جميل وممتاز من سعيد شيمى ومحمود عبد السمیع، لا أدرى كيف صنعنا هذا التوافق الفاهم المتسجم فى اللون والإضاءة خاصة فى مشاهد الليل وياتوراما المدينة من قمة المقطم.. ثم هناك موسيقى جديد موهوب ومختلف هو ياسر عبد الرحمن لولا الإسراف أحياناً فى إستخدام الموسيقى حتى تحولت أحياناً إلى ضجيج بسبب خطأ «المكساج» مثلاً بعدم خفض الموسيقى لكى نسمع الحوار.. ورغم أن «الوجه المجروح» هو أصلاً فيلم مصنوع لرجل فلقد استطاعت رغبة أن تقدم نورها الثانى القوى بعد «كلاپوريا» التى تثبت فيه أنها ليست وجهاً جميلاً فقط بل ممثلة مكتملة استطاعت أن تواجه التحدى الصعب أمام ممثل قوى وفى مشاهد



لقطة من فيلم «الامبراطور» - إخراج طارق العريان

وإنفعالات «نزوة» اجتازتها بمهارة حتي وهي ترقص أطول من اللازم ولكن ليست هذه مسئوليتها طبعاً.. والمكسب الجديد الآخر في هذا الفيلم هو محمود حميدة الذي ومن أول مرة يفرض نفسه حتى أمام أحمد زكي بحضوره القوي وجاذبيته الخاصة وتلقائيته مع الكاميرا التي أرجو ألا تكون مقصورة على هذا الفيلم !

« أنت حبيبي » كوميديا جميلة ووحيدة ليوסף شاهين

إذا كان لكل مخرج كبير أسلوب أو مدرسة أو نوع من السينما يهتم به ويقدم خلاله رؤيته للحياة وللسينما، فهذه بديهية.. والمخرجون غير الموهوبون فقط أو المخرجون المتوسطو الموهبة هم الذين يقفزون من نوع إلى نوع آخر من التراجيديا إلى الكوميديا إلى البوليسى بالسهولة نفسها التى يغيرون بها جواربهم كل صباح، بحج أنهم يجربون كل الأنواع ويتركون لأنفسهم الحرية فى اختيار الموضوع والأسلوب كل مرة.. وهم يخفون بذلك حيرتهم فى خيار فهم محدد لوظيفة السينما من زاوية محددة أيا كانت.. فحتى لو كانت هذه الوظيفة هى حبس أنفاس المشاهد بموضوعات بوليسية مثيرة مثل هيتشكوك.. فهذه نوعية من السينما تستحق الإحترام مهما اتفقنا أو اختلفنا معها.. لأن الفنان فى هذه الحال يحب ويبدع فى سينما يميل إليها أكثر ويمكن أن يضيف إليها حتى يصبح علما فيها واستاذا مثل هيتشكوك، أو مثل ستيفن سبيلبيرج من الجيل الحالى، فى نوعية أفلام المغامرة والحركة حيث يعتبره البعض عبقرىا فيها.. لأنه لا يوجد مخرج فى الواقع يجيد كل الأنواع حتى بالمفهوم الحرفى البحث، إلا إذا كان مدعيا أو نصابا.. لأن فقدان الأسلوب أو الشخصية أو الرؤية الواضحة والمحددة للسينما، هى نقص فى الموهبة وفى فهم العالم والسينما نفسها، يغطيه المخرج بالقفز من نوعية إلى أخرى.. ولكن من دون أن يعنى هذا بالطبع جمود الفنان وتحجره وحبس نفسه فى قالب واحد.. لأن هذا قد يؤدى إلي تكلس أو «قوالب» أنواته الفنية وعدم تجديدها وإطلاقها بين وقت وآخر إلى تجربة مغامرة جديدة مختلفة قد تطلق دماء جديدة حارة تلهمه حين

يعود إلى لونه الأصلي الذى يجيده أكثر...

نلاحظ مثلا أن صلاح أبو سيف كان يخرج بين الوقت والآخر من أسلوبه الواقعى الشعبى الذى اشتهر به وأصبح علما فيه، ليقدم نوعا من الأفلام العاطفية أو الرومانسية فى سلسلة أفلامه عن قصص احسان عبد القدوس مثلا التى لم يكن النقاد يرحبون بها كثيرا.. ليس لأنه اساء تقديمها، وإنما حاول أن يسبح فيها خارج المياه التى يعرفها ويجيد الغوص فيها.. وكان صلاح أبو سيف يرد على هذا «الاثهام» الذى وجهته له شخصا ذات يوم، بأن هذه الموضوعات «العاطفية» تعكس أيضا الكثير عن الواقع وظروفه حتى لو كانت تتحدث عن علاقة حب بين شاب وفتاة.. وهذا صحيح بالطبع إلى حد كبير.. ولكن ما كان يدفع مخرجا كبيرا مثل صلاح أبو سيف فى تقديرى إلى إخراج فيلم مثل «الوسادة الخالية» مثلا عن قصة حب عبد الحليم حافظ للبنى عبد العزيز.. لم تكن تجربة إخراج فيلم غنائى ناعم لطرب كبير فقط وإنما تجديد أدواته الفنية كمخرج فى أسلوب مختلف بالتأكيد عن أسلوبه الواقعى الصارم الذى التزم به..

ثم هناك عنصر التحدى أيضا الذى لا بد من أن يغرى كل فنان فى لحظة ما إلى أن يجرب ما يصنعه غيره، فربما اجاده هو ايضا واثبت تفوقه فيه حتى على الذين «احتكروه» وهذا طموح فنى مشروع ولا يمكن رفضه.. بشرط أن يثبت الفنان بالطبع أنه كان محقا عندما أقترح هذا المجال المختلف وأضاف الجديد الذى يبرر المغامرة.. ما حدث لصلاح أبو سيف، حدث ليوسف شاهين، حينما جرب بعض النوعيات التى كانت مختلفة عن أسلوبه المميز الذى فرض به نفسه منذ «بابا أمين» و«ابن النيل» و«المهرج الكبير» و«صراع فى الوادى» و«صراع فى الميناء».. فله مغامرات غريبة مثل «شيطان الصحراء» وفيلمان غنائيان مثلا مع فريد الأطرش وشادية هما «ودعت حبك» و«أنت حبيبى» اللذان أخرجهما عام ١٩٥٦ و ١٩٥٧.. وقبل أن يتحول مرة أخرى إلى نوعه المفضل فى تحفته التى لا تنسى «باب الحديد» فى العام التالى مباشرة ١٩٥٨ ..

يوسف شاهين.. هل صنع جديدا لفريد وشادية ؟

يبدو غريبا بالتأكيد أن يخرج يوسف شاهين فيلما لفريد الأطرش وشادية وكل منهما على قمة الغناء.. واللون الذى يمكن أن يجمعهما معا فى قصة حب خفيفة

تميل الى الطابع الكوميدي بحيث يجذب المشاهد.. وهو ليس طابع يوسف شاهين بالتأكيد، حتى لو استطاع صنعه مرة، ولكن المدهش أن يصنعه يوسف شاهين مرتين! ومع الثنائي نفسه! فيبدو أن «ودعت حبه» الذي كان يضم أحمد رمزي - أحد نجوم يوسف شاهين المفضلين حينذاك - قد نجح إلى حد إغراء المجموعة نفسها بتكرار التجربة مرة أخرى في «أنت حبيبي». ولكن بجراة أكثر إلى اقتحام مجال الفيلم الكوميدي.. فبدلاً من أحمد رمزي يستعين يوسف شاهين إلى جانب فريد الأطرش وشادية بعيد السلام النابلسي وزينات صدقي، وهما نجمان «الكوميديا الصريحة» لو صبح هنا التعبير.. فضلاً عن اسناد شخصيات كوميدية لممثلين لم يكونوا معروفين بذلك مثل هند رستم، التي كانت معروفة أكثر كرمز من رموز الأنوثة الطاغية في السينما المصرية، قد نتوقع أن يوظفها كوميديا مخرج مثل فطين عبد الوهاب مثلاً، ولكن ليس يوسف شاهين بالتأكيد، الذي لا نستطيع أن نقول أنه صنع جيداً بتقديم بطلينه الأساسيين فريد الأطرش وشادية في إطار كوميدي.. لأنهما قد تفوقا في هذا المجال بالفعل في أفلامهما الأولى المعروفة والتي ربما كانت أجمل أفلامهما على الإطلاق .

نموذج للكوميديا الراقية !

لكن المدهش أكثر من كل هذه العناصر هو استعانة يوسف شاهين بأبو السعود الأبياري بالذات الذي كان من أخصب مؤلفي السيناريو والحوار في الكوميديا السينمائية المصرية، وربما حتي الآن. فلقد كان يبدو وحتى «أنت حبيبي» عام ١٩٥٧، أن لهذا الكاتب ولهذا المخرج طريقين مختلفين تماماً ولا يمكن أن يلتقيا على الإطلاق.. وعلى الرغم من أن تجربة عمل يوسف شاهين مع أبو السعود الأبياري لم تتكرر بعد ذلك، إلا أنها تركت لنا نموذجاً مثالياً نادراً للكوميديا شديدة الجاذبية والرقى، جمعت بين طرافة وخفة دم وشعبية أبو السعود الأبياري وابتكاراته الضاحكة التي لا تبارى في صنع الموقف والعبارة الكوميديّة اللاذعة.. وبراعة يوسف شاهين التكنيكية الفائقة في التوصل إلى الصيغة السينمائية المقدمة كعائته في كل أفلامه منذ البداية، ولكن بما يناسب كوميديا قد تصل إلى حد «الفارس» في بعض المواقف.. بل لعلى أقول أيضاً أن موضوع وأسلوب أبو السعود الأبياري استطاع أن يفرض نفسه في «أنت حبيبي» على أسلوب يوسف شاهين.. فخلصه من بعض

«التزديدات» فى التكنيك، وربما بعض الحذقة التى كان بلجأ إليها أحيانا لفرض تكنيكه سينمائيا على حاجات الموضوع، فأصبح أكثر تنقفا وطبيعية وبساطة.. وربما أضفى عليه أيضا بعضا من شعبية أبو السعود الأبيارى.. ولكن مع الاحتفاظ بإحكام وتقدم «صنعة» يوسف شاهين نفسها.. فكنا نحن المستفيدون الوحيدون من هذا اللقاء الوحيد بين هذين العبقرين - كل فى مجاله - حين تركا لنا هذا النموذج القابل لتدريس الكوميديا السينمائية الراقية .

لا بد أولا من أن نشير إلى بعض العناصر الفنية الأخرى المميزة فى فيلم «أنت حبيبى» وأولها التصوير المتقن لأحمد خورشيد، الذى كان أحد أفضل مصوري السينما المصرية، لولا ظروف حياته الخاصة التى اعتقد أنها أثرت كثيرا على ما كان ممكنا أن يبدعه هذا الفنان.. والذى نرى فى هذا الفيلم نمونجا لبراعته فى استخدام جماليات الأبيض والأسود.. ثم هناك المونتاج، الذى اشترك فيه سعيد الشيخ وحسين عفيفى والذى حقق للفيلم الإيقاع المتدفق السلس المناسب للفيلم الكوميدى.. فضلا عن القيمة الأساسية فى فيلم لفريد الأطرش وشادية لكلمات الأغانى..

وهنا لا بد من أن نشير أيضا إلى النور المهم الذى لعب أيضا فتحي قورة أحد «عابرة الظل» فى السينما المصرية، بمعنى أن أحدا لم يلتفت إلى براعة هذا الفنان الذى كتب عددا هائلا من أغانى السينما، التى على الرغم من خفتها الظاهرة، كانت قادرة على التعبير عن أجمل المعانى بأبسط الكلمات وأكثرها حكما وتركيزا، وفضلا عن الصياغة الكوميدية اللاذعة، والتى هى عنصر مهم جدا فى الفيلم الغنائى الكوميدى، التى كان أبرع من يكتبها فى ذلك الحين فتحي قورة وأبو السعود الأبيارى نفسه كانت السيناريو والحوار.. ولكن مما يدهشنا أن يمر من «تحت انف» يوسف شاهين، ما كتب من عناوين الفيلم من أن الموسيقى والألحان من صنع فريد الأطرش بينما موسيقى الفيلم كلها من مقطوعات أجنبية واضحة، وكان بعضها شائعا ومكررا فى أفلام تلك الفترة.. والغريب أن عبارة «الموسيقى والألحان» هذه كانت شائعة أيضا فى كل أفلام فريد الأطرش.. مع أنه لم يؤلف - فى تقديري - أى موسيقى خاصة لأى فيلم.. لأن موسيقى الأفلام فن خاص ومستقل تمام عن تلحين الأغانى لا اعتقد أن فريد الأطرش مارسه أصلا.. وإنما ما كان يحدث غالبا هو أن يقوم موزع موسيقى متخصص مثل أندريه رايدر مثلا بتوزيع «قيمة» معينة أو أكثر

من إحدى أغاني الفيلم ويحولها إلى ما يسمى «بالموسيقى التصويرية»، وهذا لا يجعلها طبعاً من تأليف فريد الأطرش بالمعنى العلمى الدقيق.. والأمن أيضاً .

فريد الأطرش كوميدى من الطراز الأول

يبدأ «أنت حبيبى» بمشهد «افان تيت» (أو ما قبل العناوين) شديد الطرافة والذكاء، شاب يجرى هارباً فى شوارع وسط القاهرة والناس يطاربونه كأنه مجنون وإلى حد استدعاء «سيارة النجدة» للقيض عليه.. فإذا به فريد الأطرش هارباً من محاولة تزويجه بالقوة.. إلى أن يصل أبوه سراج منير ليلتقطه من بين أيدي رجال الشرطة لكي يقوده مرغماً إلى حفل زواجه، بينما الشاب يصرخ فى الشارع بأنه لا يريد الزواج، بل ويرجو الشرطة أن تقيض عليه وتضعه فى السجن أو حتى فى مستشفى المجانين وهما «أرحم من الزواج!» .

من هذه البداية الطريفة الغريبة ندرك على الفور أننا أمام فيلم كوميدى.. ثم نكتشف مرة أخرى - ويعد سلسلة من أفلامه الأولى - أن فريد الأطرش كان ممثلاً كوميدياً من الطراز الأول فضلاً عن كونه مطرباً كبيراً.. وفى تقديري أنه لو كان قد واصل نوع الأداء الكوميدى الذى قدمه فى أفلامه الجميلة مع سامية جمال.. لكان أفضل له بكثير من أفلام الفواجع التى قدمها بعد ذلك حينما قرر أن يصبح ممثلاً «جاداً» فى موضوعات كبيرة لأن المفهوم المتخلف الذى كان شائعاً لدى الكثيرين هو أن التمثيل الكوميدى ليس «جاداً»، وأن الموضوعات الخفيفة ليست «كبيرة»، وأن الفنان بالتالى لا يكون محترماً إلا إذا أصبح نسخة من يوسف وهبى أو زكى رستم.. وهى مفاهيم خاطئة كلها بالطبع! ولكن فى حال فريد الأطرش بالذات يضاف إليها ولع الشخصى - لأسباب حياتية أو نفسانية - بتقديم نفسه فى صورة الضحية المظلومة التى تثير الأشفاق.. وربما كان من الأسباب أيضاً، ميل المشاهد الشرقى نفسه إلى قصص الفواجع والميلودرامات الباكية التى يصبح فيها البطل مضطهداً من الأقدار، ومعذباً ممزقاً لا يقدر على المقاومة إلا بالبكاء أو الغناء.. وهى تركيبة سياسية حضارية قبل أن تكون فنية ! .

الدهش أن التى يرفض فريد الأطرش الزواج بها ولو دخل السجن، هى شادية.. ابنة عمه الجميلة الطريفة التى ترفض من جانبها هى الأخرى ويكل عنف أن تتزوج قريبها هذا لأنها تحب شخصاً آخر هو «سمسم» الذى تزيد ضحكاتها طبعاً عندما

تكتشف فيما بعد أنه المتعجرف القلس الظريف عبد السلام النابلسي..
من هنا جدة وغرابة وطرافة موضوع «انت حبيبي» المختلف تمام عن أى فيلم
آخر.. فبينما تقوم كل أفلامنا على قصة حب فتى لفتاة يحاول الجميع عرقلتها..
تنطلق الأحداث هنا من قصة معكوسة تماما.. فالفتى والفتاة يكرهان بعضهما لأن
كلا منهما مرتبط بحبيب آخر.. فريد الأطرش عاشق للراقصة نانا أو هند رستم..
وشادية أو «ياسمين» تحب عبد السلام النابلسي الذى يتصور أنه مليونير.. لأنه
يبحث عن البترول فى قطعة أرض ما.. وعلى الرغم من أن البترول لم يظهر بعد، إلا
أنه يجيب بثقة عندما يسأله أحد : «حيطلم» !

زواج صورى بين شادية وفريد !

الضغوط القريبة وغير المألوفة التى يتعرض لها هذان الشابان هذه المرة.. هى
أصرار العائلة على تزويجهما على الرغم من كل هذه الكراهية.. فسراج منير والد
فريد الطرش يكره جدا شقيقه عبد العزيز أحمد والد شادية.. وهناك خلافات خطيرة
حول ميراث والدهما - جد الشابين - الذى تقضى وصيته بأن يفوزا بمبلغ مائة ألف
جنيه - وكان مبلغا خياليا بالطبع عام ١٩٥٧ - بشرط أن يتزوجا، لذلك قالوالدان
يستमितان من أجل اتمام هذه الزيجة بأى شكل.. وعندما تفشل محاولات شادية
وفريد الأطرش للتهرب من الزواج.. يتفان فى النهاية على الزواج الصورى الذى
يستمر شهرا واحدا حتى يحين موعد استلام الثروة.. ثم ينفصلان بعد ذلك..

هنا نجد انفسنا أمام موقف مدهش جدا ومبتكر : زوجان مرتبطان بزواج صورى
من أجل المصلحة وهما لا يطيقان بعضهما.. ولكنهما مضطران للإحتمال مدة شهر
.. وبكل المفارقات الكوميدية التى يمكن أن تنشأ عن موقف كهذا.. والنمى تذكرنا
باجواء فطين عبد الوهاب مع شادية أيضا فى «الزوجة رقم ١٢» مثلا.. ولكن مع
فاروق أن رشدى أباطة فى هذا الفيلم كان يجب شادية فعلا ولكتها هى التى تؤدبه
بمعن نفسها عنه.. بينما فريد الأطرش هنا لا يطيق شادية بالقدر نفسه الذى لا
تطيقه هى.. وطبيعى بالتالى حدوث اسطورة «امتناع الفراش» التى تحدثنا عنها
أكثر من مرة، والنمى تكرر فى أفلام كثيرة.. حيث يعيش الزوج مع الزوجة تحت
سقف واحد من دون معاشرة.. كيف؟ لا أحد يدري؟ ولكن التعبير الذكى عن هذه
العلاقة الجبرية الشاذة يجى كأفضل ما يكون فى الأغنية الطريفة التى يتبادل فيها

فريد الأطرش وشادية مشاعر الكراهية.. وهى أول أغنية فى السينما المصرية «الحب المعكوس».. بمعنى أن يعرض فيها كل طرف كراهيته للآخر ! وربما كانت «يا سلام على حبيبى وحبك» هى الأغنية الوحيدة أيضا من هذا النوع.. وحيث يبرع فتحى قورة إلى أقصى حد صوغ حوار غنائى طريف بين شادية وفريد يعبر كل منهما عن المصائب التى هبطت عليه من ارتباطه بالآخر.. بل وتمنيات كل منهما بأن يختفى الآخر من الوجود .

مع ذلك وكجزء من طقوس الزواج يسافر الزوجان إلى أسوان لقضاء شهر العسل حيث يصمم فريد على اصطحاب صديقه عبد المنعم إبراهيم، الذى لا ندرى ما هى وظيفته فى الفيلم أو فى هذه العائلة بالضبط.. إلا أن يكون صديق البطل أو «السند» التقليدى الذى يضيف عنصرا كوميديا إلى فيلم لم يكن محتاجا إلى ذلك.. بينما تصحبهم فى القطار نفسه الراقصة «نانا» أو هند رستم التى لا تريد أن يظلت هذا الشاب الثرى فريد الأطرش من براثنها على الرغم من أنه أفهمها أن زواجه من شادية هو زواج وهمى.. ويعد طرائف مفتعلة نجد الثلاثة - فريد وهند وعبد المنعم إبراهيم - فى عربة الدرجة الثالث وسط الصعادية، لمجرد أن يغنى فريد أغنية صعيدية ترقص على أنغامها أيضا هند رستم بجسدها المثير وسط صعيدية قطار أسوان المبهورين بما يحدث بينهم فجأة من رقص وغناء.. ولا ينسى يوسف شاهين كعادته التركيز على وجه لشاب نوبى اسمر من الوجوه التى يحب دائما أن يبرزها فى لقطات خاطفة فى أفلامه، وحيث يبدو مقتونا بالوجوه السمراء، كالخادمة النوبية التى كانت تظهر فى أفلامه الأولى .

فى الفندق الذى يقيم فيه الجميع فى أسوان تتوافر الفرصة لأبو السعود الإيبارى لنسج بعض المواقف الكوميدية، فشادية تشترك فى عرض أزياء من بون مناسبة، فتكيد لها هند رستم بأن تنزع عنها فستانها أمام الجميع.. فتد لها شادية الصفعة فى حفل عيد ميلادها حين تضع لها ٥٩ شمعة فى الطورطة ويسود الهرج والمرج بين الجميع.. ثم هناك مشهد الغداء فى حديقة الفندق حيث يطلب فريد الأطرش «الشورية» بينما يطلب عبد المنعم إبراهيم «الاسباكييتى» ثم يتبادل الاثنان الموائد، فيقدم الجرسون الأسمر سيد سليمان طلب هذا الى ذاك، حتى يصيبه الجنون.. وهو مشهد كلاسيكى فى السينما الكوميدية.. ثم تتصاعد مواقف سوء فهم أكثر عندما يصل عبد السلام النابلسى أيضا الى فندق أسوان ليفاجأ بخطيبته شادية وقد

تزوجت، وهنا تقدم شادية زوجها لخطيبها والعكس بالعكس.. ويسمع الجرسون سيد سليمان هذا التقديم الغريب وهو فى نروة «الخطبة» بين من طلب الشورية ومن طلب «الاسباكيتى» فيحس أنه وقع بين مجموعة من المجانين.. ويسقط فجأة مغشيا عليه.. ويطلب من رئيسه فى الفندق أن ينقله الى مستشفى المجانين !

ثم النهاية السعيدة المشهورة !

تقوم كوميديا الفيلم على مواقف عقلية ومحسوبة كهذه تتولد عن المفارقة أو سوء الفهم أو عبثية الموقف نفسه.. فشادية تزوجت فعلا فريد الأطرش ولكن رغم انفها.. بينما هى مخطوبة لعبد السلام النابلسى الذى مازالت تحبه.. وكل الفرائب تتبع بالتالى من هذا الموقف الشاذ.. ولكن كل الأطراف متفهمة له.. وفريد الأطرش مثلا يطمئن النابلسى إلى أن شادية لا تعنيه على الإطلاق.. وينصحه بالانتظار شهرا فقط لكي تعود اليه «مطلقة عزاء».. فيدهش النابلسى - مثلنا - لمسألة عزاء هذه، التى لا يصدقها.. لأنها - على حد تعبيره - لو كانت صحيحة «يبقى الراجل ده يا اما مجنون.. يا اما قديس.. وأنا أفضل يكون مجنون» !

لأن شادية لا بد من أن تغنى، ولأن يوسف شاهين فشل في تبدير موقف مناسب للغناء، نجدها، أى شادية، ومن دون مناسبة تتسلل إلى فرقة الفندق الموسيقية وتحشر نفسها بين اعضائها لتبدأ العزف على البيانو وإذا بالفرقة كلها تعزف وهى تغنى : «ما يكونش ده اللى اسمه الهوى.. اللى مالوش فى الكون دوا..» لأنها فجأة ومن دون مناسبة ايضا، تكون قد بدأت تحس ببوار الحب لفريد الأطرش.. ربما بسبب المعاشرة اليومية.. وربما لأنها اكتشفت أنه ليس سيئا إلى هذا الحد.. خصوصا بالمقارنة مع النابلسى!.. ولذلك فهى تصبح فريد إلى موقف رومانسى بين الأثار لتصارحه بحبها من دون أن يفهم هو.. وهو مشهد شديد الذكاء يقوم على الحوار الطريف الذى يستلهمه أبو السعود الأبيارى من النقوش الفرعونية، وهو الكاتب الذى تعود أن يكتب حوارا شعبيا لاسماعيل ياسين.. مما يؤكد أن مستوى الموضوع والتمثيل والإخراج يمكن أن يستخرج من الكاتب مستويات أرقى..

تعجب شادية هى الأخرى لسبب غامض بجرسون «نوبى» صغير يعمل فى المطعم.. لتكون هناك مناسبة لأن يدعواها إلى عرس أخته «زينه» فى قرية على الضفة الأخرى من النيل.. فيقرر الجميع أن يحضروا العرس فى القرية النوبية لتغنى شادية

وفريد : «زينة زينة زينة.. زينة غالية علينا» بينما ترقص هند رستم.. ويكون واضحاً ان مرارة الأحداث قد هبطت، وأصبحت في حاجة إلى قوة دفع جديدة.. وهنا ينتهي شهر العسل الذي يتسلم بعده العروسان تركة المائة ألف جنيه ويكون بوسعهما بالتالي التحلل من زواجهما الصوري بالطلاق كما اتفقا، وهنا يدفع السيناريو بالتحول الثاني الذي يغير مجرى الأحداث.. ففريد أيضاً بدأ يحس بأنه يجب شادية.. ولذلك هو يفكر في الاحتفاظ بها بدلاً من الطلاق.. ولأن حواء تترك بغريزتها كل شيء، فلا بد من أن تكتم مشاعرها لتعذب آدم.. ولذلك فهي تصد عواطف فريد ولا تستجيب له.. لكي يغني لها هو «أحلف لك ما تصقشني.. يا شغلني ولا تعرفشي!» بينما يسكر النابلسي حتى ينسى مشكلته.. ولكن يجرى حل مشكلته عندما تسمع هند رستم مصادفة أنه سيصبح مليونيراً اذا عثر على البترول.. فتحول له بدلاً من فريد لأنها تبحث أصلاً عن فلوس الرجال.. وهنا تسنح الفرصة ليوسف شاهين ليصنع شيئاً من السينما، في مشهد تتخلل فيه هند رستم أنها أصبحت زوجة المليونير الذي يصبحها في الحلم في سيارة فارهة.. ثم يصنع شيئاً آخر من السينما حين يفار فريد الأطرش على شادية بعدما احس بالحب الحقيقي فيضربها، ويستخدم يوسف شاهين الصواريخ الملونة المنطلقة في السماء للتعبير عن الضرب وانطلاق العواطف.. وهنا يكون كل طرف قد استقر على الطرف الآخر الذي يريده فعلاً.. فريد الأطرش في حجرته مع شادية وقد أغلقا الباب وعلقا عليه لافتة : «لا تزعجوننا»، وعبد السلام النابلسي وقد اقتنصته هند رستم في حجرتها وعلقت على بابها المفلق : «لا تزعجوننا» أيضاً.. ويفهم عبد المنعم ابراهيم الإشارة فيقول «حاضر»!.. وينصرف عن الجميع لينعموا بالسعادة.. بهذه النهاية اللطيفة ينتهي عمل جميل، وكل ما فيه لطيف ومبتكر، ولعله العمل الكوميدي الوحيد ليوسف شاهين الذي لم تكن نتوقع منه ذلك.. فهل يرجع الفضل لأبو السعود الإبياري الذي لم نتوقع أيضاً أن يجمعه شيء واحد مع يوسف شاهين.. ربما.. ولكن في تلك الأيام كان ممكناً أن يجتمع الشامي مع المغربي.. لتكسب نحن تلك الأفلام الجميلة ! .

« حب وجنون »

فيلم استعراضى كوميدى .. عاش .. ويعيش

لسبب ما .. وفى أحد الأفلام .. كان محمد فوزى يتعقب تحية كاريوكا من باب الفندق إلى ردهته وهو يصفر بفمه لحنا مرحا يقيظها به، بينما تلتفت هى وراءها لتزجره متأففة من هذه المطاردة.. إلى أن رآته أيضا يتعقبها إلى باب المصعد، فدهشت وسألته بحدة «أنت طالع فوق؟».. فقال لها بسخريه من دون أن يفقد مرجه : «لا طالع تحت !.. ثم اذا به يدخل المصعد معها إلى الطبقة نفسها لتنفجر هى غيظا حينما تكتشف أنه قد استأجر غرفة الفندق المواجهة لغرفتها مباشرة ! .

شاهدت هذا الموقف لمحمد فوزى فى مرحلة لا أتذكرها بالضبط من طفولتى حتى نسيت أسم الفيلم نفسه.. ولكننى لم أنس أبدا هذه العبارة بالذات التى يقولها لتحية كاريوكا وهو يحاول أغاظتها : «لا.. طالع تحت!..» .

أعجبتنى جدا فى حينها ومنذ أعوام بعيدة، حكاية أن يكون أحد «طالع تحت».. كان تعبيرا مركزا ولكن شديد السخرية لدرجة أنه علق بذاكرتى من الطفولة حتى الآن، وعلى الرغم من أننى كنت قد نسيت قصة الفيلم كله والموقف الذى أدى إلى هذه المطاردة الظريفة لتحية كاريوكا من هذا الشاب الذى كانت تبهرنا منذ تلك اللحظة أغانيه الجميلة، ضمن استعراضات غنية متقنة الصنع فضلا عن خفه ظله المميزة التى جعلته شيئا مختلفا حتى وسط نجوم الكوميديا المحترفين بمن فيهم اسماعيل ياسين نفسه.. فقد يكون الضحك طبيعيا ومتوقعا من نجم كوميدى تذهب لتشهد أفلامه وأنت تتوقع ذلك، ولكن عند تنبع الضحكة من مطرب لا يدعى أنه كوميدى محترف، فمن الطبيعى أن يكون لها وله وقع خاص يجعله متفردا بين الآخرين.. ولقد كان هذا هو سر محمد فوزى .

عندما أعاد التلفزيون المصرى عرض الفيلم مؤخرا بمناسبة الذكرى الرابعة والعشرين لوفاة محمد فوزى، تذكرت أولا أن ربيع قرن كامل كاد ينقضى على رحيل هذا الطائر المغرد الطريف الذى ملأ مسامعنا وعيوننا بالبهجة.. وأن أيامنا جميعا - الأحياء والأموات - تمضى من بين أيدينا بسرعة رهيبية.. ثم أكتشفت أخيرا وبعد هذا الزمن الطويل أن الفيلم هو «حب وجنون» عندما رأيت فيه المطاردة الطريفة نفسها من باب الفندق حتى باب المصعد ومحمد فوزى يقول لتحية كاريوكا ساخرا : «لا.. طالع تحت».. هذا التعبير شديد السخرية الذى ربما كان من أول الأشياء التى نبهتني فى طفولتى إلى أن جملة واحدة مركزة يمكن أن تعيش فى رأسك إلى الأبد.. وربما أيضا كانت هذه هى «المفاتيح الصغيرة» التى أدخلتني إلى عالم الفن ..

ثم كان سهلا بعد ذلك أن أبحث لأعرف أن «حب وجنون» هذا تم نتاجه عام ١٩٤٨.. أى أن هذه الواقعة التى عقلت بذكريتى وحدها من كل تفاصيل الفيلم عاشت معى ٤٢ سنة كاملة. وعلى الرغم من أن إعادة الرؤية كشفت عن مدى سذاجة هذه القصص القديمة، إلا أنها لم تفقد بعد كل هذه السنوات، جمالها ويراغتها الأولى، بدليل أنها عاشت ..

الشباب الطريف

كان «حب وجنون» هو فيلم محمد فوزى الثامن على الرغم من أنه لم يكن قد ظهر فى السينما الا قبل عامين فقط.. ولكنه كان يتميز من بين أفلامه السابقة بأنه يكاد يروى بالضبط قصة هذا المطرب الشاب نفسه وبحدافيرها، منذ أن ترك مدينته الإقليمية «طنطا» فى قلب دلتا مصر بعد فترة قضائها كمطرب شعبي فى الموالد والأسواق والأفراح، ليبحث لنفسه عن فرصة فى القاهرة (ربما عام ١٩٤٤).. وليغير اسمه من «الحو» إلى فوزى» وينجح نجاحا كبيرا يفتح أمامه أبواب السينما عام ١٩٤٦ حيث قدمه أحمد بديرخان لأول مرة فى فيلم «مجد وبهوع» أمام مطربة جديدة أخرى ولكن وافدة من لبنان هى نور الهدى.. ويبدو أنه نجح فى السينما أيضا بقابليته الكبيرة للكاميرا وحركته الحرة المنطلقة، وخفة ظله على الشاشة، لأنه اختار أنوار بسيطة للشباب الطريف الذى لا يورط نفسه مثل المطربين الآخرين فى أنوار معقدة، يمكن أن تحرجه كممثل.. وإنما اكتفى بالشخصيات الأقرب إلى قدراته الطبيعية فى الأداء أكدت نجاحها خفة ظله وتلقائيته فى الأداء وعدم التكلف أمام

الكاميرا إلى حد عدم الاحساس بها.. فإذا أضيف إلى ذلك صوته البسيط والأقرب إلى المرح، ومقدرته في التلحين الخفيف المرح شديد التبسيط، والذي نجح علي الرغم من ذلك في فرض لون مستقل من الغناء والموسيقى بين المدارس الأقوى منه والتي كانت سائدة قبل ذلك، أمكن أن نفهم سر نجاح محمد فوزي كواحد جديد على السينما الغنائية، ثم مقدرته على الاستمرار والمنافسة بين خصوم أقوياء اختفى معظمهم واحد تلو الآخر بينما بقي هو قويا ومحبويا إلى يوم رحيله ..

لم تكن المنافسة سهلة أمام محمد فوزي.. ولا الساحة كانت خالية، عندما بدأ ظهوره في السينما لأول مرة عام ١٩٤٦ بفيلمين هما «مجد وبموج» و«عرو المرأة» أمام صباح ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. ولكي يقدم في العام التالي مباشرة أربعة أفلام...

. عام ١٩٤٧، كان واضحا أنه فرض نفسه تماما حتى يقدم الأفلام الأربعة : «العقل في إجازة» أمام ليلى فوزي ومن إخراج حلمي رفلة.. «قيلبي يا أيي» أمام نور الهدى من إخراج أحمد بدرخان.. «عروسة البحر» أمام عقيلة راتب - وكانت مطربة أيضا - ومن إخراج عباس كامل.. و«صباح الخير» أمام صباح ومن إخراج حسين فوزي.. ثم قفز رصيده في العام التالي ١٩٤٨، إلى خمسة أفلام منها «حب وجنون» موضوعنا اليوم.. «صلحية العمارة» أمام سامية جمال ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. «فريجنس» أمام نور الهدى ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. «الروح والجسد» أمام كاميليا فاتنة الإغراء ومن إخراج حلمي رفلة.. «بيت حظه» أمام سامية جمال وإخراج عبد الفتاح حسن..

ثم انطلقت أفلام محمد فوزي بعد ذلك بما لا يمكن حصره.. مما أغرى شقيقته هدى سلطان إلى تكرار تجربته بترك طنطا هي الأخرى والمجيء إلى القاهرة، متصورة أنها يمكن أن تهرع بصوتها القوي الجميل إلى أحضان أخيها الأكبر الناجح.. ولكنها فوجئت بالتقاليد الريفية المحتظة التي ما زالت ترفض أن تغني البنت أو تحترف الفن، تمنع أختها حتى بعدما أصبح فنانا مرموقا من الاعتراف بموهبة أختها، ويقال أنه تخلى عنها لسنوات إلى أن فرضت موهبتها بنفسها.. وعندها لانت مقاومته الريفية قليلا وتغلبت عاطفة الأخوة، لحن لها عددا من أجمل أغانيها..

نموذج الأفلام الأربعينات

«حب وجنون» نموذج أفلام محمد فوزى بل واسينما الأربعينات كلها، المتخلفة أو البدائية، على الرغم من إعجابنا بها الآن لأسباب عاطفية لا علاقة لها بالفن.. ولكنها بالمقاييس الفنية البحتة كانت سينما ركيكة وساذجة إلى حد كبير.. ولكن ربما كانت هذه الساذجة والبراءة، فضلا بالطبع عن خنيتها للنجوم القدامى، هى سبب تعلقنا بهذه الأفلام التى تميزت أيضا بقيمتها الكوميديية أو الاستعراضية التى أصبحنا نفتقدنا الآن. ولكن هناك مرحلة أكثر تقدما لمحمد فوزى نفسه حينما عمل بعد ذلك مع مخرج متمكن مثل بركات مثلا، وأمام نجومات راسخات مثل ليلي مراد وفاتن حمامة ..

إن جانبية «حب وجنون» فضلا عن صوت وألحان وخفة ظل محمد فوزى والجانب الاستعراضى الذى توفره راقصة مثل تحية كاريوخا، هى فى أنه نموذج كلاسيكى لهذا النوع من الأفلام الذى تخصص حلمى رفلة بتحقيقه بنجاح، خلال «توليفة» من عدة عناصر جذب متكاملة : قصة الغرام البسيط بين المطرب والراقصة... المجموعة المشبعة من الأغاني والاستعراضات... ثم الغطاء الضاحك لهذا كله خلال نجوم الكوميديا المحبوبين حينذاك - ولو بظهور بعضهم فى مشاهد قليلة من باب المجاملة - ولذلك فنحن نرى هنا شكوكو وإسماعيل ياسين، وكانا ثنائيا ناجحا جدا منذ أفلام أنور وجدى، شكوكو المطرب الشعبى الذى يمثل «الجدعنة» و«الفهولة» التى ستثير حماسة أبناء البلد باعتباره نموذج النجار أو الحرفى «الصناعى» بالجلباب أو من نون الجلباب، الطرطور الشهير على رأسه، و«المواويل» التطريبيه التى يقلد بها غالبا أغاني المطربين الكبار - وبالذات أم كلثوم - ولكن بشكل ساخر.. وإسماعيل ياسين بأسلوبه الذى قد يكون مناقضا، والذى يقدم فيه شخصية «العبيط» الذى لا يجيد أى شئ، ويخاف ويبكى ويستنجد بأمه أو يسخر من شكله القبيح أو من فمه الواسع طول الوقت.. وكان النموذجان يكمل بعضهما البعض وفيهما من ثنائيات كوميديية أجنبية كثيرة.. ثم كانت لهما معا فقرات غنائية مزوجة يؤدى كل منهما فيها بأسلوبه الخاص، فيعجب بها الجمهور جدا. ومع اللون الفئائى العاطفى الذى يؤديه البطل.. والاستعراضات التى تقودها الراقصة، تكتمل المتعة المزاجية تماما عند المشاهد، فلا تبقى إلا المواقف الكوميديية من نماذج أو «تبيات» كانت تقليدية ومضومنة النجاح، فعبد السلام النابلسى هنا أيضا يقدم شخصية الشاب

المتقطرس الذى يرافق البطلة تحية كاريوكا طول الوقت ويقف عائقا ضد حب البطل محمد فوزى.. لها.. وهو يتأفف طول الوقت بالطبع من هذا المطرب الفلاح ويسميه «الصعلوك» وتكون الفرصة مناسبة بالطبع لكى يصب عليه صديقا البطل، شكوكو وإسماعيل ياسين، سخريتهما طول الوقت ايضا، باعتباره «العزول» أو الشرير الكوميدي الذى لا يمكن أن نكرهه..

ثم هناك زينات صدقى التى تظهر فى مشاهد قليلة فى بداية الفيلم ثم تختفى تماما بعد ذلك من دون سبب مفهوم إلا أنها اشتركت فيها من باب المجاملة للمخرج أو المنتج، مثلها مثل حسن كامل الممثل الذى انفرد فى السينما المصرية مع شرفنطع (محمد كمال المصرى) ببور الرجل الضئيل الحجم ومصدر السخرية فى كل فيلم، وممثل صغير آخر فى تلك الفترة المبكرة كان منتشرا فى الأنوار الصغيرة هو عيد النبنى محمد.. بل أن الشرير الضخم طيب القلب رياض القصبجى، يظهر فى لقطة واحدة فى بداية الفيلم، فى نور اللص الذى يسرق بالقوة ساعة محمد فوزى والذى ينتظر القطار ليهرب به من قريته إلى طنطا.. وهى المدينة نفسها التى جاء منها محمد فوزى فعلا إلى القاهرة، وهذا ما يوحى بأن مؤلف القصة والحوار الفنان بديع خيرى استلهم فى الواقع قصة محمد فوزى الحقيقية..

دلائل من العناوين

قبل أن نترك عناوين الفيلم لابد من أن نستخلص منها كعادتنا بعض دلائلها المهمة، حيث نكتشف مثلا أنه ليست هناك أية إشارة لكاتب السيناريو.. وأن مساعد المخرج مع حلمى رفلة كان عاطف سالم شخصا!.. بينما ملاحظ السيناريو أو «الإسكربت» كان سعد عرفه الذى أصبح مخرجا هو الآخر. أما نور «الشريرة» فأسنوه للوجه الجديد «جيهان»، وهى بنت النوات للعبوب التى تلتقط المطربين الشباب من «الكابريهات» وتحتفل بعيد ميلادها ست عشرة مرة فى السنة. ولأنه لابد من أن تكون هناك مؤامرات على قصص الحب فى هذه الأفلام، فلقد تكفلت هذه السيدة «جيهان» بمحاولة إفساد حب محمد فوزى لتحية كاريوكا من ناحيتها، بينما تكفل عيد السلام النابلسى خطيب تحية كاريوكا بالجزء الباقى من ناحيته..

أن أحد أسرار نجاح هذه الأفلام فى اقناع الجماهير، كان بلا شك العناية الإنتاجية الفائقة.. وأن كل عنصر من عناصر العمل الفنى كان يقن عمله - فى حدود

مستويات تلك الأيام بالطبع - لذلك نكتشف أن ديكورات ولى الدين سامح تلعب دورا مهما فى ثراء الاستعراضات التى تخوض فى مجالات غريبة على الفيلم المصري، مثل استعراض «المربخ» واستعراض «مملكة الشياطين» والتى تتطلب بالتأكيد تصميم مناظر مختلفة ومكلفة، خصوصا مع حشد الراقصين والراقصات فى كل عرض، وهو عنصر أساسى مهم جداً فى صداقية أى فيلم استعراضى. وهنا يعهد الفيلم إلى أفضل شعراء السينما حينذاك بتأليف الأغانى فيكتب أحمد رامى شخصيا استعراض «مملكة الشياطين».. بينما يكتب بديع خيرى نفسه «استعراض المربخ» وكذلك الأغانى الكوميدية لشكوكو وإسماعيل ياسين «على الله الشفا» و«يا محمد».. ويكتب فتحى قورة «يازنوية» و«دلوعة وحيلة».. بينما نقرأ على أغنيتى «باللى خصامك» و«ماكانش يومك» اسما مجهولا لنا تماما هو مصطفى السيد الذى لا ندري هل كان اسما آخر لصين السيد فى بداية عمله الغنائى أم لشخص آخر لم يستمر ! .

طبعى أن تكون الألحان نفسها عسبا أساسيا لكل هذه الأغانى، ولذلك ألفها محمد فوزى بنفسه واستطاع بقدرته الفائقة أن يتنوع بها بين كل هذه الألوان المختلفة، من عاطفى إلى كوميدى إلى استعراضات كبيرة أقرب إلى الأوبريت المتكامل، وبأسلوب كان ممتعا وثريا فى تنوع ألوانه فى ذلك الوقت، المبكر، وبالأذات بعد ما كان عبد الوهاب قد توقف عن الظهور فى السينما عام ١٩٤٦ - وإن لم يتوقف عن التلحين لها - فلم يبق فى مجال التجديد فى الأغنية السينمائية سوى محمد فوزى فى اتجاه.. وفريد الأطرش فى اتجاه آخر.. وقبل ظهور المدرسة الجديدة تماما لعبد الطيم حافظ وملحنه بعد ذلك بعدة سنوات ..

ولكن يكفى للتدليل على «علمية» المنهج الذى اتبعه مؤلف موسيق مثل محمد فوزى، أنه ترك توزيع الحانه وقيادة الأوركسترا لفؤاد الظاهرى.. فهذا ملحن فى تلك الأيام لم يكن يتصور، وكما نرى الآن، أنه منفرد قادر على صنع كل الأشياء !! ثم تبلغ البقة أيضا أن يعهد بتسجيل الحوار لمهندس صوت هو فريد شافران.. ثم بتسجيل الأغانى لمهندس آخر هو شارل فوسكولو.. لأن هذا له شروط فنية.. وذاك له شروط أخرى.. وتكون ملاحظتنا الأخيرة على عناوين الفيلم أنه لم يتم التصوير فى استديو الأهرام فقط.. بل تم الطبع والتحميض أيضا فى معاملة.. وهو ما يعنى أن الاستوديوهات كانت وحدات متكاملة .

هنا قد يكون مضحكا أن نتساءل أين ذهبت معامل استوديو الأهرام هذه لأننا نعلم أن استوديوهات كاملة قد توقفت تماما، حتى عن التصوير، مثلا جلال وناصبيان.. فضلا عن الاستوديوهات الخاصة الصغيرة الأخرى التي أنشأها أفراد وكانت تملأ أحياء القاهرة والاسكندرية !

قصتان....!

إذا كان بديع خيرى قد استوحى فى قصة الفيلم القصة الحقيقية لمحمد فوزى فلا يعنى هذا بالطبع المطابقة التامة بين القصتين.. فنحن قد لا نعرف مثلا مدى صحة حكاية المطن أو «وابور الطحين» فى قرية ما قريبة من مدينة طنطا الذى يعمل فيه هذا الشاب «محمد محسن» تحت أمرة عمه القاسى المتعجرف الذى يعترض على ولع ابن اخيه بالغناء فى المناسبات الريفية منصرفا عن العمل فى الطحن.. والعم يحسم رأيه فى مسألة الفن هذه، فى عبارة واضحة : «محمد عقل دلوقتى ويطل المغنى والهذيان!..» ولكنهم يفاجئونه بأن محمد سيفنى الليلة عند «الدهشورى» بمناسبة عودته من الحج.. فيتهمك غاضبا بهذه الكلمات القاسية: «قال يغنى قال.. غنت عليه مصارينه!..» فبغض النظر عن التفاصيل، فنحن أذن أمام نظرة ريفية رافضة للغناء باعتبار أنه «هذيان»، نظرة تصل الى حد الكراهية والحرب.. وهذا هو ما تعرض له بالفعل «محمد الحو» ثم شقيقته هدى بعد ذلك، ودفعهما للهرب، بموهبتها إلى القاهرة..

فى احتفال «الدهشورى» بعودته من الأراضى الحجازية، نرى محمد فوزى فى ثياب مطربى الأرياف : الجلاب وفوقه الجاكتة، والطربوش على الرأس، وهو يقود الأهازيج الدينية مغنيا على الدفوف :

«ياللى أنت زرت البيت..

وللحرم حبيت..

من زمزم اتوضيت..

وع النبي صليت..»

وهنا يقتحم العم المتحجر الشرس هذا الاندماج الصوفى، عندما يضبط ابن اخيه متلبسا بالغناء العلى فيصرخ فيه ساخرا : «الله.. الله.. غنى ياوله واتقصع» فبالى هذا الحد بلغت النظرة المتخلفة للغناء - حتى فى احتفالية دينية - باعتباره نوعا من

الخلاعة.. والتي تكتمل شراستها بصفع المغنى الشاب على وجهه أمام الجميع
وعندما يعاتب بعض الفلاحين هذا العم على هذه القسوة الجارحة، يقول مصمما :
«مش حضريه بعد كده إلا بالجزمة.. ما هو أنا ما نخلتوش مدرسة الصنائع بعد
أبوه ما مات وبقي أمانة فى رقبتي.. علشان يطلع يغنى!»..

لكل مقام .. مقال

بهذه البداية القوية يحدد الفيلم مصير هذا الشاب الذى سفح كبرياؤه أمام
الجميع.. فيكون قراره - كئى فنان - النهائى.. أن يحمل «العود» ليلا ويتسلل من
القرية إلى محطة القطار الذى يذهب به إلى أى مكان.. وعلى المحطة ويسبب حظه
التعس، يجلس بجواره رياض القصبجى الضخم الجثة، ويستولى على ساعته عنوة..
ثم يجلس بعده عبد النبى محمد الذى عندما يعرف منه أنه ينوى الذهاب إلى القاهرة
ليغنى، ينصحه بحل واقعى أكثر وهو أن يبدأ مشواره خطوة خطوة.. بالذهاب معه
إلى مولد «السيد البلوى» فى طنطا.. حيث يبيع هو الحلى المزيفة، بينما يغنى هذا
الشاب ليجمع من حوله الزبائن.. وفى زحام المولد فى طنطا يجمع بائع الحلى
الفلاحين من حوله فعلا ويبيع لهم اشياءه المزيفة بينما يغنى محمد فوزى لهم :

« أنا كل ما أجول التوبة عن حيك يا زنوبة

مقدرش أنساكى... يا زنوبة ..

ولا أسلى هواكى.. يا زنوبة

وآه .. وآه ... وآه ... يا زنوبة !

وهى احتفالية شعبية شديدة البراعة والجمال، ومناسبة تماما لهذا الجمهور وهذه
البيئة التى تندس بينها زينات صدقى من لون سبب واضح سوى أبداء اعجابها
التشديد بهذا المطرب الشاب، وكما فعلت مع كل المطربين الجدد فى الواقع إلى أن
وصلت إلى عبد الحليم حافظ ...

لكن لأن محمد، المطرب التعس هذا، موعود بالكوارث كما هى العادة فى بدء
حياة أى مطرب، فإن الفلاحين يكتشفون زيف الحلى التى اشتروها من البائع الذى
أخذ فلوسهم وأختفى، فيتم القبض على محمد فوزى المسكين بعد أن يأكل علة
ساخنة على الرغم من محاولات زينات صدقى لانتقاذه.. ثم لتصحبه محطما إلى بقية
قبيلتها التى هى عربة كبيرة من عربات السيرك تنتقل بها مجموعة من الفنانين

الجوالين بين القرى.. والعربة مكتوب عليها عنوان غريب جدا لا علاقة له بالفن :
«الشركة النقالة لعموم مخازن على الله الشفا».. وتتعرف فيها إلى شكوكو وإسماعيل
ياسين وحسن كامل الذى هو والد زينات صديقى.. وهى الفرقة التى تصحب محمد
فوزى للغناء معها فى الأفراح والموالد، وحيث ينتقل محمد فوزى بذكاء وبالتدرج، من
الأغنية الدينية إلى الريفية إلى العاطفية، مع تغير الموقف والمكان، وحيث يغنى مع
الفرقة الشعبية :

ح قوله ايه.. ويقوللى ايه..

لما عنيا تقابل عنيه « .

المغنى والراقصة

هنا.. ومن دون أن ندري، تظهر فجأة تحية كاريوكا فى سيارتها ومعها عبد
السلام النابلسى، يرقبان هذا المطرب المتجول ويسخران من ملابسه الرثة.. ويعد أن
ينتهي من الأغنية يويخهما بالمعنى الخلقى الذى يعجب الجمهور جدا : «أى إنسان
فى نظركم مش بأخلاقه وفنه.. وإنما بهدومه ويس! « .

ومن دون سبب واضح لهذا التحرش تواصل تحية كاريوكا سخريتها من محمد
فوزى.. ولكن وهى تقدم نفسها باعتبارها «أنهار» الراقصة ، ثم تدعوه لزيارتها فى
ملهى «البوليرو».. وهو مبرر ليس مقتنا لبناء علاقة وقد فشل السيناريو فى تأسيسه
جيدا..

يذهب المطرب الجديد إلى الملهى الذى ترقص فيه، «الست انهار الراقصة العالمية
المشهورة» هو وصديقه زينات صديقى، فإذا بتحية كاريوكا تغنى أيضا، ويصوتها
هى، شيئا ركيكا تقول فيه :

«دلوعة وحيلة.. وعيونة كحيلة..

ويا ويلك يالى.. ما فى يدك حيلة..

وإذا بمحمد فوزى وزينات صديقى يشبعانها سخرية انتقاما من سخريتها
السابقة بأغنيته.. ويجئ فتوات الصلاة ليقفوا به خارج الملهى طبعاً، حيث يكتشف
أن الراقصة سرقت منه اللحن نفسه الذى كان يغنيه حين سخرت منه، فيثور غاضبا
مطالباً بحقه مكررا مرة جديدة على قصة حياته الشخصية : «أنا سبت بلدى وأهل
وناسى غلشان المزينة».. ولكى يحل صاحب المسرح تلك المشكلة بينه وبين تحية

والنابلسي فيعرض عليه العمل ملحقاً للفرقة، لتستمر المناوشات بينه وبينهما..
ومن بون أن ندرى كيف أيضاً، يظهر شكوكو وإسماعيل ياسين فجأة بعد
«فركشة» الجلالة التي كان محمد فوزي يعمل فيها معهما، وهما يلجأن إليه بعدما
نجح واستقر في إحدى فرق القاهرة..

على الرغم من الخلافات الفنية المستمرة بين تحية كاريوكا ومحمد فوزي، يبدو
واضحاً أنه بدأ يميل إليها.. ولكنها عندما تنتقص من أصله بينما هي تزدهر بالإقامة
في فندق «ريفولي» الذي يبدو أنه كان من فنادق القاهرة الشهيرة، يحجز هو الحجرة
المواجهة لحجرتها في الفندق نفسه امعانا في أغاظتها.. ويحدث الموقف الطريف
الذي بدأت به هذا المقال عندما يتعقبها من باب الفندق إلى باب المصعد فتسأله
بدهشة «أنت طالع فوق؟» وإلى أن يجيب ببساطة : « لا.. طالع تحت..! » .

استعراضات مذهبة

في هذا الجو الغرامي، يحقق الفيلم هدفه الأساسي، وهو تقديم عدد من
الاستعراضات الجميلة حيث ترقص تحية كاريوكا على غناء محمد فوزي في
«استعراض الشياطين» الذي يقوم على فكرة أن هناك قانوناً من قوانين الجان يمنح
زواج العفريت من العفريّة إلا إذا كان لهما «قرينان» من عالم البشر يتزوجان هما
أيضاً ..

وعندما نرى هذا الاستعراض لابد من أن نذهل من إمكانات الديكور والأزياء
والأعداد الضخمة على المسرح.. ثم من استخدام الخيال الجريء في أفكار ليست
تقليدية كهذه قد تعتمد على الحيل السينمائية والجهد الكبير في التنفيذ من حلمي
رقلة، على الرغم من أنه لم يكن المخرجين الكبار أو البارعين حرفياً، وإنما كان
مشغولاً أكثر بصنع أفلام خفيفة..

ولكننا أمام سينما حقيقية بالمعنى الإنتاجي على الأقل.. وأمام جدية وعناية في
التفكير والتنفيذ في كل فرع من فروع العمل، وعلى الرغم من الإمكانيات وتخلفها في
ذلك الوقت عما أصبح متاحاً الآن.. ولكنها كانت مسألة توافر مواهب فردية أولاً من
فنانين ومؤلفين، ومناخ فني حقيقي يتيح فرصة تحقيق أشياء كهذه، وهو ما أصبح
مستحيلاً تحقيقه الآن.. والكلام نفسه يقال عن استعراض «المريخ» الذي يدور في
أجواء الكواكب الأخرى.. فضلاً عن الأغاني الفردية التي يغنيها محمد فوزي تحية

كاريوكا والمونولوجات المرحّة التي يؤديها شكوكو وإسماعيل ياسين..
ولا يكون مطلوبوا بعد الثراء الاستعراضى والكوميدي المبهج سوى قصة الحب
البسيطة التي لا بد من أن يتدخل «العزل» لمحاولة افسادها.. فبعد أن تعترف تحية
كاريوكا المتعنتة المتسلطة بانه «لا محبة إلا بعد عداوة» وأنها تحب محمد فوزى وبعد
أن يتفقا على الزواج، تفسد السيدة العابثة «جيهان»، اللحظة السعيدة لأسباب
«هايفة» جدا متعلقة بأساليب الفيلم الكوميدي الذي لا بد فيه من المبالغات.. وإذا
بمحمد فوزى يتهم بالجنون مثلاً ويوضع فى مستشفى المجانين لكي نرى المواقف
المألوفة التي تكررت فى أفلام كثيرة، لكي يتضح أن عقله سليم بعد ذلك ويطلق، ولكن
لترسل جيهان عصابة تخطفه إلى بيتها لمنع زواجه.. وأشياء «عبيطة».. ولكن ظريفة
من هذا النوع.. تنتهى كلها بالطبع بهزيمة الشر والخيث وانتصار الحب الحقيقي..
ولكن بعد أن يقدم الفيلم استعراضه الكبير الحافل الذي كان ينتهى به عادة كل فيلم
من أفلام محمد فوزى أو فريد الأطرش، حيث يقدم كل منهما أفضل ما عنده من
الحن جميلة.. وبينما يغنى هو، ترقص حبيبته وسط عشرات من الراقصات والأزياء
والديكور الفخم، ووسط أجواء السعادة هذه، وبعد أن يكون المشاهد قد تناول وجبته
المتعة من كل شىء، يصبح ممكناً أن ينال الفنان أيضاً مكافأته، فتسأل تحية
حبيبها فوزى مع عاصفة التصفيق للنجاح المذوى : «حمد.. بتحبني؟».. ويجب هو :
«بجنون».. ويفرق الاثنان فى القبة التي تعرفها جميعاً والتي تنزل عليها كلمة
النهاية!

لقد كانت أشياء ظريفة جداً، بدليل أنها هى التي بقيت فى قلوبنا كل هذا العمر!

« آثار على الرمال » فن جميل محشو بالقهر والتكد

عندما تحدثت في هذا الباب عن فيلم «عائشة» قلت ان مخرجه الراحل جمال مذكور من المخرجين الذين أنجزوا عددا قليلا نسبيا من الأفلام ثم عاشوا في الظل، على الرغم من وجوده بعد ذلك بشكل شخصي في الحركة السينمائية، من لجان ومؤتمرات الى غير ذلك، نظرا لما كان يتمتع به من احترام وثقة المحيطين به.. ثم أتيت لي أن أشاهد فيلما آخر لجمال مذكور هو : «آثار على الرمال» فتأكد لي أكثر أن هذا المخرج لم ينل ما يستحقه من التقدير نظرا لمستوى أفلامه من الناحية التقنية الذي لا يقل عن مستوى أفلام مخرجين أثاروا ضجة واهتماما بأفلامهم أكثر مما أثاره هو.. ربما بسبب تهذيبه الشخصي وتواضعه المفرط اللذين باعدا بينه وبين حياة الأضواء والصخب الإعلامي، الصخب الذي كان دائما جزءا أساسيا من الحياة الفنية. ومذكور لم يستطع فهم قواعده واستخدامه لمصلحته، فدفع الثمن. وتم تجاهل أعماله وعدم تقديرها حق قدرها، خصوصا في وسط ثقافي وإجتماعي لا تكفي فيه القيمة الفنية وحدها. وربما كان إحساسه بالمرارة من جراء هذا الواقع سببا من أسباب توقفه عن الإخراج بعد «آثار على الرمال» الذي كان آخر أفلامه في عام ١٩٥٤ ..

الغريب - كما قلت - أن يكون كل ما أخرجه جمال مذكور هو ثلاثة عشر فيلما على مدى اثني عشر عاما، أي بمعدل فيلم واحد تقريبا في السنة، منذ أن قدم أول أفلامه «أخيرا تزوجت» عام ١٩٤٢، وإلى أن توقف عن الإخراج عام ٥٤ ولسنوات عديدة حتى وفاته.. صحيح أنه معدل معقول في السينما العالمية، ولكنه ليس كذلك بالتأكيد

فى السىما العربىة فى مصر حى لا ىقف البعض عن العمل «كالمكنة» التى ىمكن أن تضع فىها «الورق» من ناحية لىخرج من الناحىة الأخرى فىلم كل شهر.. وأىانا أكثر.. كما فىعل الآن بعض «الشبان» اللىن ىتمتعون بصحة جىدة !

«أثار على الرمال» هو أحد أربعة أفلام من أفلام جمال مذكور الثلاثة عشر مثلت بطولتها فائن حمامة، وهذة الأفلام الأربعة هى فى الوقت نفسه أفلامه الأخيرة.. ثم أن فىلم «أثار على الرمال»، هو من ناحية أخرى أحد أفلام فائن التى لا حصر له مع عماد حمدى، كانا ثنائىا متوافقا إلى حد كبرى فى القصص الناعمة.. حىث كانت فائن تمثل بالنسبة للنساء «المرأة المثالىة» التى لا ىمكن أن تخطئ.. بىنما ىمثل عماد حمدى بالنسبة لجمور الرجال نمونجا مشابها إلى حد كبرى ..

الفىلم لا ىكشف عن موهبة جمال مذكور ككاتب سىنارىو متمكن فقط - والأحكام هنا كلها فى إطار مفایىس السىما العربىة فى مصر طبعاً - فضلا عن حرفته المتقدمة كمخرج.. وإنما ىكشف أىضا عن قدرة واضحة لدى مؤلف قصته يوسف السباعى على كتابة الحوار الرقىق فىما اصطلحنا على تسميته «بالسىما الرومانسىة وحىث تقوم العلاقة أساسا على قصة حب ناعمة راقىة المشاعر حافظة بالوفاء والإخلاص بل والتضحىة لو اقتضى الأمر. فالأحداث تدور فى الأماكن الشعىرى بالمفهوم الثقلىدى للسىما العربىة فى مصر : الفىلات والحدائق وشاطى البحر أو تحت شجرة ما.. وطبقا لتصور هذة السىما الرومانسىة، فلا بد للحوار من أن ىمثل دورا مهما بعباراته البلىغة الجمىلة التى تدغدغ مسامع المشاهدىن حىث ىؤكد كل حبیب للآخر أنه هو الشمس والقمر وحاته كلها التى لا ىتصور لنفسه حىاة غىرها. وفى الفىلم عبارات جمىلة فعلا كتبها يوسف السباعى تكاد تقول هذ بالعرف.. أما الباقى فىتكفل به أداء الممثلین.. فالبطل الرومانسى - الفنان غالباً.. وعماد حمدى هنا مؤلف موسىقى بىنما فائن حمامة رسامة - لابد من أن ىكون هائما زائع العىنن ملحقا فى «فضاء ملكوت الغرام» - إذا كان هناك شىء بهذا الوصف - ولابد من أن ىكون مترفعا عن «الدناىا» الواقعىة مثل الأكل والشرب وحتى الحركة السرىة الطبىعىة مثل البشر العادیین، لأنه فى حالة «عشق».. وهذاعنى بالضرورة أن ىكون متفرغا تماما لهذا العشق بانتظار مواعىد اللقاء مع حبیبته على شاطى ما، أو تحت شجرة ما، بحىث لا ىمارس عملا حقیقىا ىمكن أن ىشغله عن ذاك.. فهو فنان وكفى.. ومفهوم الفن فى السىما العربىة فى مصر هو البطالة !! فائن تسمع

أن «فلاناً» مؤلف موسيقى - كحال عماد حمدي في هذا الفيلم - ويكفيك جداً أن تراه يجلس مرة أو مرتين أمام البيانو أو يعزف على الكمان - مثل يوسف وهبي في «غرام وانتقام» - فتصدق على الفور أنه بيتهوفن وتترزع هذه المسألة من دماغك لتتفرغ أنت أيضاً بعد ذلك لقصة حبه للبطة.. أو يكون البطل مؤلفاً أو كاتباً كبيراً من دون أن تراه يكتب مرة واحدة. فتحديد المهنة في السينما العربية في مصر هو أحد مشاكلها الدائمة التي تشير إليها إشارة عابرة ثم تنساها تماماً لتصبح الشخصية هائمة في الفراغ ومعزولة نهائياً عن الواقع الحي من حولها، لأن العاشق هو عاشق فقط.. والشريير شريير فقط! والبطلة غالباً هي ربة بيت أو زوجة أو فتاة «قاعدة في البيت».. وكل ما يعنى السينما من هذه الشخصيات هو الجزء الذي يتعلق بالرواية نفسها وليس تقديم هذا الجزء نفسه من خلال نسيج حي متكامل أكثر واقعية ..

قصة حب .. فقط

الفيلم كله، تشغله قصة حب عماد حمدي لفاتن حمامة وكل المشاكل الأخرى تجيء من خلال ذلك، على الرغم من أن «آثار على الرمال» يعرض لمشاكل نفسانية عميقة هي التي تعرقل قصة الحب هذه المرة، بحيث يمكن اعتباره أيضاً «دراما نفسانية» محكمة، استطاع سيناريو جمال مذكور أن يحول قصة يوسف السباعي - التي لم نقرأها بالطبع - إلى عمل سينمائي ممتع ومثير للمتابعة، مستخدماً أسلوباً يحتاج إلى حبكة متقنة في «صناعة السيناريو» هو أسلوب «الFLASH باك»، أي أن يبدأ الفيلم من لحظة مسار في الأحداث قد تكون في منتصفها أو حتى في نهايتها وبعدما تعتقد الأمور تماماً. ثم يعود ليحكى لنا أحداث الماضي من البداية حتى تتضح كل الغوامض..

بل أن جمال مذكور يصنع هنا ما هو أكثر تعقيداً، حينما يقدم لنا «الFLASH» داخل «الFLASH».. وهو تكنيك أن لم يتم استخدامه بحذر وتوقيت متقن، أدى إما إلى ملل المشاهد أو إلى ارباكه.. وهو ما لم يحدث في الواقع في سيناريو «آثار على الرمال»، لأن بناء جمال مذكور لجبرعات «كشف المعلومة» وتدقق الحادث، كان محسوباً جيداً بين الماضي والحاضر بتوازن دقيق.. ومستفيداً أيضاً من أسلوب التحليل النفسي لحالة البطل عماد حمدي، وهو أسلوب من شأنه أن يكشف عن جذور «العقدة» تدريجاً بحيث يمكن توظيفه في تقديم الدراما، ولأن مثل هذه

الموضوعات القائمة أساسا على العقد النفسانية تكون جافة بطبيعتها ومثيرة للاكتئاب والملل، يستخدم الفيلم بذكاء شخصية «سنية» خادمة فائن حمامة والتي تلعبها وداد حمدي بجانيبيتها الأنثوية الطاغية، مع شخصية «مشكال» وهو أسم غريب لطباخ عماد حمدي الذي يلعبه محمد عبد القدوس الذي أثار ضحكنا في بعض أفلام عبد الوهاب، وهما يمثلان هنا الثنائي التقليدي «لغرام الخدامين» فبينما يكون البطلان الرئيسيان غارقين في حبهما الخاص، فلا بأس أيضا من أن يقع خادمهما في قصة حب موازية تدور عادة في المطبخ.. ولكن بينما تكون وداد حمدي غالبا هي أكثر الخدمات شيوعا في الفيلم المصري، يكون محمد عبد القدوس هذه المرة أكبر منها سنا فيكتفي الفيلم ببعض المناوشات الغزلية بينهما والتي يظلب عليها استخدام عبد القدوس للشعر والعبارات الفصحى باعتباره طباحا مثقفا.. ويشيع الاثنان جوا من البهجة يبدد من جهامة الموضوع الأصلي، خصوصا عندما تقع الأحداث في بيتي البطلين المتجاورين.. وحيث يعبر كل من الخادمين سور حديقته ليطل على الآخر ويداعبه أو يستقي منه الأخبار في مشاهد ببيع قفلا ..

العقدة في المنتصف

يبدأ الفيلم من نقطة المنتصف.. فنحن نرى عماد حمدي هائما على وجهه كالمذهول، أو المطارد، في منطقة رملية على الشاطئ، متشبها بحقيبة صغيرة كئنه يخشى أن يخطفها أحد منه.. ومن عبارات يرددها لنفسه فيما يسمى (المونولوج الداخلي) نفهم أنه فقد الذاكرة حتى أنه لا يعرف شيئا أو أحدا من حوله.. حتى حمدي غيث - الذي كان ممثلا شابا حينذاك - والذي يصحبه في قطار إلى القاهرة ثم إلى عيادة الطبيب النفساني الذي يمثل دوره محمد الطوخى الذي كان يمثل بصوته المميز الرصين الأداء بأكثر مما يمثل بوجهه ..

على الرغم من أن عماد حمدي نفسه لا يدرك شيئا مما أصابه، إلا أننا نفهم على الفور أن صديق طفولته حمدي غيث جاء به من الإسكندرية ليعالجه عند صديقه الطبيب النفساني الذي سرعان ما يصف حالة المريض بالعبرة التقليدية التي سمعناها كثيرا في الأفلام : « لا أبدا.. ده عنده صدمة عصبية أصابته بحالة ذهول! ».

ويفسر حمدي غيث للطبيب محمد الطوخى ما يعرفه عما أصاب صديقه عماد

حمدى.. فهو المؤلف الموسيقى الشهير إبراهيم محسن.. الذى فسح منذ مدة خطبته للفتاة الرقيقة «راجية» التى هى فانت حمامة.. ولكن كيف ولماذا ومتى أصابتها هذه «الصدمة العصبية»؟؟ هذه هى علامات الاستفهام التى تصبح مهمة الفيلم كله بعد ذلك الكشف عنها شيئاً فشيئاً، من خلال استقصاء تفاصيل القصة كلها من البداية..

من الطبيعى أن يبدأ الطبيب النفسانى بطلب سماع الخطيبة راجية نفسها.. وهنا يقطع الفيلم على الإسكندرية حيث تعيش فانت حمامة مع جدها عبد العزيز أحمد فى بيت جميل.. وتخبرها خدامتها المرحه وداد حمدى بحاجة الطبيب النفسانى لأن تذهب اليه فى القاهرة ليسمع منها حكايتها مع عماد حمدى الذى فسح خطبته لها فجأة، لعل هذا يساعد فى كشف أسباب مرضه المفاجئ وبالتالى علاجه.. وتوافق فانت لأنها مازالت تحب عماد وترغب فى المساعدة على شفائه.. وتقع جدها، المتشدد فعلاً، بالذهاب معها إلى القاهرة حيث تبدأ قصتها مع عماد فى (فلاش باك) طويل..

هنا ندخل تدريجاً إلى عالم يوسف السباعى الرومانسى فى قصته «فديتك يا ليلي» المأخوذ عنها الفيلم.. حيث يتسلل الحب الناعم إلى قلوب ناس لا يشغلهم شئ.. وحيث يصبح أكثر ما يطمع فيه الحبيب موعد لقاء هادئ يختلى فيه مع حبيبته ليتبادل اللفظة والعبارات الرقيقة ويكتفى بتلامس الأيدي أو بقبلة على الجبين.. فلو أن فانت حمامة أراحت رأسها على صدر عماد حمدى بعد تأمل شمس الغروب على رمال شاطئ البحر، يكون هذا غاية المراد.. ويكون هذا فى الوقت نفسه أقصى تصور للحب فى هذا النوع من القصص الرومانسية عند يوسف السباعى والذى يختلف بالتأكيد عن مفهوم الحب عند كاتب آخر معاصر له هو إحسان عبد القدوس مثلاً، ثم يكون هذا هو نوع السينما الرومانسية أيضاً عند جمال مذكور أو عز الدين ذو الفقار..

لكننا فى هذا الفيلم بالذات يمكن أن نطلق على هذا النوع من الحب «غرام الحداثق المجاورة».. فالفتاة الحالة فانت حمامة التى تعيش مع جدها عبد العزيز أحمد متفرغة لسماع الموسيقى والقراءة والرسم أحياناً.. بيدد وحدثها فجأة صوت الموسيقى الذى ينبعث من المنزل المجاور، حيث وصل الموسيقار الذى تحبه، إبراهيم محسن (عماد حمدى)، لقضاء بعض الوقت فى بيت صديقه حمدى غيث ليتفرغ

لإبداعاته.. ومعه طباخه الطريف محمد عبد القدوس، فترسل خادمتها وسكرتيرتها وكاتمة أسرارها العاطفية وداد حمدي - كالعادة - لتقصي الأمر من الطباخ عبر سور حديقتي البيتين... وعبر هذا السور تتكرر لقاءات الخامين الطريفة..

الزواج لا يكون «بالعافية» ؟

وتستخدم فانت حمامة خادمتها في نقل أخبار الوافد الجديد الذي وقعت في حبه.. وعندما تنصحها الخاتمة بالحذر تقول الفتاة الحاملة عبارة كهذه لا يمكن أن يكتبها إلا يوسف السباعي :

- «أنا خفض غنيا غلشان أشوف الحاجة اللي عايزة أعيش فيها.. بكرة حشوف اللي الدنيا حترغمني أنى أشوف.. هو ده الحب يا سنية!» .

وعبر سور «الحدائق المجاورة» يلتقي الحبيبان.. بل أنها تتجرأ فتتسلل إلى بيته لتسمعه وهو يعزف.. وعلى الرغم من أن الحب يتأكد يوما بعد يوم إلا أنه يظل متوجسا من أنها تحبه من أجل الحانة وليس لشخصه.. ولكنها تطمئنه وتشجعه على التقديم لخطبتها.. وهنا نصطدم برفض جدها لهذا الزواج ويعنف.. والواقع أننا نصطدم أيضا بشخصية الجد الذي قدمه الفيلم أحيانا كرجل عنيف متسلط بلا مبرر إلى حد أنه يرفض عزف حفيته على البيانو. ويمزق آخر «نوتة موسيقية» بقيت لها من أبيها الذي كان فنانا هو أيضا ويلا مبرر واضح لهذه القسوة.. بينما يقدمه في أحيان أخرى.. جدا حنوننا متفهما رقيقا مع حفيته.. ولكنه يفضل لها الزواج من ابن خالتها - محمود عزمي - الذي يشاركه أعماله وحساباته - ويحاول فرضه عليها على الرغم من نفورها منه.. وبما أن الفتاة في السينما عربية في مصر عندما يرفضون لها أن تحب ويجبروها على الزواج من شخص آخر لا تملك المقاومة إلا بالسقوط في الفراش على الفور حيث يجئ الطبيب في المشهد المعروف «ويكتب لها على أقراص منومة وشوية فيتامينات».. فإننا نقاجأ بالموقف الشهم لابن الخالة المكروه محمود عزمي عندما يكتشف أن فانت حمامة تفضل عليه عماد حمدي.. فينسحب على الفور ويؤيد بنت خالته في حبها.. بل ويلقى على جده المتسلط درسا بليغا في حق الفتاة في أن تحب من تشاء لأن الزواج مش بالعافية!:

حين كانت الأحلام.. ممكنة

هنا يرضخ الجد القاسى على الفور ويوافق على خطبة العاشقين.. وترفرف السعادة وتصبح «الحياة لونها بمبى» ويسرحان فى الحدايق والشواطئ الجميلة وبين زقزقة العصافير.. وتقول فاتن حمامة وهى تضع رأسها على صدر عماد حمدي سارحة بعينها فى الأفق اللازوردى :

- «مش عايزة افتح عنيا.. متهيا لى أننى بحلم.. وخايفة يروح الحلم الجميل اللى أنا فيه..»

فيقول لها عماد حمدي وهو واثق من نفسه تماما، خصوصا أن الأفق لازوردى :
- «الحلم الجميل اللى أنتى فيه حيفضل على طول.. راجية.. قولى أنك بتحبينى!».
- «لا مش حقول.. لأن اللى عندى مش حب.. أكثر من الحب.. الواحد لما يحب حاجة تكون غريبة عليه.. لكن أنت فى لى.. فى كيانى..» .

ولابد من أن أضيف من هذا القبيل كانت تسحر الناس فى تلك الأيام من عام ١٩٥٤.. والحياة ما زالت هنيئة والأحلام ممكنة والبال خاليا إلى حد كبير من أزمة الإسكان ومصروفات المدارس الخ.. ولابد من أن دموع العذارى كانت تهمر فى عيونهن العسلى فى ظلام قاعات السينما.. وأقصى ما يمكن أن تصنعه الواحدة منهن أن تسمح بأن يمسك يدها الشاب الذى دعاها إلى السينما ودفع ثمن التذكرة وربما اشترى لها أيضا قطعة من «الجلال» !

لكن هل يمكن أن ترفرف السعادة هكذا ويتزوج العاشقان دون أن تكون هناك مشكلة ؟

مستحيل طبعاً.. وإلا فأين تذهب «جرعة النكد» المقررة لكل فيلم مصرى.. ولكل شاب وفتاة مصريين فى حالة حب ؟

السيد عماد حمدي ينقلب فجأة من دون مناسبة، وفى قمة سعادته، على خطيبته فاتن حمامة.. ويسرح فى الاكتئاب ويعلمها ببساطة أنه «خلاص.. الأقدار.. ما تسألينش.. لكن لازم نفترق» !

هنا أيضا لا تملك إلا أن تستسلم.. وهنا تنتهى قصتها الطويلة التى ترونها للطبيب النفسانى التى رأيناها فى «الFLASH».. ويبدأ الطبيب محمد الطوخى والصديق حمدي غيث فى تحقيق الموضوع مع عماد حمدي المريض المصنوم الذى فقد الذاكرة.. وفى «FLASH» آخر يعود فيه إلى طفولته نعلم أنه يخاف من المروحة..

لأنها تسببت فى موت أخته، وهو ما زال طفلا.. فى أثناء تسلقها طاحونة هواء ما.. سقطت منها .

حذار من الشفقة

هذه «عقدة». وفهمناها.. ولكن تبقى «عقدة» الحقيبة الصغيرة التى يتشبث بها مذعورا من أن يخطفها منه أحد.. وبمزيد من البحث والتقصى يبدأ «فلاش» آخر يبدو كأنه فيلم آخر تماما.. فمن الذى يمكن أن يتصور أن عماد حمدي، وهو غارق فى قصة الحب هذه مع فانت حمادة، وعندما أنتصر على كل هذه العقبات، يمكن أن يقع فى الوقت نفسه فى حب زهرة العلا مجرد أنها فتاة رقيقة تجلس على الشاطئ كل صباح وهى تقرأ كتابا؟! وعندما تستدرجه بدهاء الأنثى للتعرف إليها.. يتبرع فى اللقاء الثالث مباشرة ومن بون أى مناسبة بأن يحكى قصة «حذار من الشفقة» لاستيفان زفايج حيث أحببت فتاة مشلوله فارس، وعندما رفض الاستجابة لحبها انتحرت.. فإذا بزهرة العلا مشلوله هى الأخرى ولكن عماد حمدي «لم يأخذ باله».. وإذا بها تطبق القصة بحذافيرها فتنتحر زاحفة بجسدها إلى البحر.. وإذا بعماد حمدي يعتبر نفسه مسؤولا عن موت الفتاة التى رأى فيها شبيها بأخته الطفلة التى تسبب فى موتها أيضا وإذا بالقصة تتكرر بحذافيرها للمرة الثانية.. وكان عماد حمدي متخصص بقتل الفتيات اللاتى يحبهن أو يشفق عليهن ويصاب بالعقدة النفسانية فيفقد الذاكرة.. ويتشبث بحقيبة زهرة العلا التى بقيت منها.. ويتخلى عن حبه لفانت حمادة فجأة ويهيم على وجهه مذهبولا على الرمال ..

ميل تاريخي للاكتئاب

هذا المزاج الميلودرامى الفاجع الذى يلوى عنق قصة حب عادية وجميلة، كانت تمضى فى مسارها العادى نحو السعادة، ينبع من هذا الميل التاريخى التقليدى عندنا للاكتئاب والتعاسة فى كل مناحى حياتنا، من السياسة إلى الاقتصاد إلى العواطف إلى السلوك اليومي الذى يرفض مجرد الضحك الذى تتوجس شرا بعده، فنهمس فى رعب : «اللهم أجعله خيرا».. فمزاجنا العام يتلذذ بالشقاء والعذاب والاستسلام «للأقدار» كما جاء على لسان بطل الفيلم.. ولو لم تجد هذه الحكايات هوى واستجابة لدى المشاهدين لما حولها المنتجون إلى أفلام بالطبع.. والمنساءة تبدأ

فى القصة بالطبع التى كتبها المؤلف لقراء يعرف مطالبهم النفسانية التعة أولا.. ثم عندما تتحول إلى الفيلم تضيف إليها الصورة والأداء والموسيقى مزيدا من الشقاء والدموع.. والمذهل أننا منافقون وإلا فلماذا نفضل بعد ذلك النهايات السعيدة ؟ ونرفض النهايات التى قد لا يتزوج فيها البطل والبطلة أو ينتصران على كل أعدائهما.. ولكن بعد أن تكون قد أشبعنا أنفسنا حزنا ولطما على الخلود لما تعرض له هذان البطلان؟.. فنحن نتلذذ فى نشوة اقرب إلى الشنوء بأن نراهما يتعذبان طول الفيلم ويخرجان من كارثة إلى كارثة.. ثم نتلذذ فى الوقت نفسه وبالقدر نفسه حين نراهما يتزوجان فى النهاية.. وفى «أثار على الرمال» يتعذب عماد حمدي طول الوقت - ومعه فاتن حمامة طبعاً - قبل أن تتكشف عقده بعد الأخرى، ويتم شفاؤه. ويعود إليها فى النهاية ليعيشا «فى تبات ونبات»..

فهل من الحرام أن يعيش الإنسان عندنا فى «تبات ونبات» من البداية وكما يفعل كل البشر العابدين فى كل المجتمعات المتحضرة.. أم أنه تراث الهم والنكد الذى لا نستطيع التخلص منه بل ونستعذبه حتى نحول الفن الجميل نفسه إلى نوع آخر من القهر ؟

مقالات عام: ۱۹۹۱

«الاسطى حسن»
الفقراء والأغنياء ..
قبل شهر واحد من ثورة يوليو !

فى مشهد النزوة من فيلم «الاسطى حسن» تذهب هدى سلطان الى القصر الذى عرفت للتو أن زوجها الاسطى حسن - فريد شوقى - قد هجرها اليه، لترجو السيدة التى يعيش معها الزوج المختفى أن تتخلى لها عنه ، لأنها - أى سيدة القصر الارستقراطية - تستطيع بمالها أن تشتري عشرة رجال مثل حسن.. بينما هى - أى الزوجة - لا تملك سواء زوجها ووالدا لطفلها.

وطبيعى أن تنصرف زوزو ماضى بارستقراطيتها المعروفة، فتستنكر هذا الكلام من البداية وتشمئز منه، ثم تطرد الزوجة من بيتها الفخم.. وطبيعى أيضا الا تسحب هدى سلطان ابنها الطفل لتنصرف قبل أن تقول العبارة التقليدية التى نسمعها فى الأفلام فى مثل هذه المواقف: «أنا ماشية.. لكن قبل ما امشى لازم أقول لك . كذا وكذا».. وهو الدرس الأخلاقى الذى لابد أن يلقيه الفقراء المطرودون، والذين هم على حق دائما، على مسامع السادة الأغنياء الذين هم أشرار ومنحرفون دائما، لكى تضج أكف مشاهدى «الترسو» المطحونين فى الصالة بالتصفيق لهذا الموقف «العالى جدا» فى السينما العربية فى مصر.. وحيث ينتقم المظلوم المسكين من الظالم الثرى ولو بمجرد الكلمات .. فهو انتقام المشاهدين كلهم فى الوقت نفسه من أوضاع تعيسة كثيرة لاينفسون عنها إلا فى السينما..

ولكن قبل أن تغادر هدى سلطان وطفلها القصر الفخم، يكون زوجها فريد شوقى قد فتح الباب بمفتاحه الخاص، وبخل الى الردهة ليفاجأة بزوجته وابنه فى آخر

مكان كان يتوقع مجيئهما إليه.. فتحدث المواجهة الحاسمة التى ينتظرها الجمهور بفارغ الصبر.. وفى البداية ينهرها فريد شوقى لمجيئها إلى هذا المكان، فتستعطفه بأن يعود معها إلى البيت أن لم يكن من أجلها فمن أجل ابنهما.. ولكنه يبدو وقد قرر نهائيا أن يغير مسار حياته كله، ويلا عودة.. وفى لحظة ثورة عاتية على ظروفه التى دفعته إلى ذلك يصرخ كائنما يدير ما فعله:

- «خلاص.. زهقت من عيشة الفقر والحرمان.. عايز اتمتع واقب - بمعنى اقفر - على وش الدنيا»..

وتكون هذه العبارة هى مفتاح فيلم «الاسطى حسن» كله فى الواقع .. فالبيت الذى حدث فيه هذه المواجهة هو قصر فخم فى الزمالك تعيش فيه المرأة الارستقراطية اللعوب زوزو ماضى.. ولكن البيت الذى جاء منه الزوجة المهجورة يقع على الضفة الأخرى عبر النهر.. فى إحدى الدوارى الضيقة الفقيرة فى حى بولاق.. الذى شاعت الأقدار الغريبة أن يكون مواجهها مباشرة لحي الزمالك الارستقراطى، الذى هو أصلا جزيرة كبيرة وسط النيل اختاره الأجانب الذين كانوا يسيطرون على مقاليد الحياة فى مصر منذ أيام الاستعمار ليبنوا فيه مساكنهم فى شوارعه الهادئة الأنيقة. ربما ليعزلوا أنفسهم تماما بمياه النهر عن حياة بقية المصريين الفقراء أو العاديين.. ويعد ما بنى الانجليز لأنفسهم «نادى الجزيرة» لصيكا لحي الزمالك - والذى كان لهم وللصفوة من كبار التجار والأثرياء من المصريين - جعلوا وسيلتهم للاتصال بقلب المدينة الشعبى والتحكم فيه هو «كوبرى أبو العلا» الذى صممه المهندس الفرنسى ايفيل الذى بنى البرج الشهير فى باريس.. ويقال أنه انتحر بعد اكتشافه خطأ هندسيا فى تصميم الكوبرى، الذى ظل على الرغم من هذا الخطأ هو الفاصل الرمزي بين عالمين مختلفين تماما : بولاق الحى الشعبى المزدهم بالطبقات الشعبية الفقيرة أو البرجوازية المتوسطة فى أحسن الأحوال، وحيث الدوارى الضيقة المتربة تضم البيوت الصغيرة المتهاكة التى تتقارب حتى تبدو وكأنها تتساند على بعضها، وحيث الحرفيون الصغار والباعة وأصحاب الدكاكين والورش لا يكفون عن انجاب الأطفال الذين يلعبون فى التراب ويشيرون الضجيج.. ثم عبر النهر فقط وخلال خطوات قصيرة على الكوبرى يبدأ عالم آخر مناقض فى حى الزمالك حيث الشوارع الواسعة والبيوت الفخمة والقصور «والفيلات» التى تحيطها أسوار الحدائق التى تتدلى منها عقود الفل والياسمين..

وحيث يسكن الأجانب أو الطبقات اللصيقة بهم من أثرياء المصريين فلا تسمع صوتا لدبيب نملة.. أو هكذا كانت على الأقل عندما صنع صلاح أبو سيف فيلمه الذى كان عرضه الأول فى ٢٣ يونيو ١٩٥٢.. أى قبل شهر واحد من ثورة يوليو.. وهى مفارقة ربما لم تخطر ببال صلاح أبو سيف نفسه !

هذا الوضع الجغرافى الفريد ربما كان هو نفسه الذى أوحى بفكرة الفيلم كله.. ولعل هذا ما أغرى صلاح أبو سيف بصنع الفيلم من الأساس.. حى الفقراء فى مواجهة حى الأغنياء.. ولا يفصل بينهما إلا النهر فكيف يعيش هؤلاء وأولئك.. وماذا لو أدى الجسر الذى يربط بينهما الى «اختلاط» الاثنين معا بشكل ما، أو من خلال مغامرة ما، حتى لو كانت حماقة !

فى الصياغة المدروسة لمشهد الذروة فى «الاسطى حسن» الذى تحدثنا عنه.. تعبر هدى سلطان النيل فى عربة حنطور يملكها سيد بدير، الحوذى الطيب الشهم أحد جيرانها فى الحى الشعبى ومن أصدقاء العائلة، وهو يتبرع بتوصيلها الى حى الزمالك حيث عرفت أن زوجها المختفى عن البيت والحارة منذ مدة، يعيش هناك مع تلك المرأة الارستقراطية..

هنا تكون دلالة الحنطور عند صلاح أبو سيف فى الحى الأنيق الذى لا يعرف إلا السيارات، ثم ملابس الحوذى الفقير نفسه الجلباب الرث وغطاء الرأس الذى هو «منديل محلاوى» بسيط، ثم ملابس الزوجة هدى سلطان نفسها : «الملاية اللف» التى هى الزى الرسمى لبنات الحى الشعبى، وابنها الطفل فى يدها يلبس حلة ضابط جيش كما كان الفقراء والبرجوازيون الصغار يحلمون لأبنائهم بمناصب السلطة فى تلك الأيام، ولو بالبأس الطفل حلة ضابط تيمنا بأن يصبح ضابطا فعلا.. هذه الدلالات «الشكلية» كلها تعنى «اقتحاما» من الحى الشعبى للحى الارستقراطى.. وهى قد تحمل معنى الغزو أو التطفل أو الاستجداء.. أو ربما كل هذا معا.. فكيف يستقبل الحى الارستقراطى كل هذه النماذج الوافدة من الشاطىء الآخر ؟

ان النتيجة الحتمية لهذا الصدام غير المتكافىء هى الطرد.. أى كانت القضية التى سمحت أصلا بهذا التسلل غير المنطقى عبر الكوبرى، وهو ليس مجرد جسر على نهر وانما هو أساس حاجز بين طبقتين.. وأيا كانت مشروعية مطالب هدى سلطان وقوتها أخلاقيا، فهى محكوم عليها بالطرد من رزوز ماضى أيا كان غرقها

فى الرنبلة بالمعنى الأخلاقى الواهى مادامت هى الأغنى والأقوى، ولو كانت هى المقتصبه لرجل لىس من حقها .

الخدم أشد قسوة من الاسياد !

بل ان نكاء صلاح أبو سيف «الخبث» جعله يبدأ فى اذلال هذه السيدة الفقيرة المظلومة بمجرد أن تجرأت على عبور الكوبرى، ومن أبناء طبقتها أنفسهم أولا.. فالبواب ينهرها على باب القصر ويسألها عن تريد بمظهرها الزرى هذا.. وعندما تقول أنها جاءت من أجل الاسطى حسن.. يقول لها بتأفف :
- «معنناش هنا اسطوات»!

ثم يسمح لها بالدخول عندما تصور هازنا أنها لابد أن تكون «الفسالة» .. وقد يكون هذا البواب نفسه من أهالى حى بولاق الفقراء أصلا.. ولكن مشكلة هذه النماذج أنها عندما تلتحق بخدمة السادة تكتسب طباعهم وعجرفتهم حتى مع أبناء طبقتهم نفسها.. لأن هذه هى طبيعة الخدم عندما ينعمون فى ظلال السادة وعلى فضلاتهم .

وعندما تطرق المرأة الفقيرة باب القصر.. فانا لا يمكن أن نغفل نظرة الازبراء الهائلة من الخادم.. انه ينظر اليها وهى «بالملاية الف» مذهولا.. وكأنه لم ير هذا الشئ من قبل، حتى فى بيته شخصا فى حى شعبى بعيد آخر ! ثم عندما تقول له بمذلة شديدة أنها تريد أن تقابل «الست هانم» يدهش أولا، ثم يقول لها بتأفف:
«طيب خليكى واقفة هنا»!

ثم يتسلل بأذب شديد جدا إلى «الست هانم» زوزو ماضى وهى تعزف البيانو برشاقة، ويميل بأذب ليهمس بأن سيدة ما «شكلها غريب» تطلب مقابلتها.. وعلينا أن نلاحظ تعبيرات امتعاض الخادم و «قرقه» ربما تكون أكثر شدة ورفضاً من تعبيرات «الهانم» نفسها !

مثل هذه الملاحظات الصغيرة النكية لا يمكن أن تفوت مخرجاً أديبا مثل صلاح أبو سيف الذى يفجر الصراع عنيقا وحاسما بين هدى سلطان من ناحية.. وزوزو ماضى وفريد شوقى الذى انضم اليها، متصورا أنه أصبح من «نوعها» ومن طبقتها من ناحية أخرى. وهو صراع بعد ما يطرح فيه فريد شوقى مبرراته فى ترك زوجته والحقى الشعبى كله لكى ينجو من حياة الفقر والتعاسة.. يعود فيتحول من جديد الى

وحش شرس لا يريد أن يبقى على شيء مما يذكره بماضيه الذي جاء منه .. فهو لا يكون أقل قسوة من عشيقته الأرستقراطية وهو يطرد زوجته وابنه من القصر شر طردة !

ولا يفلت صلاح أبو سيف عنصر الميلودراما هنا أيضا عندما يسرف في استخدام صيحات الطفل - سليمان الجندي - وهو يستعطف أباه الا يتركه وأن يعود معهما إلى بيته في بولاق.. بينما يصم الأب أننيه عن بكاء طفله ويواصل اصراره على طرده مع أمه من الزمالك إلى بولاق.. والاعتراض ليس على مبدأ استعطف الطفل لأبيه.. فهذا منطقي .. ولكن على الاسراف فيه لكسب شفقة المشاهد.. وربما لاستخدام هذا العنصر الميلودرامي أكثر من مرة عندما يتخيل فريد شوقي بكاء ابنه فيؤنبه ضميره على ما فعله ويلج عليه صراعه الداخلي.. ربما لأنه على الرغم من النعيم الذي يرقل فيه في قصر عشيقته الثرية وعلى الرغم من توفقه لتعويض سنوات الحرمان، ليس مقتنعا في أعماقه بأن هذا هو الحل، أو أن هذه هي الوسيلة الشريفة.. وما تبقى حيا في ضميره من التكوين الشعبي لابن البلد يرفض في الواقع هذا السلوك.. وهو تمهيد منطقي أيضا لقراره في نهاية الفيلم برفض هذا النعيم الزائف، والعودة إلى بيته وحيه الشعبي، حيث ينتمي فعلا ..

حكاية الأسطى حسن

القصة تبدأ كما تبدأ هذه القصص، بالأسطى حسن العامل البسيط الفقير في «ورشة حدادة» في بولاق ويمارس كل حياة هذه الطبقة الكادحة من معاناة، لا تنقص على الرغم من ذلك، من حياته الهائلة المستقرة إلى حد ما مع زوجته هدى سلطان وابنه الصغير.. وعلى الرغم من مناكفات خفيفة الدم من حماته ماري منيب.. والمشاكل كلها تأتي بالطبع من نقص المال.. وحيث لا يكفي أجر العامل البسيط لتلبية كل احتياجات البيت .. خصوصا مع تحريض الحماة المستمر لكي تتمرد ابنتها على هذه الحياة التعيسة التي ألقاها فيها «حظها المائل» على طريقة ماري منيب !

ومع ذلك، فالحياة معقولة الى حد ما، «البال رايق» وهدى سلطان تغني لزوجها أغنية حب في «حظور» صديقها الحوذي الطيب سيد بدير.. ثم تقف عندما تحزن، وعندما تفرح، حتى يبلغ عدد الأغاني خمسا.. في موضوع لا يحتمل هذا !

ويجب صلاح أبو سيف على هذا الاعتراض بقوله : «كانت ممثلة الفيلم الأولى مطربة.. هي هدى سلطان.. وفي تلك الفترة كان السوق الخارجى للفيلم المصرى بصفة خاصة يتطلب وجود الأغاني فى الأفلام.. ومع هذا فأننى أعتقد أن الأغاني لم تكن «محتشورة» فى «الأسطى حسن»، وأنا اذا حذفناها منه فإن الأحداث ستتأثر.. واذكر بصفة خاصة الأغنية الأولى التى كانت هدى سلطان تردها فيها كلمات معاكسة لما تفعله.. فبينما كانت تكتس البيت وتقوم بتنظيفه كانت تغنى كلمات تقول فيها أنها بنت عائلة كبيرة.. وتشتترط على زوجها الا تعنى بشؤون بيتها بنفسها.. كانت أغنية طريقة متصلة بموضوع الفيلم ..»

وحول هذه الأسرة الصغيرة يرسم صلاح أبو سيف بعض ملامح الحارة المصرية فى بولاق التى ولد وعاش فيها هو نفسه، ويعرفها جيدا.. وحيث الحس الجماعى قوى جدا ومتراپب مثل البيوت الصغيرة المتساندة .. فالكل مع الكل.. والهوم مشتركة.. وليست هناك حواجز ولا أسرار .. ومجموعة أصدقاء فريد شوقى هم زميله العامل فى الورشة شكوكو والحوذى الطيب سيد بدير والعجوز الأكثر طيبة عبد الوارث عسر. كثههم أعضاء فى الأسرة يشاركون فى كل أفرأحها وأحزانها..

وتبدأ المأساة حينما يذهب فريد شوقى إلى الزمالك لتريكب «بوابة حديدية» من صنع الورشة فى بولاق.. فى قصر الغانية للعبوب زوزو ماضى، التى سرعان ما تجذبها على الفور فحولته كرجل فتوقعه فى حبائلها .. لأنها تبدو كأنها لا يشغلها شىء عن السهر واللهو والصخب واصطیاد الرجال.. ويبدو أنها سئمت «نوع» الشبان المتأنقين من طبقتها والذين يمثلهم رشدى اباطة، الذى كان حينذاك ممثلا جديدا لا يزال صغيرا . وحسب المفهوم الثقليدى السائد عن هذه الطبقة – حتى عند صلاح أبو سيف نفسه – فانهم يبدون فاسدين تماما منطلين، لا تشغلهم إلا سهرات الكباريه والتتفيس عن عقدهم الجنسية.. فاذا ما وقع فى أيديهم «فحل» من الطبقة الشعبية ذات الملابس الرثة والرائحة التى ليست طيبة تماما.. فانه يثير الرغبات المكبوتة لدى نساء هذه الطبقة ! وكنوع من المغامرة والتغيير وتجربة رجل له مذاق مختلف.. حسب المفهوم الساذج من أن أبناء الطبقات الشعبية أكثر فحولة من أبناء النوات. وهو المفهوم نفسه الذى عاد خيرى بشارة بعد أربعين سنة ليقدمه فى «كابوريا» وحيث تلتقط رغبة الارستقراطية البيضاء الجميلة، الشاب الرث الأقرب للصعلكة والجلافة أحمد زكى من حارة شعبية أيضا ويقوة الفلوس لمجرد أن تخرج

من الملل !

ويديهي أن يعجز الأسطى حسن عن مقاومة اغراء المال والنعيم والملابس الانيقة التي يحصل عليها جميعا بالسلاح الوحيد الذي يمكن أن يعبر به الكوبرى، ويقهر هذه الطبقة.. وهو قوة الجنس في مواجهة قوة المال !. ولذلك فهو يهجر بولاق وينسى كل شيء عنها، حتى علاقته بأسرته وأصدقائه ويتصور أنه أصبح فعلا جزءا من الزمالك لمجرد أنه أصبح يلبس ملابسها الأنيقة .

ويلعب صلاح أبو سيف بهذا المعنى الجنسي بذكاء على النحو الذي يستهويه في معظم أفلامه.. باستخدام بعض مفردات الصورة التي يسمونها «رموزا» وهي مجرد إياحات واضحة بالتشابه.. كاستخدام بعض الأنوات مثل «الشنيور» مثلا، الذي في موضع ما من المشهد، يوحي بمعنى على المشاهد أن يلتقطه .. ولكنه يستخدم مع هذا المضمون الجنسي مضمونا طبقيًا آخر واضحا.. هو التناقض بين نموذجي سيدة الزمالك الارستقراطية وعامل بولاق الفقير.. ليعبر - بقر ما - عن التناقض الاشمل بين طبقتين كاملتين في مواجهة بعضهما ولا يفصلهما إلا كوبرى .. وهو تناقض كان يشمل مصر كلها في الواقع .. قبل شهر من ثورة يوليو.. وربما حتى الآن !

وكان صلاح أبو سيف قد أخرج قبل «الاسطى حسن» سبعة أفلام لم يكن فيها ما ينبىء عن الحس الاجتماعى الواعى الذى يملكه بالواقع المصرى.. بل ولا يجمعها حتى ذلك الحين اتجاه أو اهتمام واحد واضح .. لأنه كئى مخرج شاب جديد يتحول من المحتاج فى مدرسة استديو مصر إلى الإخراج كان يبحث عن فرصة أولا ، ويصنع ما يتاح له أن يصنعه.. ولذلك بدأ عام ١٩٤٦ بأول أفلامه «دايما فى قلبى» ثم «المنتقم»، «مغامرات عنتر وعجلة»، «شارع البهلوان»، «الصقر»، ثم «الحب بهدله» وذلك يوم يا ظالم» وهى أفلام ، ومن مجرد أسمائها، لا توحى بصلاح أبو سيف الذى نعرفه.

ومن هنا تجى أهمية «الاسطى حسن» فيلمه الثامن الذى كان بداية لأن يطرح حسه بالواقع المصرى على استحياء على الرغم من أن القصة من تأليف فريد شوقى أساسا وحيث يروى صلاح أبو سيف نفسه :

- «فى فيلم «الاسطى حسن» تناولت لأول مرة موضوعا من الموضوعات السياسية التى تعالج الفوارق بين الطبقات، والفقر فى الأحياء الشعبية.. فبعد نجاح

فيلم «ك يوم ياظالم» جاعى فريد شوقى بفكرة فيلم عن عامل من بولاق يجلس على كورنيش النيل ويتطلع إلى الزمالك.. واشترك فريد شوقى وهدى سلطان من ناحية، ورمسيس نجيب من ناحية معى فى انتاج «الاسطى حسن» وكتبت السيناريو مع السيد بدير.. وكان وحيد فريد الذى عمل معى فى فيلم «ك يوم ياظالم» مشغولا بـفيلم آخر، فلم يستطع تصوير فيلمى الجديد.. فتعاقدت مع فيرى فاركاكاش الذى صور لكامل سليم فيلمى «العزيمة» و «إلى الأبد»..

وواضح أن صلاح أبو سيف والسيد بدير فى السيناريو الذى كتباه للأسطى حسن اضافا الكثير لفكرة فريد شوقى، عن العامل من بولاق الذى يتطلع الى حى الزمالك المواجه.. وحيث أصبحت المواجهة فعلا بين عالمين مختلفين وطبقتين تفرق بينهما تناقضات مريرة وليس مجرد جسر على النيل.. وكان الفيلم واعيا بأن يدين ويحسم محاولة طبقة أن تحل مشاكلها من خلال القفز على طبقة أخرى بقوة الجنس أو الفحولة.. فهذه حلول وهمية مؤقتة، فضلا عن فريتها.. ولذلك فهو يعيد بطله الأسطى حسن إلى واقعه الحقيقى فى حى بولاق، حيث لابد من مواجهة أخرى أكثر موضوعية لمشاكله.. ولو أن الفيلم لكى يصل ببطله إلى هذه النهاية، أقحم عنصرا ميلودراميا آخر هو الزوج المشلول حسين رياض الذى يرقب مبادئ زوجته العابثة زوزو ماضى من وراء ستار وهى تتقلب من عشيق إلى عشيق عاجزا عن صنع أى شىء إلى أن تحين الفرصة ليقتلها ويخلص البشرية من مبادئها فى اللحظة المناسبة بالضبط التى يكتمل فيها وعى البطل..

وأدرك الأسطى حسن حقيقة انتمائه الوحيد لحى بولاق حيث عاد، ومازال يعيش هناك حتى الآن، بحثا عن حل آخر لكل «الاسطوات حسن» لكى يقتربوا ولو قليلا من مستوى حى الزمالك من بون أن يعبروا الكوبرى جريا وراء وهم زوزو ماضى.

« الزوجة العذراء » سينما الملائكة الذين لا يخطئون !

إذا كانت فانت حمادة رمزا من رموز السينما المصرية، فانه يمكن اعتبار عماد حمدي رمزا آخر على مستوى الرجال، وان لم يكن بالمقدار نفسه.. وأحد الأسباب بلا شك هو أن عدد الممثلين الذين لعبوا دور الفتى الأول أكثر من الممثلات . وهي ظاهرة قديمة فى السينما المصرية وما زالت مستمرة حتى الآن.. مما جعل «النجمة» عملة أكثر ندرة، وبالتالي أكثر تميزا.. بينما كانت أنوار «الفتى الأول» تتوزع دائما بين أكثر من ممثل، يمثل كل منهم نموذجا أو «تينا» مختلفا عن الآخر.. وربما بسبب ذلك كانت المنافسة أمام فانت حمادة أقل بكثير منها أمام عماد حمدي.. الذى فرض عليه تكوينه الشكى الخاص، وأداؤه الرزين قليل الانفعالات، أن يلعب غالبا شخصية الرجل الأقرب إلى النضج والتعقل والخطوات المحسوبة.. فيصبح رمزا للرجل الذى تحلم به المرأة زوجا .. فى الوقت الذى كانت فانت حمادة تمثل للرجل، المرأة التى لا يمكن أن تخطئ!

ولأن مفهوم السينما الغالب عند المشاهد المصرى هو المفهوم الخلقى.. فلقد كان طبيعيا أن يلقى هذان النموذجان للمرأة والرجل أكبر قدر من القبول فى الأفلام التى يلعب كل منهما فيها عنصر الخير والفضيلة وسط أى عناصر شر أو «رنيلة» يمكن أن يزدحم بها الفيلم.. ومن هنا ربما كانت فانت حمادة وعماد حمدي أكثر النجوم انتشارا فى السينما المصرية، حتى لا يمكن حصر عدد أفلامهما، بل وتأثيرهما القوى فى الوقت نفسه، فى تأكيد الشخصية المثالية كما يحب المشاهد أن يراها على الشاشة، وربما كانت أفلامهما معا هى أكثر الأفلام نجاحا ونظافة، بهذا المفهوم الخلقى.. حتى عندما كان أداء كل منهما يقف عند حدود النمطية والتكرار، فنتصور

أحيانا أنه يلعب الشخصية عينها في كل فيلم ..

«الزوجة العذراء» الذى أخرجه السيد بدير عام ١٩٥٨ هو تأكيد مثالى لنمط فانتن حمامة وعماد حمدي.. بدليل أن الشخصية التي تبدو أكثر حياة وقلقا ووجدا، هي شخصية الممثل الثالث الذى يقف بينهما ويدور الصراع من حوله وهو أحمد مظهر، الذى كان وجها جديدا حينذاك، يؤكد خطواته فيلما بعد فيلم كنموذج مختلف نوعا عن الفارس الرومانسى والارستقراطي النحيل الذى ظهر بعد ثورة يوليو (تموز) مباشرة، وسقوط الطبقة التي يمثلها ولو على مستوى الشكل.. شكل الممثل وشكل سقوط الطبقة معا.. فكان السينما المصرية رحبت بأحمد مظهر وتمسكت به كأخر فرسان عصر كانت تحن اليه !

من أجل ارضاء المشاهد

وسيد بدير مخرج «الزوجة العذراء» هو أحد أهم شخصيات السينما المصرية وأغزرها نتاجا، ممثلا ومخرجا وكاتبا مميزا السيناريو والحوار.. ولذلك يدعشنا هنا أن يعهد بالسيناريو والحوار إلى كاتب آخر هو محمد مصطفى سامى الذى ارتبط بأفضل ميلودرامات حسن الإمام من حيث البناء المحكم والضرب على الأوتار التي كانت هذه المدرسة تترك بنكاء أنها تعجب المشاهد المصرى.. وإن كنا ندرك في «الزوجة العذراء» أن لسات السيد بدير ككاتب، لم تكن غائبة عن الفيلم وهو يخرجها، فيؤكد على مواقف أو عناصر درامية تستهويه.. مثل اللعب على الدافع الجنسي مثلا، وجملته الحوار المركزة ولكن المفعمة بالايحاءات.. وحتى تشبيهات الصور التي يسميها البعض خطأ - بالرمز- والتي يستخدمها صلاح أبو سيف الذى عمل معه سيد بدير كثيرا في أفلامه الأولى.. بل وحين يستخدم المؤثر الصوتي - كصورة سهيل الحصان - للتأكيد على معنى ما، فهذه كلها اضافات لسيد بدير المخرج على سيناريو محمد مصطفى سامى لتفسير الموقف الدرامي أو التأكيد عليه، خصوصا عند المشاهد المصرى الذى يميل إلى الإلاحاح على المعنى مهما كان واضحا..

وهنا لا يمكن اغفال أن الفيلم كان من انتاج رمسيس نجيب الذى مازال مثلا حتى الآن للانتاج النظيف بالمعنى الفنى.. وحيث كان المنتج «سينمائيا فعلا»، قادما من قلب الصناعة نفسها ومتمرسا فيها، وبالتالي موفرا لها أفضل العناصر فى فروع العمل.. وحيث نلاحظ مثلا جودة التصوير بالأبيض والأسود لمحمود نصر.. ثم

رقى أو «شياكة» كل التفاصيل، من ديكور إلى ملابس إلى موسيقى ناعمة معتمدة تماما على الاسطوانات الأجنبية.. وحيث لا نجد قبجا ولا ابتذالا فى أى شىء.. ولا سيما أن الفيلم يحدث فى الأجواء الاثيرة لهذه السينما الكلاسيكية التى ترى أن المشاكل الجديرة بالمناقشة فى الأفلام هى مشاكل الأزواج المترفين مع زوجاتهم، وفى اطار الثلاثى المعروف، للزوج والزوجة والعشيق.. أو الصبيب المنافس على الأقل حرصا على عدم خدش الحياء.. مع الحرص على عدم الخروج عن الشريحة «المستريحة» من المجتمع ، التى لا تشغلها مشاكلها المادية ولا المهنية على الإطلاق، لكى تتفرغ بالكامل لعلاقاتها الناعمة !

«عاطلية» السينما المصرية !

عماد حمدي فى «الزوجة العنراء» هو الدكتور فؤاد الطبيب الشاب الذى لا نراه يمارس الطب على الإطلاق أو يذهب مرة ولو من باب الخطأ الى مستشفى، أو يحمل «سماعة» ليكتشف على أى مريض! فهو يكاد يكون الطبيب الشخصى المتفرغ لصديقه مجدى أو (أحمد مظهر) الذى ورث أملاكاً، وثروة كبيرة عن عائلته، ويعيش فى قصر فخم، واسطبل به ستة جياد، وله «عزية» فى الريف لا تقل فخامة ! ومثل كل بطل «شيك» فى الفيلم المصرى ! بينما يخدمه طبّاخ عجوز هو عم صالح الذى يلعبه حسين عسر، ووداد حمدي أشهر خادمة فى السينما المصرية وزوجها عدلى كاسب سايس خيول الاسطبل، وخدم آخرون نسمع أسماءهم.. فإننا لا نعرف كالعادة ماذا يفعل هذا الشاب الارستقراطى المرفه غير أنه ثرى و«مستريح».. واتحدى أن تكون هناك إشارة واحدة فى الفيلم لمهنة هذا الكائن الخرافى المعلق فى الفراغ، أو عن نوع دراسته مثلا أو ماضيه أو تاريخه أو خياراته السابقة.. وهذه هى العادة الشائعة فى هذه الأفلام التى تقدم شخصياتها فقط منذ لحظة بدء الفيلم وكنتهم ولدوا فجأة حينذاك ! لأن كل ما يعنى كاتب السيناريو والمخرج هو فقط ما سوف تقعله شخصياتهم فى الفيلم، وبلا أى داع للخوض فى تركيبها أو مكوناتها قبل ذلك.. ولذلك نحن لا نصاب بالدهشة أبدا عندما نرى معظم أبطال السينما المصرية – باستثناء الخدم والراقصات – «عاطلية»!

والفعل الوحيد الذى يقوم به أحمد مظهر، وفيما لا يتعدى لقائى فى بداية «الزوجة العنراء» هو أن يسابق صديق عمره عماد حمدي على الجياد، لكى يقع

فجأة عن صهوة جواده ويصاب بعطب ما فى جسده نفهم على الفور أنه أدى الى عجزه الجنسي.. ويصبح هذا هو محور الفيلم كله بعد ذلك !

اليه العاجز والسايس الفحل !

بعد هذه الحادثة بعامين كاملين نكتشف أن عماد حمدي مازال ملازما لصديقه المصاب أحمد مظهر ولا يكاد يفارقه، حتى أننا لم نر عماد حمدي يذهب الى بيته أبدا. وكأنه السيدة الوالدة، وليس مجرد صديق مهما كان وفيها مخلصا ! ثم يبدأ الفيلم باللعب على مسألة العجز الجنسي هذه لكي نفهم.. ففي مقابل هذا «البك» الثرى المحروم من ممارسة حقوقه الطبيعية المشروعة نجد أن «سايس» خيوله الفقير عدلى كاسب هو «الفحل» مفتول العضلات الغارق فى بحار الحب والسعادة مع زوجته الخادمة وداد حمدي التى كانت تتمتع، على الرغم من شكلها وأدائها الشعبى، بجسد بض مثير، حتى أصبحت نموذجا للجمال «البلدى» الذى يناسب المزاج الشرقى الذى كان يفضلها أحيانا على بطلة الفيلم نفسها، خصوصا لو كانت «معصصة»! وأعتقد أن هذا المزاج الشرقى، فضلا عن حيويتها وخفة روحها وتلقائيتها أمام الكاميرا، كانت كلها وراء نجاح وداد حمدي وانتشارها، حتى أصبحت قاسما مشتركا فى معظم الأفلام.. وحتى تمنى كل مشاهد أن تكون عنده خاتمة مثل وداد حمدي لكي يطلق زوجته من أجلها !

ويقدم السيد بدير التكوين الجسدى لهذه الخاتمة وزوجها السايس عدلى كاسب وعلاقة الحب والاشتواء الدائمين بينهما كتنقيض واضح لحرمان سيدهما الثرى الذى منحه الله كل شيء وحرمه من هذه الميزة الهائلة. وهو دليل تقليدى آخر من السينما فى مصر على فكرتها الراسخة عن أن الفقر يمكن أحيانا أن يكون أفضل من الثراء.. وأن ما نسميه «براحة البال» لا يمكن شراؤه بأى ثمن ! ويشبه السيد بدير علاقة الهيام هذه بين الزوجين تشبيها صوريا سانجا بحصان فى الاسطبل يقبل حصانة أو «فرسة».. ويعد مشاهد تنقيض بالاغراء والدلال يقول السايس الفحل لزوجته البضة الشبقة : «اسبقينى .. أنا جاى وراكى» وبينما هو ينهى عملا فى يده تعود فتتعجله : «يامحروس.. يامحروس.. ياله بقى عشان نتعشى!».. فيقول «طيب» ويدخل حجرتهما الصغيرة فى طرق القصر الفخم الذى يسكنه سيدهما.. ويفلق الباب فى وجه الكاميرا لنفهم نحن ما الذى سيحدث.. ونسمع صهيل «الفرس» الذى

ينطق بالانتشاء.. وهذه الاشارات المهذبة للجنس هي كل ما تجرؤ عليه السينم
العربية في مصر في الواقع، ليلتقط منه المشاهد المعنى المراد، لأن المحائير الرقابيا
والخلفية تمنع استخدام الصور.. وهو نوع من التفاف الذي ارتضى به الجميع، لأن
بعض مشاهد الرقص الشرقي الذي تمتلئ به أفلامنا، هي في تقديرى أكثر إثارة
وابتذالا، وهدها الرئيسى ليس الرقص كفن .. وإنما استثمار جسد المرأة !

عماد يضحى .. ومظهر يتزوج !

ويقطع الفيلم بعد هذه التقدمة قطعاً مفاجئاً إلى الاسكندرية ، حيث كان لابد -
ولا يزال - أن يتم تصوير أجزاء من أى فيلم هناك.. حيث نتعرف إلى السيدة
الارستقراطية زوزو ماضى التى هي سعاد هانم أرملة المرحوم رأفت باشا صالح..
عندما كانت تقضى الصيف فى الاسكندرية مع ابنتها فانت حمامة.. فلا بد من أن
تكون بطة الفيلم ابنة الباشا.. ولكننا نفهم من محامى الأسرة فاخر فاخر.. أنها فى
أزمة مالية بعد وفاة الباشا، حيث رهنّت «العزبة» - فلكل أسرة «عزبة» طبعاً - لأحد
البنوك الذى يهدد الآن بالحجز عليها أو بيعها وفاء لديونه.. وبالمصادفة وفى ردة
الفندق الذى صبح عماد حمدي صديقه المريض أحمد مظهر ليستجم به شهراً من
متاعبه النفسانية.. يتعرف محامى الأسرة إلى صديقه عماد حمدي فيخبر الأرملة
اللعب زوزو ماضى بأنه طبيب ثرى «عنده عزبة وعمازتان».. فتتضع الأرملة عينها
عليه ليكون زوجها لابنتها فانت حمامة ويحل لهما مشاكلهما المادية..

ولأنها فانت حمامة .. يقع عماد حمدي فى حبها على الفور.. ثم لأنها فانت حمامة
أيضاً.. يقع أحمد مظهر فى حبها على الفور ! ونكون أمام الموقف الخالد فى
السينما - مصرية وعالمية - الصديقان اللذان ذهبا للاستجمام، فيقعان معا فى حب
الفتاة نفسها، ومن النظرة الأولى، وبالطريقة اياها، ومن دون أن يعلم كل منهما طبعاً
أن الآخر يحب الفتاة نفسها، وكأنها الفتاة الوحيدة ليس فى هذا الفندق فقط .. بل
وربما فى العالم كله ! وألا كيف ستتعدد المسألة وتتقلب الدنيا كلها فوق رؤوسهم
ورؤسنا جميعاً ونفرق فى المسألة !

فاذا كانت «التضحية» عنصراً أساسياً فى بناء التركيبة الملبورامية فى الفيلم
السينمائى فى مصر حيث لابد أن يضحى أحد بنفسه أو بعواطفه من أجل حبيب أو
صديق عزيز.. وحيث قيمة الوفاء والعذاب من أجل الأحباء تلقى إعجاباً كبيراً وتثير

نوعا من التطهر الصوفى فى الوجدان المصرى.. فان عماد حمدى يرقب تعلق صديقه مظهر بفاتن حمامة دون أن يخبره بأنها هى حبيبته نفسها.. وينسحب على العكس من القصة كلها. ولكن بعد ما يصارحه كطبيب وصديق بالمشكلة الجنسية التى يمكن أن تحول بينه وبين الزواج .

العجز الجنسي .. موضوع شائك !

وبما أن السينما المصرية لا يمكن أن تقتحم دائرة الجنس بأكثر من التلميح .. فإن عماد حمدى يصوغ تحذيره لصديقه فى هذه الكلمات بالغة التهذيب : «وقعتك من على ظهر الحصان حتكون حائل بينك وبين الزواج .. مش حتكون الزوج اللى يقدر يرضى زوجته !» ويدهشنا أن تكون هذه «معلومة» يفضى بها طبيب لصديقه.. وكأن أحمد مظهر لا يدري طوال سنتين أنه عاجز جنسيا منذ سقوطه، وأن هذه ستكون مشكلة خطيرة عند الزواج. وكان القدرة الجنسية أو عدمها هى آخر ما يفكر فيه الرجل أو يدركه.. لأن رسم الشخصية المثالية بالمفهوم الخلقى الساذج فى الفيلم المصرى يمنع الاقتراب من منطقة أساسية حساسة كهذه فى تكوين أى رجل.. ومن حقنا فقط أن نرى شابا مكتمل القوة والوسامة مثل أحمد مظهر يلعب الشطرنج ويصطاد السمك فى البحر، ويسهر فى كازينو الفندق، ويحب الفتيات ويلبس ويتأنق.. ولكن ليس من حقنا أو من حقه أن نخوض فى هذه المسألة «الايبة» - من الإباحية وقلة الأدب - كأن نراه ولو فى مشهد واحد يحاول أى محاولة من قريب أو بعيد مع امرأة ويفشل مثلا !

وكان الجنس مسألة هامشية تماما فى حياة شاب مثل هذا لاتسبب له أى معاناة، بحيث اسقطها تماما من حسابه.. ولم تكن لها أى انعكاسات إلا بعد زواجه من فاتن حمامة، فبدأ يثور ويحس بالعجز والنقص.. ومع أن الفيلم وضع فى مواجهته علاقة حيوية متفجرة بين السبايس وزوجته حرص على التأكيد عليها طول الوقت.. وهنا قد تكون المحاذير الرقابية هى التى منعت صانعى الفيلم من تفصيل أزمة هى عقده الأساسية.. وقد يكون الرقيب الذاتى الذى يضعه كل سينمائى فى داخله وهو يكتب أو يخرج ، مرعوبا من القيم السائدة فى مجتمعه!

القديسة فانتن -- آخر من تطم !

وعلى الرغم من أن الطبيب المخلص صارع الأم نفسها - وزوز ماضى - بمشكلة صتيقة التى لابد من أن تهدد زواجه من ابنتها.. فان جشعها الشرير لأن تستولى على أمواله تجعلها تمضى فى الزواج الذى هو صفقة تباع فيها سعادة ومستقبل ابنتها.. وفى ذهنها عبارة واحدة تنظن فى أنفنها باستمرار.. وهى أن الشاب يملك «عمارات وقلوسا فى البنك وأطيان»..

أما الفتاة من جانبها - فانتن حمامة - فإنها تبيع رومانسية الى درجة البلاء.. فعلى الرغم من ميلها الواضح لعماد حمدى.. وعلى الرغم من معارضتها المبدئية لألحاح أمها على تزويجها من أحمد مظهر.. فانها تتمسك بما تريد، وترضخ لمجرد سماعها من الشاب العاجز لعبارات كهذه لا تقال الا فى الأفلام : «رفضك سيكون تمنه حياتى.. أنا محتاج لعطفك أكثر ما أنا محتاج لحبك!».

ولا أتصور فتاة تغير مجرى حبها من شاب إلى آخر بسبب عبارات ذليلة كهذه، إلا اذا كانت قد جعلت من قلبها وجسدها وحياتها كلها مؤسسة خيرية ! خصوصا اذا كانت تعلم بشكل ما بمسألة العجز الجنى قبل الزواج، وهو ما لم يؤكد الفيلم.. فاذا لم تكن تعلم، فكيف أخفت عنها أمها معلومة خطيرة كهذه من أجل المال، حتى لو دمرت هناء ابنتها.. واذا كانت تعلم ووافقت على الزواج من نون حقها الطبيعى، فهذه كارثة تؤكد على بلاء الصورة الرومانسية التى ترسمها السينما «للفتاة المثالية».. التى نستبعد جدا أن تستغنى بأخلاقها ومثلها عن مسألة «دنيوية» قليلة الأدب كهذه، حتى لو كانت القديسة فانتن!

ويتم الزواج فعلا ويقضى العروسان شهر العسل فى سويسرا - طبعاً! - ولكن سرعان ما تقطعه عودة سريعة إلى القاهرة بعد فشل ذريع.. فالزوج يبدأ فجأة - ومتأخرا جدا - فى الاحساس بعجزه.. فيقلب حياة زوجته الشابة إلى جحيم من الغيرة والغضب والثورة المستمرة.. ووسط أيام سوداء كهذه، تذهب الزوجة المحرومة إلى حجرة خادمتها وداد حمدى حيث تعيش فى هناء كامل مع زوجها السابيس، والتى تحمد الله على نعمة الفقر مع زوجها «مادام الواحدة متهنية!» وهذا يشمل كل شئ، طبعاً، بدليل أننا نسمع صهيل «الفرسة» فى الاسطبل !

ولا تتج كل ممارسات السعادة الثرية فى التعويض.. فأحمد مظهر يصحب فانتن حمامة إلى سهرة راقية فى ملهى ليلى، حيث نلاحظ أن كل الحضور حولهما فى

«الكومبارس» أقرب إلى أولاد النوات هم أنفسهم. وحيث كان الانتاج راقيا والناس أنفسهم شكلهم نظيف وشيك فى تلك الأيام .. وفى احدى الرقصات التى يقدمها شاب وفئة على موسيقى راقية أيضا.. يعقد الفيلم مقارنات بين قدم الراقص الشاب التى لا تكف عن الحركة والحيوية، وقدم أحمد مظهر المتبسة العاجزة.. فيفسد السهرة ويعود الى البيت غاضبا.. ويتعثر على درجات السلم، ويقع مصابا، لتتحول حياة الزوجة إلى مزيد من الجحيم.. وهنا تكون النكتة التى لا يمكن تصويرها.. فالصديق ينصح الزوج بضرورة الاعتراف لزوجته بالسر.. وإذا الزوج يعترف فعلا بالسر الخطير ، وهو أنه عاجز جنسيا منذ وقوعه عن ظهر الحصان !

والنكتة هى أن يكون هذا سر أصلا.. وأن تكون أى زوجة فى العالم، حتى لو كانت فى قرية فى حوض جبل.. فى حاجة إلى أن يخبرها به أحد ! وتصوروا أن تكون الزوجة هى آخر من يعلم بأن زوجها عاجز جنسيا ! وكلتها منذ ليلة الزفاف وحتى تلك اللحظة لا تلاحظ أن زوجها لم يقترب منها ولم يفعل أشياء نسبت أمها أن تخبرها بها أو لم تسمعها أبدا من صديقاتها أو زميلاتهن فى المدرسة.. أو لم تفكر فيها هى أصلا ولم تعانيتها أبدا.. لأنها أشياء «قليلة الأدب» من العيب جدا أن تخطر ببال عصفورة ملائكية مهنية مثل فانتن حمامة !

والغريب أنه لم يحدث أى شىء أبدا أو يتغير بعد هذا الاعتراف الخطير.. فالزوجة الشريفة المخلصة وافقت على التضحية، بأن تبقى الى جانب زوجها كعزراء لم يمسهما أحمد مظهر !

ينتهى الفيلم .. والزوجة عذراء !

وهنا يبدأ السيناريو فى تصعيد عناصر التوتر حتى الازمة . ثم الكارثة.. بقايا الحب أو الميل القديم بين الزوجة والصديق تعاود الاشتعال تحت وطأة الحرمان .. فيعدهما عماد حمدى بأنه لن يتخلى عنها، ولكن الاثنين مخلصان وشريفان جدا بحيث لا يرتكبان أى معصية! ولأن فانتن حمامة من ناحيتها لا يمكن أن تخطئ أو تخون.. ولكن الزوج يحوم حولهما وتدفعه الغيرة إلى الشك فى علاقتهما ..

ومنذ تلك اللحظة يتجه الفيلم وحتى نهايته اتجاها بوليسيا.. فالزوج يدعو زوجته وصديقه لقضاء شهر فى «العزبة» بهدف الايقاع بهما فى خطأ ما.. ويوافق عماد حمدى على الفور، وكتبه ليس طبيبا عليه أن يذهب ولو مرة الى مستشفى ليعود

مرضاه .. بل وكأن ليس له بيت ولا عائلة أصلا !.. وبعد عدة مراقبات «خائبة» يفشل الزوج فى ضبط شىء سوى مكالة تليفونية يسجلها للزوجة والصدىق يعترفان فيها باتفاق وعلاقة عنزىة ما .. ويدعو الزوج الأسرة كلها لسماع الشرىط .. وىعلن فى ثورة عارمة أنه سىفىر وصيته التى ترك فىها كل أملاكه لزوجته، وسوف يحرّمها من كل شىء.. وهنا ىكون الأداء الوحىء الحى والمثىر فى الفىلم من أحمء مظهر وهو فى حالة ثورة عارمة.. ثم ىسقط مرضىاً من جىءء..

وفى النهاية البولىسىة التى تنخل فىها عالم أجاثا كرىستى نجد الزوج فى الصبأ میناً وقد انتحر بجرعة نواء زائءة.. ومن الطبىعى أن تحوم الشبهات حول الصدىق الطبىب عماء حمءى.. وىحقق وکیل النىابة مأموء السباع وقائع الجرمة بالطرىقة التى ىظهر بها وکیل النىابة دائماً فى السینما.. متجهما مترىصا مقطباً ىكاذ ىكون شریرا، متلئذا بالعم أكثر من المتهمین أنفسم ! ولكن الأم زوزو ماضى تعترف لابنتها بأنّها هى التى قتلت الزوج لتمنعه من حرمان ابنتها من ثروته وهى كل ما كانت تسعى وراءه من البءاءة.. وبعء ما تبكى الابنة طبعاً، تتقدم للنىابة بالاعتراف بأنّها هى القاتلة لكى تفتنى أمها ! ولكن الأم تعترف لكى تحمى ابنتها ، على النحو الذى أصبح من أهم مقومات المبلوءراما المصرىة، حیء ىضحى الجمیع من أجل الجمیع ! ولكن تظهر الحقیقة بالطبع ، وىخرج الأبریاء الى الطرىق الطویل الذى ینتهى بزواج العاشقین طبعاً .. خصوصاً عنءما ىكونان فائن حمامة وعماء حمءى .

«روعة الحب»

فيلم يعذب أبطاله .. والمشاهدين

مأساة رجل كهل يتزوج مراهقة .. حلوة !

فيلم «روعة الحب» لم يكن فيه من الروعة شيئاً يذكر ، فهو مأخوذ عن قصة رومانسية شديدة السذاجة والسطحية، ويقدم «حكاية عبيطة» عن الكهل الذى يقع فى غرام مراهقة صغيرة !

ويعد هذا الزواج الغريب الذى يجمع الكاتب الكبير، والشاعرة الصغيرة، يظهر البطل الشاب فى حياتها من خلال .. حادث سيارة !

ويبدأ عذاب الحب - وليس روعته - ليشمل كل الأطراف فى عملية تعذيب سادية للمشاهد والأبطال معا، إلى أن ينتهى كل شىء بشكل مقجع ، فيموت الحبيب، بعد أن تحصل الحبيبة على الطلاق من زوجها الكهل.. ولا يبقى أمامها سوى اللجوء الى الشجرة التى تتردد إليها طوال أحداث الفيلم.. لتقول تحت ظلها أبياتا من الشعر..
التافه !

الفيلم مأخوذ عن قصة لهالة الحفناوى بعنوان «العبير الغامض» كتب لها السيناريو والحوار محمد أبو يوسف وهو كاتب متمرس له أفلام جيدة، ولكنه فى «روعة الحب» هذا لم يستطع أن يضيف إلى الأصل القصصى، الذى لم أقرأه، ما يجعله أكثر حرارة وعمقا.. فلو كانت هذه هى كل امكانيات الأصل القصصى الذى تعامل معه فهو لا يزيد عن التثرثرة النسائية عن مشاكل الحب والزواج والتناقض مع الرجل، وهى المشاكل التى تحصر كاتبات ما يسمى «الأدب النسائي» أنفسهن فى حدوده المراهقة، وفيما كان يبلى فى وقت من الأوقات تقليدا لفرانسواز ساغان

الكاتبة الفرنسية التي أصبحت «موضة» ذات يوم بؤلى رواياتها «صباح الخير أيها الحزن»، وأعتقد أنها ولدت عند بعض الكاتبات العربيات الرغبة فى اقتحام هذا الجدار المنيع الذى يحول بين المرأة العربية وبين البوح بمشاعرها ومشكلاتها مع الرجل.. وهى محاولة فشلت على أى حال - مهما ادعت هذه الكاتبة أو تلك الجرأة على البوح - لأن التقاليد الصارمة التى تدعى التحفظ والحرص على الفضائل فى المجتمع العربى الرجولى بطبعه والذى يخلط بين الفضائل الأخلاقية والتخلف القمعى، تحول دون حرية الرجل نفسه فى التعبير.. فما بالك بالمرأة !

من هنا تنبؤ الأشياء التى يطرحها فيلم «روعة الحب» - ونحن نناقشه هنا كعمل سينمائى ولا نناقش القصة - أشياء شديدة السذاجة والسطحية الى حد بعيد حتى لتتساءل ما هى مشكلة هذه الفتاة هيام التى تلعبها نجلاء فتحى بالضبط ؟ ..

فى روايات احسان عبد القنوس التى يبدو هذا الفيلم قريبا منها ولو بالشكل، نكون أمام مواقف واضحة للمرأة أو للفتاة تواجه فيها قيود وضغوط عالم الرجال. ويكون صراعها من أجل حلم أو طموح بتحقيق الذات، أو الحرية، أو حتى الحب، وفى اطار اجتماعى واسع وفى ظروف معينة مهما كانت الشريحة التى يتناولها احسان، خاصة أو محدودة، لأن الرجل كان صابقا مع نفسه فيتحدث عما يعرفه.. ولكن فى رواية حالة الحفناوى «العبير الغامض»، لو كانت هى حقا فيلم «روعة الحب»، لا نعرف أصلا ما هو هذا العبير ! ولماذا هو غامض ! فهذا التعبير ورد على لسان البطلة مرة واحدة فى «المونولوج الداخلى» الذى تحكى لنا فيه قصتها كلها وهى تهرب من بيت الزوجية وتتطلق فى الشوارع لتلتقط أنفاسها وتتحرر فى الهواء النقي قائلة أن هذا هو «العبير الغامض» الذى تحس به لأول مرة.. فلو كان المقصود بذلك هو الاحساس بالانعتاق والحرية، فليس هذا عيبا غامضا على الاطلاق ولا هو اكتشاف جديد، فمعروف أن أى زيجة فاشلة تكتم أنفاس المرأة مع زوج لا تحبه، هى كابوس لابد من التحرر منه لتبدأ حياتها من جديد.. فما هو الغموض فى أمر كهذا؟ وما هو المقصود من هذا العمل نفسه ؟

مخرج تحت الشجرة

الفيلم أخرجه محمود نو الفقار عام ١٩٦٧.. وهو ممثل منذ بدايات السينما العربية فى مصر، ارتبط لبعض الوقت بزوجته عزيزة أمير قبل أن يتحول الى

مخرج.. وأعتقد أنه هو الذى فتح الباب بعد ذلك لشقيقه عز الدين ذو الفقار ليرتك الجيش كضابط فى سلاح الفرسان ويدخل عالم السينما.. ولكن بينما أصبح عز الدين مخرجاً متمكناً له أسلوبه الشعاعى المرفه والمميز الذى قدم به عدداً من الأفلام الهامة، ظل محمود ذو الفقار مخرجاً متوسطاً وعادياً أحياناً لا يخرج عن الأنماط التقليدية - فكراً وتكنيكياً - السائدة من حوله بحيث لم يلمح له فيلم واحد!.. وقد يكون النموذج المثالى لمستواه هو هذا الفيلم نفسه.. الذى مع سيناريو باهت عن قصة باهتة - فيما أتصور - زاد هو الطين بلة بإخراج أضعف، ولم يستطع أن يضيف رؤية ولا إيقاعاً ولا حركة أكثر حرارة وإثارة على أحداث باردة وجوفاء من الأساس..

أتصور أن كل ما جذب محمود ذو الفقار لإخراج هذا الفيلم وكل ما كان حريصاً عليه ، هو تقليد مسألة جلوس البطلة تحت شجرة ضخمة جميلة فى مكان فسيح وناء على أطراف المدينة، لتتذكر قصتها التى نراها معها فى مجموعة «فلاشات باك» ترتبط بهذه الشجرة.. وهو ما حدث بحذافيره فى فيلم امريكى بالعنوان نفسه «روعة الحب» مكتبة جينفر جونس وحقق نجاحاً كبيراً فى القاهرة فى بداية الستينيات.. فلقد أعجب محمود ذو الفقار فيما يبدو بفكرة «الشجرة» فقلدها ونسى كل الأشياء الأخرى.. فأصبحنا أمام شجرة فقط هى بطلة فيلم .. ومطلوب بعض الأشخاص فقط ليتحركوا حولها ليصنعوا أى شئ!

نجلاء .. كانت جميلة فقط !

يكشف الفيلم عن حقيقة مدهشة.. وهى أن بطلة نجلاء فتحى - لو كان هذا أول أفلامها - كانت تمثل اذا من عام ١٩٦٧.. أى أن جيلها هى وميرفت أمين مثلاً الذى كنا نعتبره جيل الوسط بين فائن حمامة وماجدة وشادية وجيل ممثلات اليوم الشابات، مضى عليه ٢٢ عاماً.. أى نحو ربع قرن.. وهذا لا يعنى فقط أن أعمارنا تضاعف بنا بسرعة لا نحسها .. وإنما يعنى أيضاً أن تدفق المياه الجديدة تحت جسور السينما العربية فى مصر، بطيء جداً.. فالوجوه - حتى التى نعتبرها شابة - هى هى لم تتغير منذ ربع قرن، ومن النادر جداً أن تتسلل بينها مواهب جديدة إلا بمعجزة .. فالياه كلها راکدة !.

كما يكشف هذا الفيلم أيضاً عن أن الموهبة كانت جوازاً وهمياً للمرور الى عالم

السينما .. فحين ظهرت نجلاء فتحي وميرفت أمين في وقت واحد تقريبا، كان جمالهما هو الميرر الوحيد لأن تمثلا في السينما الى أن تصلا ويسرعة الى أنوار البطولة.. لأن نجلاء فتحي في «روعة الحب» هذا، هي ممثلة رديئة جدا وباهتة الأداء لشخصية باهتة أصلا.. ويبدو أن مفهوم التمثيل في ذلك الوقت كان ان تستطيع الممثلة أن تضحك أحيانا وأن تبكي أحيانا أخرى او لزم الأمر، فلو كانت جميلة فسوف يأتى التمثيل بعد ذلك! والغريب أن هذا هو ما حدث بالفعل!.. فبتراكم الخبرة والممارسة الطويلة من فيلم الى فيلم، لا يمكن أن ينكر أحد أن نجلاء فتحي أصبحت ممثلة أكثر تمكنا ونضجا حتى حصلت على جائزة دولية عن دورها في «أحلام هند وكاميليا» بل والى حد أن تصبح منتجة أيضا لفيلم شديد الرقي والجمال هو «موير ماركت» لا تتنازل فيه عن أى قيمة محترمة حتى لو خسرت أموالها.. والأمر نفسه حدث لميرفت أمين التى يكفى أن تقدم أداءا مكتملا مثل ما قدمته فى «زوجة رجل مهم».. فيبدو أن رمسيس نجيب الذى قدم نجلاء فى «روعة الحب» هذا، كان على حق عندما كان يختار وجوهه الجميلة، تاركا التمثيل ليحيى وحده وعلى مهل !

الكاتب مليونير فى السينما !

يبدأ الفيلم بنجلاء فتحي، أو هيام الفتاة الجميلة المراهقة الحاملة التى تهوى هذه الشجرة العجوز الضخمة فى أطراف المعادى وتلجأ اليها فى أوقات الضيق.. وهى تحكى لنا بصورتها يومياتها كما تكتبها، لكى نراها بين «الFLASH باك» (أى عودة للماضى) والآخر.. فلقد كانت تعيش سعيدة إلى حد كبير فى كنف أبيها الذى تتعلق به كثيرا - عماد حمدي - والذى ظهر لبضعة مشاهد فى بداية الفيلم ثم مات، فاختفى تماما، وبقيت صورته معلقة على الحائط بقية الفيلم !

وعندما تزوجت الأم القاسية بعد قليل من موت الأب لم يبق للفتاة الصغيرة إلا أختها الكبرى - مديحة حمدي - وزوجها الحكيم - وليس الظريف هذه المرة - عبد المنعم إبراهيم - ولكن لأنها عاطفية جدا وحساسة، فقد هزها بعنف موت الأب ثم هجر الأم البيت لتعيش مع زوجها الجديد.. فانطوت الفتاة على أحزانها ووحدتها، وفى عزلة تامة عن الحياة إلا من خلال الاغراق فى القراءة.. وعندما يكتشف عمها الحنون - محمود المليجى - اعجابها بكاتب اسمه محمود سالم بحيث لا يفوتها كتاب من كتبه، يفاجئها بأنه صديقه بل ومحاميه أيضا ولأنه عم «مورن» جدا

ومتفتح، فانه يدعو من أجلها إلى البيت لتناول فنجان شاي.. وهنا فاجأ بأن هذا الكاتب الكبير هو يحيى شاهين، ليس فقط الذي في عمر أبيها، بل وأكبر منها، كما قال لها عمها نفسه بعد ذلك، بل أنه أيضا يحيى شاهين باللامع الشكلية نفسها والأداء المتجهم «الكشر» الذي لا تتصور كيف يمكن أن يجذب فتاة حاملة في عمر الزهور مثل نجلاء فتحي حتى تترك كل شباب العالم وتقع في حبه !

هنا لا يفوتنا التصور الرومانتيكي الساذج «للكاتب الكبير» كما تتصوره السينما العربية في مصر .. فهو رجل ناضج لا يخلو من الوسامة والاغراء ويعيش في بذخ شديد جدا، والقصر الذي يملكه يحيى شاهين مثلا - أو الكاتب محمود سالم - في هذا الفيلم ، يعنى أنه مليونير، وأن الصحافة أو تاليف الكتب في مصر تحقق إيرادات خيالية.. وهذا كلام وهمي بالطبع حيث لا تحقق الكتب لمؤلفها إلا ملايين ، وحيث الصحفي - حتى عهد قريب - بالكاد يحيا ، إلا النخبة النادرة التي حققت الثراء من مصادر أخرى.. ولكنها الصورة التي رسمها للكاتب والصحفي تصور احسان عبد القوس ويوسف السباعي الشخصي لأنفسهما أولا، وكما كانا يحببان أن تكون صورتهم أمام الناس، وأمام الفتيات بالذات اللاتي تقعن دائما في حب الكاتب في رواياتهما !

قصيدة بلها لنجلاء فتحي !

وهذا ما يحدث بالضبط لنجلاء فتحي عندما تلتقي لأول مرة بالكاتب الكبير محمود سالم .. فمن الصعب أن نصنع هذا الانبهار والولهان، خصوصا عندما يلعبه يحيى شاهين بالأداء نفسه الذي كرره في أفلام كثيرة أخرى: الرجل الطويل العريض صاحب الصوت الاجش المتشنج والكفهر باستمرار، والذي ينتفض غضبا وتشددا بمناسبة ومن دون مناسبة حتى يفيض بالغلظة.. ومع ذلك فهو ينبهر على الفور لمراى نجلاء فتحي.. وهذا منطقي.. ولكن غير المنطقي أن يسمع كاتب كبير - كلاما ركيكا تقوله الفتاة - حتى لو كانت نجلاء فتحي - أنه شعر، من تأليفها مثلا: «يانفسي انى اراك تتألمين ..

وعن الحقيقة تبحتين ..

رحماك نفسى عذبتنى نحو الضياع ..

قدتيني نحو الانين..

أما كفك ما لقيت ؟»

ولكننا كتبنا كلاما فارغا كهذا عندما كنا مراهقين.. وكل الفتيات المتخلفات عقليا مثل هيام - بدليل أنها أحببت المدعو محمود سالم - يمكن أن يكتبن فعلا أشياء كهذه.. ولكن الغريب أولا أن «يتسلل» هذا الكلام الركيك الى فيلم سينمائي على أنه شعر.. ثم أن يجعله الفيلم سبب انبهار الكاتب الكبير بالمرأهة البهاء.. الى حد نراه يصرخ اعجابا : «انتى موهوبة يا أنسة هيام.. انتى من النهاردة فى عهدتى!..»

فتصوروا رجلا يبدى اعجابه بموهبة جديدة شابة بان يعتبرها فى «عهدته».. وهو تعبير حكومى عن عدد الدواليب والكراسى «فى عهدة» فراش فى وزارة الأوقاف مثلا.. والاغرب أن الكاتب المنبهر يطلب صورة الأنسة لكى ينشر لها القصيدة فى الجريدة ! وفى اللقطة التالية مباشرة نرى القصيدة البهاء منشورة فعلا فى الجريدة ومعها صورة الأنسة.. فلا بد أنها جريدة بلهاء هى أيضا.. ولابد أن تكون هذه صحافة «النكسة» فعلا.. وأعتقد أن القصيدة نشرت قبل ٥ يونيو (حزيران) ٦٧.. فقامت الحرب بسببها !

أسخف مشاهد الفرام !

ثم تبدأ القصة العبيطة عن الكهل الذى يحب المراهقة.. فيحشى شاهين يدفع نجلاء فتحي للمذاكرة من جديد لتدخل الجامعة.. ولكن الاغرب أن تبادلها هى الحب مهما كانت فى حاجة الى رعاية الأب.. فنحن نسمعها فى «المونولوج الداخلى» الذى تروى به حكايتها وهى تعلق : «ربنا بعث لى محمود علشان يعوض لى حنان بابا.. لازم اذاكر وانجح بتفوق علشان محمود».

ثم يبدأ يحشى شاهين يصحبها الى نادى ويشرب معها الشاي.. كما يبدأ غيرته من شباب النادى الذين يلاحقون العصفورة الجميلة. فيتجههم كالعادة وينفخ من أنفه.. ثم فى مشهد يضحكك جدا حتى تستلقى على كفك يسألها :

- «هيام.. ايه مواصفات الرجل اللى تتمنى يكون جوزك؟»

فتقول الفتاة البلهاء : «يكون راجل ناضج.. مترن.. مثقف.. ومايكوش شاب صغير»..

فيصرخ الرجل مهللا.. : «هيام.. انتى بتقولى صفاتى كلها !»

فتقول هى فى «استعباط» وليس عبطا حقيقيا هذه المرة : «صحيح؟.. أه فعلا!..»

وهكذا يتم الزواج بعد أسخف مشهد غرامى فى السينما العربية فى مصر.. ولكن وكما نتوقع بفشل فى المشهد التالى مباشرة.. وحيث نسمع نجلاء تقول : «جوازى من محمود كان أكبر صدمة فى حياتى.. ظهر على حقيقته وحش .. عنيف.. ومعاملته شاذة !»

ونبدأ نستريب نحن فى تعبير «المعاملة الشاذة» ونحن نرفض تفسيرها السيئ.. ولكن الفتاة تكررنا أكثر من مرة للأسف، فيما لا يدع مجالا للشك.. ونراه يسحبها من يدها الى حجرة النوم ويطلق الباب فى وجوهنا لنسمع صرخاتها.. فنتأكد من أنه رجل قليل الأدب فعلا !

والفيلم يوحى اذا بأن المشكلة جنسية أساسا.. بينما يتجاهل خطأ الزواج نفسه من البداية بسبب عدم التوافق .. علما بأن قصة هذا الكاتب كلها لم تكن لها أى ضرورة درامية أكثر من كونها مجرد حظ عاثر صادف فتاة كانت تبحث عن أب.. لأن نجلاء فتحي تهرب بعد ذلك مباشرة من بيت يحيى شاهين وتهيم على وجهها فى الشوارع طلبا للحرية.. فتصدمها سيارة يركبها مصادفة رشدى اباطة.. وهنا تكون الأمور قد استقامت، فهذا هو الرجل المناسب للفتاة المناسبة.. ويضفى يحيى شاهين تماما بعد ذلك، إلا فى بعض اللقطات العابرة، فنحس أن قصته كلها لم تكن سوى تهديد - وأن طال أكثر من اللازم - لتبدأ قصة نجلاء مع رشدى اباطة.. وهى قصة الفيلم الحقيقية التى «وجعت دماغنا» قبل الوصول إليها !

رشدى اباطة .. وحب من أول حادث !

هناك ولع شديد فى السينما العربية فى مصر بأن يلتقى الناس ويحبوا بعضهم البعض من خلال حوادث السيارات ! فالبطلة تصدم البطل وتعالجه على نفقتها ثم تقع فى حبه أو العكس.. أو تصدم سيارة البطل فيفقد الذاكرة فيقف فى وجه سيارة أخرى فى نهاية الفيلم لتصدمه فيسترد الذاكرة.. والتفسير الوحيد لهذه الأهمية الدرامية لحوادث السيارات فى الفيلم المصرى، هو أن السيناريوهات تمر أولا على الرقابة ثم على قلم مرور القاهرة !

وطببعي عندما يصدم رشدى اباطة - فى عز وسامته - فتاة بسيارته أن تقع فى حبه.. فما بالك بنجلاء فتحي التى كلما صادفت رجلا فى هذا الفيلم أحبته على الفور، حتى يحيى شاهين !

ويرسم الفيلم لرشدى اباطة الصورة الأسطورية السانجة نفسها للشباب الوسيم العايب الذى يتقلب من فتاة الى فتاة.. كما يرسم الصورة التقليدية الشائعة نفسها عن مجتمع النوادي، حيث تجلس الفتيات أو السيدات المحبطات ولا حديث لهن الا تبادل فضائح الحب والزواج والطلاق والتكالب على الرجال.. وقد يكون هذا حقيقيا نوعا ما، ولكن ليس بالفجاجة والتكرار الذى تقدمه بهما السينما فرشدى اباطة فى هذا الفيلم مهندس شاب يعمل فى المعادى من دون أن ندرى «ببعض ايه» بالضبط !. فنحن كالعادة لا نراه إلا متمسكا فى حدائق النادى بحثا عن الفتيات اللاتي يحتشن حوله فى تظاهرة كلما أطل بطلته البهية.. وطبيعى أن يترك كل هؤلاء ليقع فى حب نجلاء فتى من أول حادث سيارة.. ولكنها تتمنع عليه عندما تسمع عن مغامراته.. وكلما تمنعت عليه تعلق هو بحبها أكثر لكى نقع نحن فى القصة «البلدى» المستهلكة نفسها.. ولكن هناك فى النادى فتاة لعوب غريبة جدا اسمها فوزية جاءت من طنطا حيث حاول أهلها تزويجها، وتفرغت تماما فى نادى المعادى لقصة الحب الجديد بين صديقها رشدى اباطة ونجلاء.. فمن هى فوزية هذه؟ وكيف تعيش؟ وأين أهلها الذين تركوها تسرح فى النادى طول النهار لتوفق بين العشاق، مقطوعة الجذور تماما عن أى واقع حقيقى؟ هذه شخصيات لا وجود لها بهذا التسطيع إلا فى الفيلم المصرى ؟

التهديد بالقلة والقياب !

بينما تمضى قصة الحب حديثا بين رشدى ونجلاء التى هجرت بيت زوجها منذ أشهر.. يعود يحيى شاهين فجأة ليستردها فترفض.. وينصحها عبد المنعم ابراهيم زوج أختها الحكيم بأن تتصاع لإرادة زوجها المتوحش متجاهلا تماما أنها لا تحبه ولا تريده..

وهنا يكشف الفيلم ولو بشكل عابر عن الوجه الوحيد الجاد فيه : عن محنة المرأة العربية وامتهان مشاعرها وقهرها بالقوانين.. فزوج الأخت يهدد الفتاة المتمردة على زوجها بأنه يمكن أن يجبرها على العودة إلى ما يسمى «بيت الطاعة» وتتسأل هى فى مرارة :

«فيه قانون فى الدنيا يجبر زوجة أن تعيش مع جوزها وهى موش بتطبيقه؟»
ويحذرنا عبد المنعم ابراهيم الذى يحرص على مصلحتها :

– «ابوه يا هيام.. يفرش لك حصيرة فى أوضة.. ويحطلك فيها قلة وقبقاب ووابور جاز.. ويبيع لك عسكرى يجرجرك»!

وتمضى هذه الكلمات المهينة، والحقيقية للأسف، من دون أن ينزعج أحد من المتحدثين عن كرامة المرأة العربية.. ولكن الفتاة الشجاعة لا ترسخ للتهديد فى الواقع.. بينما تلتزم فى الوقت نفسه بسلوكها الشريف حيث ترفض ملاحظات الفتى الوسيم العايب .. ولكنه لكى يثبت أنه جاد فى حبها هذه المرة، يركب سيارته مندفعاً بسرعة جنونية حتى يرتكب حادثاً آخر وتزوره فى المستشفى بعد أن تأكدت من حبه الحقيقي..

ولأنه لابد فى أى فيلم مصرى من بعض مشاهد فى الاسكندرية، تذهب نجلاء مع أختها مديحة حمدى الى هناك لبضعة أيام، ويلحق بها رشدى أباطة، حيث لابد من البحر والمياهات، وهذا المشهد الغرامى العبيط على البلاج :

يقول رشدى أباطة لنجلاء وهو مفتون بجمالها :

– «ماقتليش.. انتى حلوة كده ليه»؟

فتقول نجلاء وهى تضحك بسذاجة :

– «عشان.. عشان أحمد يحبنى .. ها.. ها.. ها»!

وأحمد هذا هو رشدى أباطة طبعاً، الذى يتقدم للزواج بها من دون أن يعرف أنها متزوجة، وتخوض مشكلة معقدة مع زوجها الذى يطلبها للطاعة «كناشز».. ثم فجأة ومن دون مناسبة نعلم أن رشدى أباطة سيسافر فى بعثته لأربع سنوات فى ألمانيا ويريد أن يتزوجها ويصحبها معه.. ولكن عليها أولاً أن تحصل على الطلاق من زوجها.. وتذهب الى قصر الزوج فتجد «قفلاً» ضخماً على الباب من الخارج بينما الباب فى الداخل – لا ندري كيف – يخبرها بأن الزوج سافر الى الخارج ولن يعود قبل ستة أشهر !

مشاكل وحلول سحرية .. ونكد !

هكذا يعقد الفيلم الأمور فى تلذذ سادى من خلال تعذيب أبطاله، لكى يحل لهم المشكلة على الرغم من ذلك فى ثوان.. فبعد سفر رشدى أباطة فى البعثة من دون زواج، تصل ورقة الطلاق ببساطة من الزوج فى الخارج.. وتصوروا رجلاً يرفض إطلاق سراح زوجته ليعذبها ثلاث سنوات كاملة، ثم يرسل لها صك حريتها فجأة

ومن دون أى تفسير وهو فى الخارج.. فلأبد أنه صادف هناك فتاة أجمل منها تقبل
«معاملته الشاذة».

ووسط مظاهر الفرح والسعادة الغامرة التى عمت أرجاء الكرة الأرضية، يرسلون
برقية الى رشى اباطة فى ألمانيا ليخبروه بتحرر نجلأ أخيراً.. فيرسل برقية بأن
تنتظره غدا فى مطار القاهرة بفستان الزفاف.. وفى المطار تقف الفتاة فعلا فى
انتظار حبيبها بفستان الزفاف.. ولكن الطائرة تقع.. تصوروا مدى السادية فى
«العكنة» على البشر وحرمانهم من السعادة!.. وعلى فراش المستشفى يقول البطل
لحبيبته :

– «اطمنى.. حعيش.. علشان حينا يعيش.. ماقيش حاجة حتفرق بيننا»!
ثم يموت على الفور.. وتصرخ الفتاة.. وتعود الى الشجرة !

«آمال»

كفاح «ابنة الباشا» لاستعادة حقوقها المقتصة!

«آمال» فى هذا الفيلم الذى يرجع تاريخه الى عام ١٩٥٢ هى شادية التى كانت حينذاك فتاة صغيرة جميلة فى نحو العشرين، وفى خطواتها الأولى فى السينما، والتى ستصبح بعد ذلك أهم اكتشافات الفيلم الفئائى المصرى بعد ليلى مراد وحتى الآن! حيث لم تنجب السينما واحدة مثل هذه ولا تلك!

«آمال» من الناحية السينمائية نموذج مثالى لسينما الاربعينيات والخمسينيات.. لا من حيث الموضوع والتركيب الفئائى والميلودرامى فقط.. بل من حيث طبيعة الانتاج التى كانت سائدة حينذاك.. فهو أولا من انتاج أسيا التى بدأت ممثلة جاءت من لبنان ثم تحولت إلى منتجة من أهم منتجات السينما العربية فى مصر.. وأهمية أسيا ليست فقط فى أنها نموذج آخر للظاهرة الفريدة فى بداية تاريخ السينما العربية فى مصر، وهى ظاهرة أن هذه السينما قامت بشكل أساسى على أكتاف سيدات عظيمات كن أكثر طموحا وجلدا من الرجال فيما يبدو! وانما هى نموذج، أهم من ذلك، على نوع «المنتج» بالمعنى الفنى الصحيح الذى كان موجودا فى تلك الفترة المبكرة، وهو المنتج الفنان (فعلا)، والمحِب للسينما (فعلا)، الذى يدفعها إلى الأمام (فعلا)، حتى لو كان فردا وليس مؤسسة قوية.. وتلك ظاهرة عجيبة فعلا فى السينما العربية فى مصر، عندما كانت النساء أقوى وأكثر ايجابية من الرجال! بدءا من عزيزة أمير التى قدمت أول فيلم مصرى، إلى فاطمة رشدى وبهيجة حافظ، ثم أسيا ومارى كوينى، وانتهاء بماجدة التى أنتجت عملا أسطوريا - من حيث شجاعة الانتاج أقصد - فيلم «جميلة بوجريد»!

«آمال» من زاوية ثالثة هو نموذج لسينما «الأسرة».. ليس بالمعنى العائلى، كن

يكون العاملون في الفيلم أقرباء أو أولاد عم.. وانما بالمعنى الفني.. أى أن تكون هناك مجموعة من الفنانين والفننيين متقاربة ومتفاهمة فتعمل معا.. فمع أسيا التي هي من أصل لبناني، يكتب القصة والسيناريو هتري بركات وهو أيضا من أصل لبناني، وكان مخرجا في بداية طريقه.. ويكتب الحوار يوسف عيسى.. ثم يخرج الفيلم يوسف معلوف.. والاثنان من أصل لبناني ولكنهما كانا قادمين من فترة تجريب ومغامرة في السينما الأمريكية، كما كانت عادة بعض الشبان العرب من هواة السينما حينذاك.. وهى الفترة نفسها التي عاد فيها يوسف شاهين من دراسة السينما في جامعة باسادينا هناك ليخرج أول أفلامه «بابا أمين» عام ١٩٥٠.. وبعده بقليل عاد حسام الدين مصطفى أيضا..

فيلم «أمال» من هذه الزاوية اذا، هو نموذج آخر للدور الذي لعبه بعض اللبنانيين - أو العناصر المنحدرة من أصل «شامي» عموما - في بدايات السينما العربية في مصر.. وحيث كان إبراهيم ويدر لاما المهاجران الفلسطينيين العائدان من امريكا اللاتينية.. من رواد البدايات الأولى للسينما العربية في مصر أيضا.. فاذا ما تابعنا بعد ذلك أفضل المواهب الشامية في الغناء والتمثيل التي تدفقت على السينما العربية في مصر وأصبحت جزءا عضويا هاما في تكوينها - أمثال اسمهان وفريد الاطرش وصباح ويشارة واكيم والياس مؤدب ومحمد سلمان ومحمد البكار ونجاح سلام وفايزة أحمد ونازك - أدركنا أهمية الدور القومي الذي كانت تلعبه السينما العربية في مصر والتي كانت تتقبل هذه العناصر الوافدة عليها، وسرعان ما تصبح جزءا متلاحما من نسيجها يعيشه المشاهد في مصر، ولا يحس معه بأى غربة.. حتى أن «الاسكتشات» العربية التي تقدم فنون البلاد العربية كلها من تونس الى العراق، كما في أفلام فريد الاطرش مثلا أصبحت من المعالم الثابتة تقريبا في الفيلم الغنائي المصري..

يبقى بعد ذلك أن «أمال» هو نموذج لسينما الاربعينيات والخمسينيات، من حيث أن تركيبته هي التركيبية نفسها التي وضع يوسف وهبي تقايلها الأولى في الميلودراما التي تدور حول الفتاة المظلومة..! وهى التقاليد التي رسخها توجو مزراحى حين اكتشف ليلي مراد، فجعلها مظلومة ومغنية في الوقت نفسه.. ثم التقط حسن الإمام تلميذ يوسف وهبي الخيط نفسه وحوله إلى مدرسة، مستبدلا الغناء بالرقص..! بينما حافظ أنور وجدي على «المغنية» في ليلي مراد، ولكن من بون أن

تكون «مظلومة» بالضرورة! ولكنه حولها إلى «الحلم» الذى يثير خيال الجميع فى عالم ملئ بالبهجة والكوميديا والاستعراضات.. لكى يفوز بها فى النهاية ! .

شادية .. الظاهرة

فى تلك الاثناء ظهرت شادية أى فى بداية الخمسينيات، كفتاة صغيرة موهوبة ولكن بمذاق خاص مختلف.. فهى ليست فاتن حمامة أو ماجدة اللتين تجنحان أكثر للتراجيديا.. وهى لا تملك موهبة الغناء فقط - وهو غناء من نوع آخر غير نوع غناء ليلى مراد - وإنما تملك أيضا خفة ظل فائقة، وتلقائية فى الأداء الأكثر بساطة وقربا من روح البنت المصرية العادية .. وكلها أسباب ميزت شادية عن نجومات جيلها كله، وانتزعت لها مكانا خاصا وراسخا بينهن جميعا، كان يزداد قوة واتساعا عاما بعد عام، الى أن أصبحت شادية ظاهرة، وحالة خاصة تنبقل فى يسر من مجرد البنت الشقية الدلوعة التى قد تذكرك بفتاة أحلامك أحيانا وأختك أحيانا أخرى.. إلى المرأة الناضجة التى اكتملت أنواتها كممثلة حتى تقنعك بالبكاء فى «المرأة المهولة» مثلا!

يحيا العدل

طبعى إذا أن السيناريو الذى كتبه هنرى بركات لفيلم «أمال» يستوعب بذكاء هذه التركيبات التى كانت سائدة فى السينما العربية فى مصر كلها.. فالخط القصصى البسيط لا يخرج عن ميلودراما «البنت المظلومة».. ولأنها شادية فلا بأس من أن تغنى كالعادة، مرة وهى سعيدة ومرة وهى غارقة فى الشقاء ثم لا بد من أن تكون أيضا «بنت ناس» أو «بنت أصل».. بمعنى أن تكون «سليلة باشوات» ولكن الأشرار حرموها من ثروتها لتنتقل فى عذابات الظلم والحرمان، إلى أن تظهر الحقيقة فى نهاية الفيلم وتتحقق العدالة وتعود الثروة إلى أصحابها! فهذا هو الموضوع المفضل فى وجدان المشاهد العربى البسيط.. فهو يبكى جدا من أجل «أولاد الأصول» الذين يتعرضون للظلم والبهدة.. ثم عندما يتم الانتقام من الظالم ويسترد «ابن الناس» حقوقه - مضافا إليها الحب والزواج أيضا - يصل سرور هذا المشاهد البسيط و«انبساطه» إلى نروته، ويكاد ينفجر انتشاء بالانتقام من الظالمين وانتصار المظلومين.. لأنه يجد فى هذه النهايات انتقاما من مظالم كثيرة فى حياته الواقعية لا يستطيع تحقيقه إلا فى السينما فقط .. وحيث يتوحد تماما مع البطل أو

البطلة ولكن يترك لهما وحدهما مهمة الصراع من أجل تحقيق العدالة !..

ولكن اللفظ الذى لا نجد له تفسيراً حتى الآن.. هو أن المشاهد العربى - وبالتالى فى السينما - لا يرتبط الظلم عنده أبداً إلا بـ «الأصول»، أو «أولاد النوات»، أو الأثرياء عموماً الذين ينحدرون من أب أو جد «باشا».. والظلم الوحيد الذى يعرفه هذا المشاهد ويحتشد ضده هو نهب «العزب والأطيان»، وهما لفظان يترددان طوال الوقت فى فيلم «آمال»، من شادية مثلاً.. حفيد الباشا الذى غضب على ابنه لأنه أنجبها من راقصة تزوجها زواجا شرعياً، ولكن فى السر ..

من الطبيعى فى أوضاع طبقية وأخلاقية كهذه أن تصبح الضحية هى الطفلة الوليدة آمال ابنة الراقصة التى ينكرها أهلها الأثرياء.. والتى تتعرض لظلم فادح عندما تسرق منها «العزب والأطيان».. مع أن هناك الآلاف بل الملايين من حالات الظلم الأبشع، ولكن لناس عابدين تعساء يتم سحقهم يوميا وضربهم بالحذاء بصور مختلفة من لون أن يتزعم أحد فيصنع عنهم فيلماً، لأن المشاهد العادى نفسه يرفض أن يرى ناساً عابدين مثله، ويرفض - وهذه هى المفارقة الازلية فى السينما العربية فى مصر - أن يرى أحداً مثله شخصياً على الشاشة.. ربما لأنه يذهب الى السينما لا ليرى مأساته كما هى.. وإنما لكي يعلم، ويرى خيالات غريبة لنجوم أسطوريين.. وبنات باشوات جميلات مثل شادية أو ليلي مراد.. وحيث تبكى البنت الحلوة وهى تغنى.. وتسعد وهى تغنى.. وحيث لا بأس أيضاً من بعض الرقص والكوميديا ونحن نهزم الأشرار فى النهاية..

ولكن الحل وتحقيق العدالة ونصرة الحق والانتقام من الظلم لا تتحقق كلها إلا من خلال «أولاد الناس» أيضاً.. فمحسن سرحان البطل الذى أحب شادية وتم انقاذها على يديه هو «بالمصادفة» صاحب «العزبة» الملاصقة بالضبط «لعزبة» أسرتهما الثرية، والتى أصبحت ارثاً لها.. ولا بأس من بعض «الفقراء» الطيبين ليساغبوا البطل الثرى فى انقاذ البطلة الثرية ونصرة الحق.. ولذلك فنحن نرى محسن سرحان متواضعاً جداً وديمقراطياً، بحيث يصادق شكوكو الطباخ ومحمد كامل الخادم النوبى التقليدى.. وهما يساعدانه فى خطة الانقاذ ولكن بشرط أن يظل هو «القائد» الذى يفوز بالبطلة فى النهاية!

ولكن الطباخ والخادم النوبى لا يحققان للفيلم هذه الوظيفة فقط.. فهما العنصر الكوميدي الوحيد الذى يكسر حدة الاكتئاب من خلال تعاطفهما مع البطلة فى وجه

الاشرار.. ثم هما فرصة لاثبات أن الفقراء والخدم يمكن أن يكونوا طيبين وظرفاء،
تعلقا لمشاعر جمهور الترسو.. وهما تأكيد آخر على أن الفقر يمكن أن يكون أحيانا
«أظرف» من الثراء طالما أنه يحقق القناعة وراحة البال.. وترسخ هذه الفكرة لدى
المشاهد كانت دائما المهمة المقدسة للفيلم المصرى حتى يحمد الانسان الله على ما
رزقه فلا يشكو ولا يتمرد ولا يثور !. أما الوظيفة الأخيرة - فيما أعتقد - للطباخ
والخادم فهي اللعب على التناقض بين الأثرياء والفقراء، وهو عنصر أساسى شائع
فى تعميق أى دراما، ولا سيما عندما تكون لشكوكو ومحمد كامل شعبية فى أفلام
تلك الأيام كعناصر مكملة للأبطال الرئيسيين..

القصة كلها تبدأ بفيلم قصير يكاد يكون مستقلا.. فأحد الباشوات يحتضر وهو
غاضب جدا على ابنه الشاب - الممثل محمد السبع - لأنه تزوج راقصة وأنجب منها
طفلة .. وشقيق الباشا وعم الشاب هو فريد شوقى زوج ميمى شكيب، ونفهم على
الفور انهما شريران.. وهو ينصح ابن أخيه بنسيان زواجه من هذه الراقصة التى
لا بد تطمع فى ثروته.. وعندما يقول له الشاب أنه يحبها، يحدد العم فريد شوقى
فلسفته بوضوح :

«أنا شخصيا قبل ما اتجوز.. ياما حببت رقاصات!»..

ولكن الشاب يصمم على الاحتفاظ بزوجه الراقصة وابنته منها مهما كان الأمر..
ويسافر سرا ليراهما حيث أخفاهما فى الاسكندرية ..
قبل ذلك يكون الفيلم قد مهد لنا القصة كلها بصوت المعلق الفخم الذى ينطق
بكلمات ضخمة :

« فى ليلة حالكة الظلام.. جاءت الى الدنيا ضمن من جاؤوا.. طفلة تمتاز بشيء
عن غيرها من الأطفال.. جاءت تبكى كأنها تعلم ما تخبئ لها الأقدار.. جاءت تبكى
ومن حولها يبتسمون»..

الغريب أن هذا الأسلوب الأدبى الفخم كان شائعا فى أفلام تلك الأيام.. وحيث
يمضى صوت المعلق الفخم الضخم يمهّد للمشاهد بهذه الكلمات الرنانة فيتصور
معها أنه أمام فيلم عظيم.. ثم يظهر صوت المعلق - أو الراوى - فى اللحظات
الحاسمة من تطور الفيلم.. ولكنه لا بد من أن يختتمه بالموعظة البليغة التى تحمل
بشكل مباشر هدف الفيلم الأخلاقى كله الذى يسمونها «المورال». وكان المشاهد لا
يفهم..!

يذهب الشاب ليرى زوجته ووليدتها آمال في الاسكندرية بحيث يعود في الليلة نفسها قبل أن ينكشف سفره.. وعندما تودعه زوجته - روزو نبيل - طالبة منه أن يحذر من قيادة السيارة في الظلام تفهم على الفور أنه سيموت.. وبالفعل تنقلب به السيارة في طريق العودة فجرا إلى القاهرة عندما يغالبه النعاس في مشهد تم تنفيذه جيدا فعلا لانقلاب سيارة.. ويموت الأب.. ويصبح مصير الأم والابنة مطلقا بخطط فريد شوقي الشريرة.. انه يعلم بهذا الزواج السرى.. وهذه الطفلة الوليدة تهدد الآن بضياح «العزب والأطيان» التي يحلم بالاستئثار بها بتحريض من زوجته الشريرة هي الأخرى ميمى شكيب.. ولذلك فهو يذهب إلى الاسكندرية ويسالوم الأم المريضة على كتمان الأمر مقابل مبلغ.. ثم يكشفها بقسوة بأنها راقصة فاضحة تطمع في ثروة أسرته.. وطبيعي أن تصدم الأم وتموت على الفور ! فيسرق فريد شوقي الأوراق التي تثبت شرعية الزواج ويعود إلى القاهرة.. ثم يستحضر الطفلة مع مرضعتها من الاسكندرية.. ولكي يخفي معالم الأمر، يعهد بالطفلة آمال إلى ناظر العزية الطيب عبد العزيز أحمد لكي يربيهها مع بناته الثلاث.. وينكتشف أن احداهن هي الممثلة سميرة أحمد.. وتمضى السنوات إلى أن تصبح شادية الطفلة فتاة في العشرين عاشت مع ناظر العزية باعتباره الأب الوحيد الذي تعرفه.. ومن دون أن تعرف بالطبع - وهي تحيا في الريف كفلاحة - أنها ابنة الباشا صاحب هذه الأرض كلها.. وطبيعي أن تتركب شادية حمارا.. ولكن الغريب أن تغنى فتاة لحمار اسمه مبروك قائلة له : «شى يا حمارى.. حا يا حمارى.. قلبى عليك من طول مشوارى»..

ولكن هذا يصبح عابيا جدا في الريف المصرى عندما تكون الفلاحة هي شادية.. وهنا فلا بد أن يلتقى بها محسن سرحان على الجسر.. هو راكب سيارته الفارهة.. وهي على ظهر الحمار.. ويتحقق اللقاء الأول بين الأغنياء والفقراء الذين هم أثرياء في الأصل.. ويحب محسن بيه الذى هو صاحب العزية المجاورة.. الفلاحة الحسنة على الفور.. ومن دون أن يمارس عملا آخر طوال الفيلم بعد ذلك سوى التفرغ لهذا الحب !. ولكن زوجة ناظر العزية الذى ربي الفتاة اليتيمة مع بناته الثلاث تنقلب فجأة على هذه الفتاة التى لا تريد أن تتزوج من العمدة.. وتتهمها من دون أى مناسبة بأنها هي السبب في عدم زواج بناتها الثلاث .. فتخرج شادية ناظر العزية أن يعيدها إلى بيت فريد شوقي الذى كلفه بتربيتها.. ومن دون أن تعرف بالطبع أنه بيت أسرته الحقيقية !.

فى الفقر راحة بال

لا يجد فريد شوقى الشرير مناصا من أن يقبل الفتاة المسكينة فى قصره الفخم.. ولكن زوجته القاسية ميمى شكيب.. وابنته الارستقراطية المدللة عواطف، التى تقوم بدورها ممثلة تخصصت فى أنوار «الغلاسة» والشر المناقضة دائما لور البطلة المحبوبة، وكان اسمها منى فقط من دون أن يقولوا لنا منى من بالضبط .. هذه الفتاة الارستقراطية الشريرة وأما تعاملان الفتاة الطيبة الواقعة عليهما باعتبارها خادمة.. وفى المطبخ تصانق الطباخ ابن البلد الجدد شكوكو - مستكة - والخادم النبوى الظريف محمد كامل - كبريت - ومن دون أى مناسبة يلقي شكوكو محاضرة عن جمال راحة البال مع الفقر.. لأن القلوس هى شىء سيء جدا.. وفجأة ومن دون أى مناسبة أيضا يغنى شكوكو فى المطبخ هذا الدرس البليغ الموجه للمشاهد :

«ربنا يبسطنا كمان وكمان..

ويخللى القلب يا خدله يومين..

الفرح ده شىء يمكن تلاقيه..

على حلة محشى بتبلعها.

أو صحن مدمس تظفر بيه ..

وقزارة ببيسى تقربعها!»

وتشارك معه شادية فى غناء درس آخر عن القناعة التى هى كنز لا يفنى.. ثم يشترك محمد كامل نفسه فى الغناء بمقطع نوبى.. وكلها دروس بليغة فى القناعة التى هى - مع راحة البال - أجمل بكثير من الثراء..!

ثم ومثل سندريلا بالضبط.. تعاني آمال أو شادية كل صنوف العذاب والامتحان.. والساحرة الشريرة هنا هى ميمى شكيب سيدة القصر المسروق أصلا من صاحبتة الشرعية شادية، وابنتها الشريرة «منى الارستقراطية - الفلسة» التى تنصب شباكها لتتزوج بأى شكل من محسن سرحان.. وهو هنا «الأمير الجميل» الذى يجب الخادمة المظلومة ويفضلها على الفتاة الشريرة، ويكون حلم سندريلا الأخير أن يخلصها من هذا العذاب.. وفجأة يكتشف الفيلم أن لفريد شوقى ابنا آخر شابا هو الممثل الناشئ حينذاك صلاح منصور.. ولذلك فلا بد من أن يكون شريرا وفاسدا هو الآخر حتى يحاول اغتصاب الخادمة الجميلة.. وعندما ترفض يدبر لها الحادث الخالد

فى السىما العربىة فى مصر وهو سرقة العقد الذى يخفيه فى حجرها!.. وهو المشهد نفسه الذى حدث فى «عزل العنات» لكن المتهم البرى كان نجيب الرىحاضى!.. رىتم طرد شادىة - بقسوة طبعاً - من القصر.. وهنا يتطوع الطباخ الشهم شكوكو بأخذها الى منزله حيث ترحب بها زوجته «مهلبة».. فاذا كان شكوكو نفسه اسمه فى الفلم «مستكة» فمن الطبيعى أن يكون اسم زوجته «مهلبة».. والطريف أن ممثلة الدور كانت عفاف شاكر أخت شادىة التى حاولت فى السىما قليلاً ولكنها فشلت واختفت.. والغريب أن شادىة تدخل منزل شكوكو بحقيبة ملابسها فترحب بها «مهلبة» ترحيباً حاراً ومبالفاً فيه، وتحضنها بعنف وكأنها ترحب بشادىة التى هى أختها فى الواقع.. والتى حتى قبل أن تجلس على المقعد تغنى على الفور هذه الأغنية المأساوية :

«ياقسمنى ونصيبى.. قاسيين عليا ليه ؟

يا ترى يا حبيبى.. حنقول عليا ليه ؟.

من بيت لبيت جابونى.. واحتاوا وحيرونى..

ليه بس بيظلمونى.. وييتهمونى ليه؟»

الغريب أن السيدة «مهلبة» لم تندش أبداً لغناء هذه الضيفة المجنونة كما لم يندش أحد من الجيران حين وجد - فى حى شعبى - الموسيقى تنطلق لا أحد يدرى من أين . وقتاة تطلق عقيرتها بالغناء !

النهاية .. سعيدة طبعاً

ويبدأ الفلم فى «التشطيب» .. ومن خلال بحث بوليسى يقوم به «مستكة» الطباخ الذى هو شكوكو، ويتشجيع من محسن سرحان الذى يحب سندريللا، يتم كشف كل الأسرار واحضار كل الوثائق التى تثبت أن شادىة هى الوريثة الشرعية التى سرق فريد شوقى ثروتها، ثم يريد الآن قتلها بحبسها فى غرفة الغسيل وفتح أنابيب الغاز لكى تختنق ويذهب معها سرها وسره فلا تسترد ثروتها التى نهبها.. ولكن بالضبط كما فى فيلم «الفتوة» لصالح أبو سيف - انما فى «الفتوة» كان فريد شوقى على العكس ، هو الضحية البريئة، والقاتل هو زكى رستم - ينقلب الباب على شادىة وفريد شوقى معا فى الغرفة التى ينتشر فيها الغاز.. لأن «من حفر حفرة لأخيه وقع فيها».. ولكن الانتقاد يتم فى آخر لحظة أو على «طريقة جريفيث» التى ابتدعتها

السينما الامريكية فى بداياتها.. فيتم تقطيع المونتاج بالتوازي بين البطلة التى تتعرض للخطر والبطل الذى يسرع لينقذها، الى أن ينجح فى ذلك فى اللحظة الأخيرة.. ويعاقب الشرير بالقائه فى السجن الذى يبدو أنه كان معتادا عليه منذ شبابه المبكر. بينما يرقل الطيبون فى السعادة .. والسعادة هنا هى أن نرى شادية ومحسن سرحان.. وشكوكو وه مهلبية.. يصطادون السمك! .

ولكن صوت المعلق الغليظ لا يرحمنا فتجىء كلماته الضخمة وكأننا لم نفهم :
- « وهكذا كتبت النجاة لأمال.. وبفع عامر بك - فريد شوقى - ثمن جريمته.. وكان جزاؤه من جنس عمله : السجن.. وعادت المياه الى مجاريها.. والأموال الى أربابها.. والابتسامة الحلوة على شفתי كبريت ومستكة »..
وعلى الرغم من أن الفيلم انتهى من زمان.. فما زال المعلق يتحدث حتى الآن.

«الأصدقاء الثلاثة» سينما «الشقاوة» والعصاة والرجل والقميص

تصوروا موقفا كهذا شديد البساطة يرتدى الشاب أحمد رمزى ملابس استعدادا للخروج حين يسمع طرقات على الباب.. تذهب أمه لترى من الطارق، فإذا بجار كهل يقطن فى الشقة العليا فى البيت نفسه، ترحب به الأم، فتفهم أن علاقة جيرة قديمة تربطهما، فيطلب منها الرجل الكهل بأب شديد أن تخط له شيئا فى قميص يحمله بحيث يأخذه منها عند عودته.. فتبدي الأم ترحيبها بهذه الخدمة البسيطة وتتبادل مع الرجل بعض كلمات المجاملة، وينصرف.. موقف عادى جدا يحدث كل يوم بين الجيران فى كل البيوت المصرية..

الابن الشاب أحمد رمزى يرقب هذا الموقف العابر جدا من باب حجرته الذى يطل على صالة الشقة حيث تبادلت أمه هذه الكلمات مع الجار.. ولكن فى عينيه تلمح توجسا غاضبا بلا سبب .. وعلى الرغم من أنه رأى وسمع كل شيء.. حيث لم يحدث شيء فى الواقع.. فإنه يعاتب أمه على أنها قابلت الرجل بقميص منزلى يكشف عن نراعيها العاريتين.. فتندش الأم جدا لهذه الملاحظة.. لأن جيرتها مع الرجل قديمة، وهو رجل مهذب جدا وليس غريبا عليهما، حتى أن ابنتيه الشابتين تعتبرانها بمثابة أمهما الراحلة.. فلم يكن هناك أى حرج فى أن تقابله هكذا ..

ولكن هذا الحادث البسيط الذى لا يعتبر «حادثا» على الإطلاق، يتصاعد بلا مناسبة حتى يصبح عقدة هائلة، بل ومأساة أخلاقية مروعة هى التى تحكم تصرفات الشاب أحمد رمزى بعد ذلك.. وبما أنه هو بطل الفيلم الرئيسى فإنها تصبح محرك أحداث الفيلم كله.. كيف ؟

يعود الرجل بعد وقت ما ليأخذ القميص من السيدة بعد اصلاحه.. ويكون ابنها أحمد رمزي مع صديقه حسن يوسف واقفين على سلام البيت يغارلان ابنتي الرجل نفسه - نبيلة عبيد وشقيقتها ماجدة الخطيب - حيث نفهم أن هناك شيئاً بين الجميع من شقاوات الشباب ومعاكسات «السلام» المعروفة في البيت المصري.. أو التي كانت كذلك أيام البراءة القديمة.. بينما يكون الشابان قد تركا صديقهما الثالث محمد عوض الذي هو في الوقت نفسه ابن خالة أحمد رمزي.. ليرقب لهما الشارع من غرفة رمزي نفسه، ليحذرهما لو وصل فجأة والد الفتاتين - الذي هو الرجل صاحب القميص نفسه - وأرجو أن تكون قد فهمت شيئاً - حتى لا يضبطهما مع ابنتيه على السلام.. ويدخل الرجل إلى الشقة.. ويأخذ القميص من الأم بكل أدب.. ولكن قدمها تتعثر من تون مناسبة فتقع على الأرض.. فلا بد من أن تحدث مأساة ما في الفيلم المصري ومهما كان الموقف بسيطاً، أو لا يحتمل ذلك، ليجد كاتب السيناريو مزيداً من الفواجع يبني عليها الأحداث بعد ذلك.. وطبعي أن يعمل الرجل المهذب على السيدة ليساعدها على النهوض.. وطبعي أن تتأوه السيدة من الألم.. بل أن محمد عوض - وهي خالته - يسمع تأوهاتهما فيخرج من حجرة أحمد رمزي - ابنها ليساعدها مع الرجل على النهوض.. ولكن الابن الذي يرقب الرجل يدخل على أمه يزداد شكه في الأمر.. فيهبط درجات السلم ويقف أمام باب الشقة، فيرى شبحي أمه والرجل يتلاصقان.. ويتعمد المخرج، ضد منطق الموقف نفسه، أن يجعل تأوهات الأم (جنسية).. لا ندرى كيف! كما لا ندرى بالضبط كيف اختفى الشبح الثالث لحمد عوض ابن خالته الذي يساعد الأم على النهوض فيتأكد أنها ليست وحدها مع الرجل آن.. ولكن «المخرج عاوز كده» كما يقول الجمهور فعلاً!

فواجع مفتعلة

بعد خروج الرجل حاملاً قميصه بعد هذا الموقف البسيط، يندفع الابن الأهوج أحمد رمزي إلى الشقة فيجد أمه وحدها. ومن تون أن ندرى أين اختفى محمد عوض! فيلقى في وجهها بالاتهامات العاصفة المألوفة من نوع: «أنت لا أمي ولا أعرفك»، ثم ينطلق خارجاً كالمجنون وقد تصور أن أمه سيدة داعرة ومن تون أي سبب على الإطلاق لهذا الاتهام الشنيع! بينما تصرخ الأم على ابنها في محاولة لاستيقاظه.. وبعد فوات الوقت بالطبع يدرك محمد عوض أن هناك أزمة ما.. فيخرج

فى محاولة للحاق بابن خالته المجنون، الذى لابد كما هى عادة الفيلم المصرى أن «يهيم على وجهه» فى الشوارع بعد اكتشافه هذه الفاجعة التى ليست فاجعة على الإطلاق.. وهى أن السيدة والدته ليست على ما يرام .. أو ليست كما كان يتصور.. أو أنها باختصار «ست مش كويسة».. وفى أفلام أخرى تكون الفاجعة أكبر، حين يكتشف الابن أنها ليست أمه أصلا.. وإنما هى المرضعة .. لأنه «ابن الخطيئة»! وفى حالة عبد الحليم حافظ فانه يواجه هذه الصدمة غالبا بأن يغنى فى الشوارع الخالية تحت عواميد الانارة.. أما فى حالة أحمد رمزى.. ولأن الفاجعة حدثت بالنهار.. فانه الكفى بأن يترنح فى الشوارع ومن دون غناء!

الاصفياء الثلاثة

الفيلم على أى حال هو «الاصفياء الثلاثة» الذى أخرجه أحمد ضياء الدين عام ١٩٦٦ .. وبعد سلسلة من «الثلاثيات» تحدثت عنها قبل ذلك كانت قد شاعت فى الستينيات ونجحت نجاحا كبيرا ما بين المغامرين والشياطين والمساجين عن مغامرات ثلاثة شبان كانوا غالبا من بين رشدى اباطة وأحمد رمزى وحسن يوسف، الذى كان القاسم المشترك فى هذه الثلاثيات، ومعه محمد عوض فى قمة ازدهاره حينذاك، ليقدم العنصر الكوميدي فى هذه الأفلام التى كانت قائمة على الحركة أساسا.. وبينما ارتبط معظم هذه الأفلام بحسام الدين مصطفى مخرجا.. ارتبط عدد كبير منها أيضا بعدلى المولد كاتب السيناريو ومنتجا فى الوقت نفسه . بعد ما اكتشف أنها لا تتكلف كثيرا ، لا فى الانتاج ولا فى البحث عن موضوع قوى أو مبتكر.. وإنما يكفى جمع أى ثلاثة من هؤلاء النجوم المحبوبين فى ذلك الوقت ليشاركوا فى أى مغامرة جديدة يغلب عليها الطابع الكوميدي.. وحيث تلعب بعض الممثلات أدوار هامشية فى الواقع كمجرد حبيبات أو خطيبات هؤلاء الشبان الثلاثة الذين يلتقون بهم بين الوقت والآخر أو بين مغامرة وأخرى! ولا تحتاج القصة والسيناريو بعد ذلك الا لمجرد هدف مشترك يسمى من أجله هؤلاء المغامرون وضد عصابة ما من الأشرار.. ثم ينجح الفيلم نجاحا مضمونا لمجرد بعض المعارك وقصص الحب والضحكات.. لأن توزيع البطولة على ثلاثة ممثلين بدلا من واحد يضمن اقبال جمهور الثلاثة معا. ثم لأن هذا القالب القائم على الحركة والاثارة الضاحكة كان يلقي نجاحا عند الجمهور، الذى كانت تعجبه، فضلا عن ذلك، قيمة

الوفاء والاخلاص فى السراء والضراء بين الأصدقاء.. وربما كانت هذه الأسباب كلها وراء انتشار موجة أفلام «الثلاثة» هذه فى الستينيات .. التى كان صنعها سهلا وتحقيقها لأعلى الإيرادات مضمونا.. ولذلك تخصص فيها تقريبا عدلى المولد وحقق بها رواجاً كبيراً، ثم توقف عن الإنتاج والكتابة نفسها بعد ما «شبع» الجمهور من هذه الموجة التى استهلكت نفسها..

«الأصدقاء الثلاثة» هو نموذج مثالى لهذه الموجة.. فهو من سيناريو وإنتاج عدلى المولد.. ومن تصوير فيكتور انطون مصوره المفضل.. ويتقاسم بطولته ثلاثة أحمد رمزى كالعادة فى دور الفتى الجاد الذى يعانى مشكلة ما يلتف حوله فيها صديقه المخلصان، ويقوم بمهمة «الضرب» باعتباره المقتول العضلات، قبل أن يتخصص رشدى أباطة فى هذه الأنوار بعد ذلك بقليل.. أما حسن يوسف فهو الفتى الشقى خفيف الدم والذى لا بأس من قيامه بأعمال الضرب و«الجدعة» أيضاً لو أزم الأمر.. بينما يتولى محمد عوض - الذى التقطته السينما باقراط بعد نجاحه فى مسرح الستينيات حتى أصبح نجم الكوميديا الأول - جانب الضحك وسط أحداث الفيلم المثيرة حركياً.. وكوميديا محمد عوض كما رسمها لنفسه أو كما رسمتها له السينما - وهذا الفيلم بالذات - نموذج مثالى أيضاً لها.. هى كوميديا «العبيط» أو التخلف العقلى.. فهو مرتبك دائماً ويربك من حوله ويصطدم دائماً بمن حوله حتى أصدقائه أنفسهم، أنه يضرب مثلاً حسن يوسف زميله فى المعركة نفسها.. ثم يقع على الأرض «ويتكعبل» فى أى شىء ولا يستطيع النهوض باعتبار أن هذه أشياء يمكن أن تضحك الجمهور! ففى الاعتبار التقليدى القديم فى الكوميديا، أن «العبيط» لابد من أن يضحك الناس خصوصاً إذا ما وضعناه وسط «الشطار» أو «البارعين».. فعندما يكون عندنا أحمد رمزى وحسن يوسف ليقوما بعمليات المقامرة والضرب وحب البنات.. فلا بأس من أن يكون معهما محمد عوض ليقوم بدور الشريك الأقرب إلى التخلف العقلى بإذائه الكاريكاتيرى القائم على المبالغة .. فهو لا يجيد القيام بشىء على الإطلاق.. لا الحب ولا الضرب.. بل ولا يرى أصلاً.. ولذلك فهو فى «الأصدقاء الثلاثة» مثلاً يلبس فجأة نظارة طبية فى النصف الثانى من الفيلم بعد ما كان يرى جيداً بدونها فى النصف الأول.. إما لأن كاتب السيناريو «نسى» أن يلبسه هذه النظارة فى البداية.. أو لأنهم قرروا فجأة أن «يلعبوا» بحكاية «النظارة» التى تسقط عن عينيه فى أثناء الإزمات أو المعارك فلا يستطيع الرؤية بهدف زيادة افتعال أسباب

الضحك.. ثم يستخدم «لزمات» أو «إيفيهات» تتكرر طوال الفيلم بلا ملل.. كأن يصطدم بالأبواب مثلا.. أو كأن يصطدم بحسن يوسف دائما فيدفعه هذا بعيدا عنه وهو يوبخه على «خيبته» التي تعطل هذا الفعل أو ذاك.. ثم يتعرض لأزمة ما فيبكي ويولول مذعورا ويقبل وجهه أو حتى يقدم شريكه في الموقف قائلا جملة لا تتغير «برىء يا بيه.. مظلوم يا بيه».. والجمهور يضحك لمثل هذه الأشياء.. حتى لقد أصبح محمد عوض أكثر نجوم الكوميديا سعرا ومبيعا. ومن هنا نتأكد مرة أخرى من أن نونو الجمهور هو الذى يفرض أساسا نوع الكوميديا التي يستسيقها بل وحتى نوع السينما نفسها..!

لكن يبدو أن عدلى المولد المنتج وكاتب السيناريو لم يكن مطمئنا تماما انجاح «التوليفة» المكررة هذه المرة.. أو لعله أراد أن يضيف بعض العمق كما يتصوره هو .. فجنح الى الميولوبراما بحيث تصبح هناك أيضا عقدة أو فاجعة ما يهرب منها البطل ولكنها تلاحقه وتعذبه فيما تبقى من حياته.. فواقعة الرجل والقميص البسيطة جدا. والتي لم يحدث فيها شيء اطلاقا يمكن أن يحتمل أى شك أو توجس.. تتصاعد بين يدي كاتب السيناريو بلا أى منطق أو مبرر درامى أو نفسى أو حتى أخلاقى.. بحيث ينطلق الشاب أحمد رمزى هائما على وجهه معذبا كما قلنا من قبل .. فهل تدرون أى كوارث أخرى ترتبت على ذلك وتحكمت فى كل مسار الفيلم ؟

استكشافات سخيفة

أولا خرج وراءه صديقه حسن يوسف ومحمد عوض بالطبع ليعيداه الى رشده.. فركبا سيارة حسن يوسف الصغيرة التي لا يركبها محمد عوض أبدا إلا بالقفز من النافذة.. لأن بابها لا يفتح فى يده هو بالذات لكى تكون هناك فرصة للصراخ والولولة ولكى يبدو «عبيطا» أكثر.. وعندما تتطلق السيارة بسرعة جنونية يلحق بها «كونوستابل» مرور : على دراجته البخارية فننتذكر أن هذا النظام فى ملاحقة السيارات المتهورة كان موجودا فعلا فى الستينيات، ثم اختفى الآن على الرغم من «تقدم» الشرطة!

فى الوقت نفسه، وبالمصادفة البحتة، تكون إحدى بنات الليل تتصعلك فى الطريق التي يترنح فيها رمزى الهارب من قضية أمه الوهمية فلا تجد غيره فريسة لتقرض نفسها عليه.. ولكنه يصدها طبعاً ثم لا ندرى كيف تكون سيارة حسن يوسف وعوض

قد وصلت الى الموقع نفسه بالضبط فتلقى الفتاة بنفسها أمامها ومن دون سبب على الإطلاق ويكون «كونستابل المرور» قد وصل أيضا، فتبلغه الفتاة بأن الشبان الثلاثة كانوا يعاكسونها ثم صدموها بسيارتهم.. فيصحبهم الى قسم البوليس ببساطة، ثم في اللقطة التالية مباشرة نراهم في السجن ببساطة أكثر !

لقد تعمدت أن أرى هذه الأحداث التافهة بالتفصيل لنرى كيف كانت هذه السيناريوهات الرديئة تقتل الأحداث وتلوى عنقها ضد أى منطق أو معقولية لتصل بأبطالها الى ما تريد .. فعذلى المولد يريد وبأى ثمن أن يجرى جزءا من أحداث الفيلم الملفقة في السجن.. حيث لابد من أن تحدث بعض الكوميديا بعد نجاح تجربة السجن في أفلام سابقة، وهكذا نجد أنفسنا أمام شذرات متفرقة لا يحكمها سياق درامى واحد مقنع سوى شخصيات الأبطال الذين ينتقلون من موقف الى موقف لا علاقة له به ، وأقرب الى «الاسكتشات».. فهذا جزء الضحك.. وهذا جزء الميلودراما.. وهذا جزء السجن.. وهذا جزء الضرب والمغامرة.. أى أن الفيلم هو عدة أفلام في الواقع، يتوجه كل منها الى نوعية من الجمهور.. أو يحقق غرضا محددا من «أغراض السينما» عند المشاهد الواحد..

قبل أن تحدث هذه المشاكل كلها كان الفيلم قد بدأ بداية مختلفة تماما لا علاقة حقيقية لها بكل ما بعدها.. فحسن يوسف ومحمد عوض تلميذان في مدرسة ثانوية أو معهد ما وينشران الفساد في كل ما حولهما.. فمحمد عوض مثلا مشغول عن شرح المدرس بكل الطعمية والجرجير خلصة.. بينما حسن يوسف يجيء متأخرا عن الدرس فيقفز إلى «الفصل» من النافذة.. وكوميديا مكررة وغلظة كهذه على تيمة التلاميذ الفاسدين التي هي من «تيمات» الكوميديا المضمونة النجاح .

الغريب أننا نرى في هذه المدرسة الغريبة نفسها أحمد رمزى ولكن كمشرف أو أستاذ ومن دون أن نفهم نوع الدراسة نفسها.. ثم عندما يحيل المدرس التلميذين المشاغبيين حسن وعوض الى ناظر المدرسة الذى يطربهما ويطلب منهما العودة مع ولى أمرهما.. يتشفع لهما رمزى العاقل الذى نكتشف أنه صديقهما المخلص الذى يشترك معهما في قصص ومغامرات واحدة بعد ذلك !

لا يكاد هذا الجزء التهميدى من الفيلم ينتهى حتى يبدأ الفيلم الآخر المستقل عن أزمة رمزى مع أمه التى تصور أنها على علاقة بالرجل ذى القميص والى أن يصل الثلاثة الى السجن من دون أى مناسبة.. وهناك تحدث بعض الأشياء التى يتصور

الفيلم أنها مضحكة وحيث يقع محمد عوض كل خمس دقائق، أو يصطدم بـ «الشاويش خلف» الذي هو تقليد حرفي «لشاويش عطية» في أفلام اسماعيل ياسين.. ثم تتكرر بعض مواقف الكوميديا السانجة في مطبخ السجن حيث يلقي المساجين الثلاثة الأشقياء بالطعام على رأس الشاويش إلى أن يسقط محمد عوض نفسه في وعاء المطبخ الكبير.. ويعد استهلاك كل امكانات الضحك من هذا النوع يفرج عن الشبان الثلاثة طبعاً من السجن، ليقداً فيلم آخر مختلف تماماً أيضاً ! على باب السجن يكون في انتظار الأصدقاء الثلاثة عليّة عبد المنعم أم أحمد رمزي التي يشيع عنها غاضباً لأنه مازال متعلّلاً جداً من حكاية الرجل والقميص.. وفتاة أحمد رمزي نفسه التي هي نبيلة عبيد.. وهنا نصل الى قصص الحب التي هي عنصر مهم طبعاً في كل الأفلام.. على الرغم من أنها قصص هامشية جداً لا تتعدى عدة مشاهد عابرة لا تشغل المرأة فيها حيزاً كبيراً كما هي العادة في «أفلام الرجال» من هذا النوع.. ولهذا تسند الأدوار النسائية لممثلات ناشئات غالباً.. فسوف نلاحظ مثلاً أن نبيلة عبيد مثلاً كان اسمها في عناوين الفيلم نبيلة فقط ..

وجه جديدة

في قوائم الأفلام المصرية الرسمية الوحيدة المتاحة - والتي لا نعرف مدى صحتها - يظهر اسم نبيلة عبيد لأول مرة بطلاة لفيلم قبل ذلك بثلاث سنوات .. وهو فيلم «رابعة العنوية» الذي أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٦٣ .. ثم يظهر مرة ثانية في فيلم «المعاليك» الذي أخرجه عاطف سالم وكان آخر أفلام عمر الشريف المصرية عام ١٩٦٥.. ولكي يكون العام التالي ١٩٦٦ هو عام انطلاق نبيلة عبيد، حيث تلعب بطولة القصة الثانية من فيلم «ثلاث لصووس» الذي أخرجه ثلاثة مخرجين، وهي القصة التي منلت أمامها فيها مديحة سالم وحسن يوسف وأخرجها حسن الامام.. وانفردت ببطولة «كوتوز» أمام كمال الشناوى وأخرجه نيازى مصطفى.. و«زوجة من باريس» أمام رشدى أباطة وفؤاد المهندس وأخرجه عاطف سالم .. فضلاً عن فيلمنا هذا «الأصدقاء الثلاثة» أى أنها لعبت بطولة أربعة أفلام فى عام واحد . وهو مؤشر نجاح لمثلة جديدة ومع ذلك ظل اسمها نبيلة وبورها صغيراً لا يتعدى مشاهد قليلة. نفهم منها أنها تحب أحمد رمزي مع أنها ابنة الرجل صاحب القميص إياه والذي تسبب في مأساته مع أمه.. بينما أختها ماجدة الخطيب التي كانت فى بداياتها هي

الأخرى تحب صديقه حسن يوسف.. فبقيت مشكلة البحث عن فتاة يحبها الصديق الثالث محمد عوض.. وهنا نلاحظ أن عناوين الفيلم تقدم «الوجه الجديد: نجلاء فتحي».. وهى الفتاة الصغيرة التى تظهر فى الثلث الأخير من الفيلم تقريبا ويأسمها الأصلي زهرة والتى تعيش مع نجوى فؤاد فى بيت واحد وتقول لها: يا «طانط» فلا نفهم مدى قربيهما بالضبط .. ولكن دور نجلاء فتحي القصير لا يتعدى أن تصعد سلالم الفيللا ثم تهبطها باستمرار لتفتح الباب لأى طارق.. بينما تضحك بشيء من البهلاهة لأنها لاتجد شيئا تمثله.. سوى أن يدخل وراها محمد عوض إلى المطبخ ليطاردها لأنه أعجب بها.. بينما هى لا تكف عن الضحك وهى تجرى منه.. ولكن المخرج لا ينسى أن يقدمها فى مشهد مع «طانط نجوى فؤاد» فى حمام سباحة بالمايوه لنرى جسدها الجميل ..

الجامع .. المانع !

وهذا يقودنا الى القصة الأخرى أو الفيلم الآخر المستقل الذى يستدرجنا اليه المنتج وكاتب السيناريو عدلى المولد..
فبعد خروج الشبان الثلاثة من السجن يرفض أحمد رمزى العودة الى بيت أمه.. ويقرر بدء حياة جديدة.. وهنا يفاجئنا الفيلم لأول مرة بأن هؤلاء الشبان لهم علاقة ما بمصنع خشب ويتصميم اليكورات.. ولجرد أن يأتى دور الفريق الشرير فى الفيلم بقيادة يوسف شعبان، فتكون هناك فرصة «للضرب».. وهو آخر أقسام هذا الفيلم الجامع المانع.. ويوسف شعبان شرير طبعاً وحرامى.. استولى منهم على مبلغ من المال ليورد لهم الخشب ولكته خسره فى القمار.. فنجبروه على التنازل عن مصنع الخشب وفاء للمبلغ.. ولكى يسترده دبر مؤامرة مع عشيقته للعب نجوى فؤاد التى هى بطة الفيلم الرئيسية فى الواقع والتى كانت منتشرة فى أفلام تلك الفترة.. حتى أنها لا ترقص إطلاقاً فى هذا الفيلم مثلاً وكأنها أصبحت ممثلة راسخة ليست فى حاجة إلى الرقص ! ومهمتها هنا هى اغراء الأصدقاء الثلاثة لتسترد منهم مصنع عشيقها أو خطيبها - لا ندري بالضبط فى الواقع - يوسف شعبان.. ومع مشاهد الاغراء المعروفة يتولى مهمة الاضحاك أيضاً أخوها الذى يقوم بدوره سمير غانم الذى كان فى بداية تعامله مع السينما بعد النجاح المدوى «لثلاثى أضواء المسرح» حينذاك.. فنلاحظ مثلاً أن سمير كان لا يزال يظهر بنظارتة الطبية ويشعره

الأصلى.. وأن معه الضيف أحمد فقط ليقوم بنور «العبيط» أيضا ومن نون جورج سيدهم، الذى لا نعرف أين كان بالضبط فى أثناء تصوير الفيلم ! ولا يبقى بعد ذلك بالطبع سوى مشهد المطاردة والضرب التاريخى بين أحمد رمزى و«الحرامى» يوسف شعبان حيث يجريان فيه وراء بعضهما فى أحياء القاهرة كلها من الزمالك مثلا حتى محطة مصر، والبلد تتفرج عليهما من نون أن يتدخل أحد حتى ولا الشرطة ! لأنه لابد من أن تكتمل «العلقة» التى ياكلها الحرامى من البطل قبل أن يعود الحق الى نصابه ويعيش الجميع فى سعادة وبعد أن يكون الجمهور نفسه قد شبع تماما من كل شىء.. الحب والضحك والعنف والموعظة.. وإن بقى سؤال مازال يحيرنى شخصا حتى الآن.. وهو كيف تخلص أحمد رمزى من عقده مع أمه والرجل صاحب القميص؟ .. ولعلم أجابوا عن السؤال فى فيلم آخر ربما كان اسمه التريزة الثلاثة .

«ياناس ياهوه» !

ما الذى ينقص الأفكار النبيلة.. لتصبح سينما جميلة

من الصعب أن نتحدث عن فيلم «ياناس ياهوه» دون أن نتحدث عن مخرجه عاطف سالم.. فهو واحد من أهم مخرجى السينما المصرية وأفضلهم من الناحية الحرفية.. وأعتقد أننا لو أحصينا عشرة مخرجين فسوف يكون من بينهم عاطف سالم .. بل وربما لو أحصينا خمسة فسوف يكون كذلك.. وعدد لا يمكن حصره من أفلامه يرقى الى أفضل مستويات التكنيك فى الفيلم المصرى.. وإن كان شىء ما لا أعرفه بالتحديد حال دون أن يأخذ هذا الفنان حقه من الاهتمام والانتشار والضجيج.. ولكنها سينما بلا قواعد أو حسابات مفهومة حتى أن بركات نفسه - وهو أقدم وأغزر من عاطف سالم - لم يأخذ حقه حتى الآن..

وربما كان ما يشترك فيه الاثنان أيضا - بركات وعاطف سالم - ومعهما كمال الشيخ.. هو أنهم نماذج حية لما يمكن أن تفعله السينما المصرية بأفضل مخرجيها حين تنهار أحوالها عاما بعد عام وتختنق، فيجلس هؤلاء الكبار فى بيوتهم ولا أدرى كيف يديرون حياتهم بالضبط بدلا من أن تقدم لهم أى سينما محترمة كل ما يريدون من أجل أن يقدم كل منهم فيلما فى السنة على الأقل وستكون هى الكسبانة.. ولكنها نفس السينما التى تركت صلاح أبو سيف يخرج فيلمين فقط فى عشر سنوات.. ويوسف شاهين يبحث عن التمويل هنا وهناك ولولا ذلك «لقعد فى البيت» هو أيضا.. ثم هى نفس السينما التى عاد إليها توفيق صالح ليقعد فى البيت فعلا وأتحدى حتى أن يعرف أحد عنوانه وإن كان أحسن حظا رغم ذلك من شادى عبد السلام الذى أخرج فيلما واحدا فى حياته وجلس ينتظر الفيلم الثانى خمسة عشر عاما.. ثم طوق..

فمات !

وأحدثت عن هؤلاء لأنهم من جيل عاطف سالم أو ينورون حوله ولأنهم الكبار الذين فرطنا فيهم ببلادة شديدة وتركنا ظروف السينما البشعة تحاصرهم في بيوتهم ليموتوا يوما بعد يوم وهم أحياء وبين أيدينا.. بينما فتحت كل أبواب البلاهة والتخلف أمام زكى كفتة الذى يخرج خمسة أفلام فى السنة وحفى كفتة الذى يخرج سبعة !.

وربما كان هذا أيضا اعتداء شخصيا منى - مع أننى مالىش دعوة - عن بعض الأفلام الرديئة التى كنا نفاجأ بهذا أو ذاك من هؤلاء الكبار العظماء يقدمها ربما من أجل أكل العيش والتشبيث بأخر ما تبقى من خيوط الحياة والعمل.. بعد أن أصبحت المعركة غير متكافئة على الإطلاق بين الرديء والجيد.. ويعد أن شمل الطوفان كل الاستوديوهات وبور العرض فلم يعد ممكنا إلا أن يبحث الكل عن «خشبة» وسط الانقراض ليتعلق بها !

وقد تكون هذه مقدمة طويلة ولكننى أعترف بأننى متحيز لعاطف سالم.. لأن من رأى أفلامه القديمة ويحب السينما أصلا لابد أن يحب هذا الرجل ويعرف قيمته حتى لو بدد منه أحيانا هذا الشيء أو ذاك ..

و « ياناس ياهوه» هى صرخة التحذير المعروفة فى الريف المصرى عندما تحدث كارثة ما أو توشك أن تحدث.. واختيارها عنوانا لفيلم هو مجازفة فى ذاته فى ظروف انهيار فيها نوق من يذهبون إلى السينما إلى أقصى حد فأصبحوا يطلبون فقط كل ما هو خفيف وظريف من وجهة نظرهم ومهما كان سخيفا ومتخلفا ولكن يدغدغ حواسهم، إما إلى الضحك العبيط أو العنف الشرس الذى يفرغون فيه احباطاتهم.. وهم يرفضون بإصرار وبلادة منقطعة النظير أن يحدثهم أحد عن أية مشكلة لأنهم غارقون فى النكد فعلا ويتعاملون مع السينما كنوع من الغيبوبة الإرادية.. فما بالك بفيلم عنوان «ياناس ياهوه» ويتحدث أيضا عن الأرض والفلاحين.. وهى موضوعات كانت مرفوضة أو مكروهة حتى فى قمة وعى الناس وازدهار السينما فى الستينيات.. فما بالك بهم الآن.. ولذلك لا أتوقع للأسف نجاحا كبيرا لهذا الفيلم الشجاع الذى قال كلمته على أية حال ويأمانة ووعى بالمسئولية عما يحدث.. وهى كلمة جريئة أخرى يقولها كاتب السيناريو الجاد أحمد عبد الوهاب لا تقل إحساسا بالخطر عن كلمته السابقة فى «انتبهوا أيها السادة» منذ عشر سنوات تحقق فيها كل ما حذرنا منه هذا الفيلم الهام من انقلاب السلم الاجتماعى بقيم العلم والأخلاق

وحتى العواطف نفسها وحيث يمكن للزبال أن يهزم أستاذ الجامعة.. بينما صرخة أحمد عبد الوهاب هذه المرة هى من التقريط فى الأرض الزراعية التى أصبح الفلاح يهجرها بالبيع لتقام عليها مساكن شائثة على أطراف المدن زحفت على بكارة الريف فى سعار أحقر من أجل الثراء السريع حتى لو أدى الى الخراب السريع للأرض نفسها.. التى كانت طوال التاريخ هى العماد الرئيسى للحياة فى مصر .

فالفيلم يفتح ان قلب الأزمة الزراعية الخائفة فى مصر التى هى سر كل مشاكلها الاقتصادية ..

والموضوع جاف وصعب كما نرى وليس من النوع الذى يمكن أن يصنع سينما مسلية.. ولذلك كان طبيعيا ألا يجد منتجا فيضطر عاطف سالم لانتاجه بنفسه ويواجه مشاكل عديدة طوال سنتين من أجل انهاء وعرضه فى ظروف سينما تزداد صعوبة كل يوم بحيث ينسحب منها الفنانون ليبقى التجار الأقوياء فقط أو المقاولون والسماسرة.. وانتاج الفنان لفيلمه بقدر ما يعنى حبه لفنه إلى درجة المغامرة والتضحية.. بقدر ما يمكن أن يكون ضد الفيلم والفنان نفسه.. لأن يشغله بأشياء يجب أن يتولاهما عنه آخرون ليتفرغ هو للإبداع والتجويد.. ثم لأنه يتفق من لحمه الى فينعبكس الحرص وتواضع الانتاج على الفيلم بالضرورة حيث تحس هنا مثلا بأن عاطف سالم يعمل وهو مقيد ولا يطلق خياله السينمائى وإبداعه وحيويته كما يجب.. وفى نفس الوقت لا تستطيع أن تلومه على هذا العيب أو ذاك وأنت تعرف ظروف الانتاج.. كما لا تستطيع أن تسأله: ولماذا انن صنعت هذا الفيلم لأنك تؤمن بأن هذه الأفلام يجب أن يصنعها أحد.. وتلك هى المعادلة المستحيلة؟!

وتظل المسألة فى النهاية ليست فى وسيلة الانتاج ولا حتى فى الأفكار.. وإنما كيف خرجت هذه الأفكار إلى الشاشة فى عمل فنى.. القصة أقرب إلى تراجيديات شكسبير القاسية رغم أنها تبدأ من الريف القريب من القاهرة حيث زحفت العمارات السكنية الضخمة حتى ابتلعت الأرض الزراعية.. ولكن كمال الشنولى الفلاح العجوز مازال متشبثا بأرضه الصغيرة التى يزرع فيها الخضار ويربى أبناءه الأربعة فى مواجهة الاغراء القوي يبيعها لتحويلها إلى عمارات هى الأخرى.. ولكن قوة المالك وضغوط الأبناء وأفكار الزمن الجديد تحسم الصراع غير المتكافئ فىسلم الفلاح عوضين يبيع الأرض مقابل مليون جنيهه هى مجرد أوراق بالنسبة له يحتفظ بها فى «شوال» ولا يدرى ماذا يفعل بها ولا حتى يستمتع بعد أن أصبح منزوعا فى العراء

من الأرض التي عاش فيها حيات كلها.. ويبدأ الصراع بعد ذلك بين الأبناء.. الابنة الشابة صابرين تشتري ملابس جديدة.. وأحد الابنين أصبح جزءاً من قوانين السوق الجديدة ينقل أباه الى جناح فى الشيراتون ويريد أن يبنى بالفلوس عمارة ضخمة.. بينما الابن الآخر المجند يريد استصلاح أرض جديدة فى الصحراء.. وينتهى صراع الشقيقين إلى مأساة قابيل وهابيل حيث يقتل أحدهما الآخر وتضيع الفلوس ويهيم الأب المفجوع الذى خسر كل شيء على وجهه صارخاً فى الجميع ألا يكرروا مأساته ويفرطوا فى الأرض مقابل أى أغراء.. والصرخة موجهة الى مصر كلها التى حين تفرط فى الأرض مقابل عدة ناطحات سحاب وسوبر ماركت فسوف تخسر كل شيء.. وهى صرخة قوية ونييلة يمكن تفسيرها على مستوى عوضين الفردى وعلى أى مستوى اقتصادى وحتى سياسى أوسع.. ولكن هذه الجدية الشديدة التى تستحق الاحترام كان يمكن أن تكون أكثر متعة وبهجة فى الكتابة، وفى التنفيذ معاً لأن ما يعيب الفيلم هو الصرامة القاسية والجفاف.. واعتقد أن عاطف سالم شخصياً أول من يدرك أن أعقد الأفكار فى العالم وأكثرها جدية واحتراماً لانتقاض مع تناول السلس ولا مع البهجة ولا حتى من الكوميديا نفسها.. لأننا لو بحثنا فى قلب أنعس مأساة فى الدنيا ستجدها حافلة بالسخرية.. وهذه هى المفارقة النكية الناتجة عن التناقض بين الأبيض والأسود فى حياتنا كلها.. التى تكون مهمة الفن الجميل أن يكشفها ليعيد تقديمها لنا بقليل من البهجة.. ولست أطالب عاطف سالم بالطبع بتحويل مأساة الأرض عندي إلى فيلم كوميدى ولا كنت أتوقع منه بعض الرقصات والأغاني ولكن موضوعه نفسه وبالبناء والشخصيات والأحداث التى مثلها كان حافلاً بامكانيات المتعة التى لا تتناقض أبداً مع خطورة الموضوع وجديته لأنها أولاً نابعة منه وليست مفروضة عليه ولا مفتعلة.. ولأن بعض «الريليف» ثانياً سيؤكد أكثر على هذه الجدية ويمتدع المشاهد ويجعله مقبلاً على العكس على المأساة التى نريده أن يتركها ويشارك فيها فنكسب الجمهور معنا أيضاً.. وإلا ظلت أية صرخة نييلة تنوى فى الفراغ.. ولست أدرى هل هى مسئولية الكتابة الجافة المباشرة أم التنفيذ المتعجل أو الانتاج المحدود التى أفلتت كثيراً من فرص الإيقاع فى هذا الفيلم.. ليس فقط للتخفيف من جهامة الموضوع.. بل إن إفلاتها نفسه خطأً درامياً وإنسانياً.. فلا يمكن مثلاً للفلاح عوضين أن يعود إلى كوخه الفقير ومعه «شوال» به مليون جنيه.. بون أن أقدم له مشهداً مهماً جداً وهو

يفتح «الشوال» ويتأمل كميات النقود ويعدّها ويفرح هو وأولاده ويضحكون كالمجانين ويحلمون بالكاف الأشياء التي سوف يصنعونها.. اغفال مشهد انساني صاحب كهذا ليس يقطع ضد الطبيعة البشرية بل وخطأ درامي فادح.. ولا يمكن أيضا أن أنقل الفلاح المعدم المحروم عوضين الى جناح في الشيراتون فجأة.. ثم أغفل مشهدا نادرا له هو وأولاده وهم يندهشون للفخامة والأشياء التي يتعاملون معها لأول مرة في حجرة النوم والحمام وكأنهم معتادون على هذه الأشياء طوال حياتهم أو كأنه لم تحدث لهم أية «نقلة».. ومشهد «الحمام» الذي أصبح فرصة كلاسيكية للإضحاك في كل الأفلام حتى منذ فيلم «رايحة».. يقلته الفيلم من بين يديه ببساطة غريبة فلا نرى كمال الشناوى أو الفلاح عوضين وهو يدخل حمام الشيراتون لأول مرة ويحاول أن يفتح «النوش» مثلا أو يتعامل مع «البانيو».. ثم يتذكر هذا المشهد فجأة أو يؤجله لحين زيارة سهير البابلي لجناح صديقها الفلاح في الفندق فإذا بها هي التي تتدهش للحمام.. مع أنها في الفيلم سيّدة أكثر عصرية وتفتّحاً تدير «كافتيريا» على الطريق الزراعي وتتعامل يوميا مع المدينة وليست هي التي تبهر بشيء لم يبهّر به أصلا الفلاح المعدم صاحب القضية الأصلي.. وقد تكون شجاعة من عاطف سالم أن يغامر بفيلم من بطولة ممثلين عظيمين هما كمال الشناوى وسهير البابلي ويبنون نجوم تقليديين ممن يسمونهم نجوم الشباك.. ويبنون أى عنصر جانبية أو تخفيف أو تنازل تجارى على الإطلاق وهو ما يستحق الاحترام.. ولكن غير معقول أن تكون قصة الحب الوحيدة في الفيلم هي حب سهير البابلي لكمال الشناوى.. ومشهد الحب الوحيد في الفيلم هو أن تصحبه في فسحة على النيل ليشنربا «حاجة ساقعة» ثم ييخل بنقع ثمنها.. بينما في نفس الفيلم أربعة شبان بينهم صابرين ودينا عبد الله لا يستفيد منها بشيء.. بل إن شابين يغازلان هاتين الفتاتين على باب المصعد في الفندق الفخم ويعرضان مصاحبتهم إلى «الديسكو».. فلا يغامر الفيلم بذهاب فتاتين كهاتين الى «الديسكو» ولو من باب الدهشة وحب الاستطلاع ولكي ينفس عنهما وعن جمهوره قليلا.. فهل هي مشكلة إنتاجية؟ أم أنه هروب من البهجة وإمعان في الجفاف والتعاسة مع أن المخرج هو المنتج أيضا ويهمه بالتأكيد أن يقبل الناس على فيلمه على الأقل لكي يسترد قلوبهم ويبنون أى تنازل عن أفكاره الأساسية. وحتى اذا افترضنا أن «الورق» نفسه لم تكن به فرص المتعة هذه، فإين ذهبت إضافات عاطف سالم اللامعة وحسه الكوميدي وحب الحياة والجمال ؟ من ناحية أخرى



لقطة من فيلم «يا نبي يا هوو» - إخراج عاطف سالم

ارتبطت مأساة تضحية عوضين الفلاح «الرمزي» بأرضه بمأساة قتل أحد ابنيه لأخيه مثل قتل قابيل لهابيل. فهل كان ضروريا للتحذير من جريمة التفريط في الأرض هذه المبالغة الميلودرامية إلى حد قتل أخ لأخيه؟ وماذا لو لم تحدث هذه الجريمة. ألا تظل نفس المشكلة قائمة وفي حاجة للمواجهة؟ ولكننا أمام عمل جرىء وجاد لعاطف سالم مخرجا ومنتجا يستحق الاحترام. وأداء جيد لممثل عظيم هو كمال الشناوي وفي شخصية جديدة عليه تماما ولكنه يسيطر عليها تماما وعن خبرة تزداد نضجا وتوهجا مع الزمن. وحوله عدد من المواهب الشابة حاولت كلها في فيلم محترم كان بطله الحقيقي هو المخرج والمنتج وفكرته النبيلة التي ظلت تنقصها أشياء أخرى!

« هذا جناه أبى » بداية صباح القادمة من لبنان .. تبقى !

عمر صباح الآن فى السينما العربية فى مصر هو بالضبط خمسة وأربعون عاما.. فبعد ما استدعتها من لبنان المنتجة آسيا والمخرج هنرى بركات - وكلاهما من أصل لبناني أيضا .. قدمها فى أول أفلامها «القلب له واحد» عام ١٩٤٥ وأمام أنور وجدى. ويبدو أن المشاهد المصرى الذى كان شغوفا دائما بالمواهب الوافدة من الشام فى مجالات الغناء والكوميديا بشكل خاص، رحب فوراً بصباح على اعتبارها ليست نوعاً جديداً من الغناء الذى كان مميزاً عن الأصوات التى كانت معروفة فى الفيلم الغنائى المصرى حينذاك فقط، وإنما لشخصيتها المنطلقة والاقرب إلى البساطة والعفوية والجاذبية الخاصة التى لا يمكن تفسيرها، والتى تجعل المشاهد يتقبل ممثلاً من أول فيلم ، بينما لا يقبل الآخر ..

من التائر مثلاً أن نتاح لوجه جديد ثلاث فرص فى ثلاثة أفلام فى عام واحد بمجرد اكتشافه.. ولكن صباح، بعد «القلب له واحد» تظهر فى عام ١٩٤٥ نفسه فى فيلم «أول الشهر» أمام حسين صدقى أحد كبار نجوم تلك الفترة - ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. ثم فى فيلم ثالث هو «هذا جناه أبى» الذى عاد مكتشفها هنرى بركات ليخرجه لها، وإمام عملاق تمثيل، مخيف، هو زكى رستم شخصياً، وهو الفيلم الذى كان بداية النجاح الحقيقى لصباح، لأن موضوعه الميلودرامى القوى والمحكم الصيغة، أضاف إلى لون الغناء الخفيف والمميز لهذه الصبغة الجذابة نوع المأسى والمواظ والدروس الخلقية البليغة، ثم النهايات السعيدة لقصص الحب وجمع شمل الآباء والأبناء، والذى كان - وما زال - يحبه الجمهور المصرى ليغرق أحزانه فى أحزان الآخرين وقصص حبههم وغنائهم وضحكاتهم أيضاً لو أمكن .

زكى رستم «حمل» صباح على كتفيه

لعله كان نكاحا يصل إلى حد الدهاء أن يعهد مكتشفو هذه الورقة الجديدة الراحبة القادمة من الشام بمهمة البكاء واستخلاص الموعظة من تصاريق القدر القاسى إلى أستاذ متخصص بهذا النوع هو زكى رستم، لكى «يسند» (أو يحمل على كتفيه فى الواقع) هذه الصبية ذات الصوت الجميل حقا، والتي لا يمكن أن يطالبها أحد بالتمثيل بالطبع، إلى أن تتعلمه وحدها تدريجيا، ومن فيلم إلى فيلم، وكما حدث من قبل لليلى مراد نفسها.. ثم إلى جانب صباح نفسها، لا بأس أيضا من الزج بممثل شاب آخر هو صلاح نظمى الذى يبدو أن هذا كان أول أفلامه، حيث قدموه فى عناوين الفيلم وفى آخر قائمة الممثلين هكذا بالضبط «وجه جديد: صلاح نظمى» ومن نون حتى «ال» التعريف.. لإجريوه فى دور الفتى الأول الذى ستقع صباح فى حبه، ربما توفيراً لأجر ممثل كبير آخر مثل أنور وجدى أو حسين صدقى اللذين شاركها بطولة فيلميهما السابقين فى العام نفسه. وحول هذين الوجهين الجديدين وبالإضافة إلى عملاق راسخ مثل زكى رستم، نجد حشداً آخر من الممثلين الكبار مثل سراج منير وفريدوس محمد وعبد العزيز أحمد ووزوز نبيل، إلى جانب عدد من الوجوه الشابة - حينذاك - مثل وداد حمدي التى سوف يدهشنا شكلها العجيب كفتاة صغيرة فى دور صغير، لم تتحدد بعد ملامحها الناضجة التى نعرفها كأشهر خادمة فى السينما العربية فى مصر - وسوف يدهشنا أيضا اسم الراقص الكبير محمود رضا الذى لا نكاد نتعرف إليه فى الفيلم فى أى دور.. ويبدو أنه كان مجرد أحد الراقصين فى حفلة عيد الميلاد التى تتعرف فيها صباح إلى صلاح نظمى..

«هذا جناه أبى» هو من انتاج أسيا احدى رائدات السينما العربية فى مصر، والتي لم تكن قد توقفت عن التمثيل هى نفسها عندما تحولت إلى الانتاج أيضا، مستعينة بهنرى بركات الذى كان قد بدأ خطواته الأولى فى الإخراج قبل ١٩٤٥ بقليل.. وكان الاثنان، كما قلت، قد اكتشفا صباح القادمة من لبنان مثلما، وقدماهما فى أول أفلامهما «القلب له واحد» فى العام نفسه.. ولكن بركات، هو كاتب سيناريو «هذا جناه أبى»، وفى تلك الفترة كان يكتب فيها السيناريو لنفسه، بل ولخرجين آخرين أحيانا ، خصوصا عندما يغلب عليها الطابع الكوميدي العاطفى الخفيف، تاركا كتابة الحوار لأحد الكتاب المتخصصين بذلك.. حيث لم يكن ممكنا أن يتمكن بركات، ذو الثقافة الفرنسية من العامية المصرية، وهو هنا يعهد بالحوار للأديب

المتمرس يوسف جوهر الذى تخصص بكتابة السيناريو بعد ذلك... ونلاحظ على الفور فى حوار يوسف جوهر فى هذا الفيلم جزالة اللغة ورسائنها ، واختيار تركيباتها الفخمة الرنانة الأقرب إلى الفصحى، عندما تجيء على لسان المحامى الكبير رفيع المستوى زكى رستم، وكيف تقترب من العامية السلسة على لسان الشخصيات الشعبية لا البسيطة مثل عبد العزيز أحمد العامل الفقير وزوجته فربوس محمد، اللذين تكفلا بتربية الطفلة صباح، بعدما ماتت أمها. ولكن حوار الفيلم عموما هو نموذج لفخامة الحوار ورقبه فى معظم أفلام تلك الأيام، وكما فرضتها أفلام يوسف وهبى ، والتي كانت متأثرة فى بدايات السينما عموما - وليس فى مصر فقط - بالطابع الأدبى أو المسرحى ، وقيل أن تعثر السينما على لغة حوارها الخاصة..

الأغاني أساس الفيلم

أن يقوم فيلم يخرجُه هنرى بركات لطرية جيدة شابة هي صباح، على عدد من الأغاني، فذلك لأن الغناء هو هدف أساسى فى الفيلم، ولا بأس بعد ذلك من البحث عن القصة المناسبة، والتي لن يعجز بركات نفسه عن كتابة السيناريو لها حتى لو كانت مأخوذة عن فيلم أجنبى تبدو بقاياها واضحة فى الفيلم - فالأساس هو تقديم صباح فى خمس أغاني، كتب مأمون الشناوى ثلاثا منها، بينما كتب صالح جوبت اثنتين.. ولحن محمود الشريف ثلاثا منها، وفريد غصن لحن اثنتين.. ولقد نجحت هذه الأغاني جدا فى حينها لأنها كانت من النوع الخفيف المرح الذى ارتبط بطبيعة صوت وشخصية صباح، وكان لنجاح الأغاني مع قوة موضوع الفيلم الميلودرامى الفضل الأول فى نجاح الفيلم وفى انطلاق صباح نفسها فى السينما بعد ذلك.. وميلودراما الفيلم تبدأ فى طنطا - عاصمة الدلتا المصرية الكبيرة - عام ١٩٢٥ كما هو مكتوب على الشاشة، حيث نرى زكى رستم محاميا شابا ناجحا يرجو منه بعض أصدقائه وأهالى الناحية أن يرشح نفسه فى الانتخابات، بينما تطالب مقابلته فى اللحظة نفسها الفتاة الريفية البسيطة روزو نبيل، والتي لا يرحب بلقائها. وسرعان ما نفهم أنها المنساء التقليدية نفسها فى الفيلم المصرى : وهى أن هذا الشاب خدع هذه الفتاة بحبه حتى حملت منه.. ثم بدأ يتهرب من الزواج بحجة أن «ظروفي اتغيرت ومركزى الاجتماعى مايقاش زى زمان..».

وتواجهه الفتاة الضائعة التى فقدت «أعز ما تملك» بالأداء القوى لروزو نبيل

وبعبارات يوسف جوهر البليغة :

- «أنت مجبور تتجوزنى.. ومش أنا اللي حجبك.. الطبيعة هي التي حتجبك ..
لأنك حبيبى أب..».

بينما يقاوم زكى رستم حتى آخر لحظة لكي يهرب من هذا الحصار:
- «مقدرش أفكر فيكى كزوجة تليق بمستقبلى الجديد.. وكمان مقدرش اترك
الفرصة نقلت من إيدى!».

فتحن أمام شباب يتشبهت بفرصة للصعود الاجتماعى، وعلى حساب التزامه
الخلقى بفتاة حملت منه.. ولكن لأن جزءا من ضميره مازال حيا، فهو يعرض عليها
التكفل برعاية الوليد، ولكن ليس كأب، ثم يمنحها مائتى جنيه - وهو مبلغ كبير فى
ذلك الحين - لكي يجيء المشهد التقليدى الذى يحبه كثيرا جمهور السينما العربية
فى مصر، حين يلقي الفقير المظلوم بالنقود وهو فى أمس الحاجة إليها، فى وجه
الظالم الثرى ، ويلقته درسا خلقيا لا ينساه، وتضع له الصالة بالتصفيق .

ولذلك، فتحن نسمع زوزو نبيل وهى تقول لزكى رستم بكل كبرياء :
- « خلى فلوسك » يمكن تنفك فى شراء الضمائر واستمالة النفوس الدينية..
أنا فى غنى عنك وعن فلوسك !

ثم تخرج المرأة المظلومة ، شامخة لا تلوى على شىء ، وتذهب بفضيحتها التى
تحملها فى بطنها إلى القاهرة، بينما يهتز ضمير زكى رستم قليلا، احساسا بفدائته،
ولكنه يقبل الترشيح وينجح ليصبح رجلا أكثر مجدا وأهمية، وكئن الفيلم يريد أن
يقول أن كثيرا من هؤلاء الكبراء والمهمين أكثر ندالة من الفقراء المظلومين.. وهى
فكرة سائدة أيضا فى السينما العربية فى مصر وتقدمها كثيرا لجمهورها لينتقموا
بها من ظالمهم، أو ليحسوا بشىء من الارتياح، وإن كان الفيلم لا يدين الجانى هنا
تماما، لأنه يقدم زكى رستم على أنه يصارع ضميره باستمرار ويحسن بالتردد
والندم على فعلته، تمهيدا للنهاية التى يعترف فيها بخطئه، ويكفر عنه بعد عشرين
عاما.. فهو ليس بالشرير الخالص تماما، وإنما هو يحمل جوانب الشر والخير معا،
فتنتج أزمته من صراعهما معا ..

ثمرة الضلالتة

أما زوزو نبيل، المعتدى عليها، فتحمل جنينها وتلجأ إلى صديقتها فريوس محمد

التي تعيش في القاهرة مع زوجها العامل الفقير عبد العزيز أحمد، وهناك تضع طفلتها سميحة ثم تموت، كالعادة، لكي يتولى الزوجان تربية الطفلة مجهولة الأب. وبعدما يسجلانها في سجل المواليد تحت اسم سميحة، يقفز الفيلم ثمانية عشر عاما ويسلامه منطقية لكي نرى سميحة هذه وقد أصبحت شابة يافعة هي صباح، التي تتصور أنها ابنة هذه الأسرة الفقيرة التي تضيء عليها كل حنان، فأما كما تظن ، فردوس محمد، توقظها في صباح عيد ميلادها الثامن عشر وهي تطلق البخور حول فراشها مرردة هذه الكلمات الشعبية الجميلة : «يارب اكفيننا شر العين.. أنا وجوزى حسين.. وقدم المليحة لبنتنا سميحة!» ثم تميل الى سميحة التي هي صباح لتوقظها وهي تدعو: «ياحنان يامنان.. ارزقها بعريس يكون سيد العرسان».

ويقدم لها عبد العزيز أحمد، الذي تتصوره أباه، هدية بعد ما باع ساعته. ولكننا نفاجأ بأن زراعه قد بترت خلال حادث في الورشة التي يعمل فيها فأصبح عاجزا عن العمل، لتصبح صباح العائل الوحيد لهذه العائلة من عملها في «مشغل» لأزياء السيدات تكتشف فيه الحب لأول مرة عندما ترى زميلاتها العاملات معها - ومنهن وداد حمدي - وكل منهم تنتهي عملها لتقابل حبيبها الذي ينتظرها في الشارع.. فتبدأ صباح أولى أغانيها في الفيلم بالتساؤل عن هذا الشيء الذي تسمع به لأول مرة في سنوات المراهقة ويكلمات مأمون الشناوى الرقيقة:

«ايه معنى الحب.. ايه طعم الحب.. ايه شكل الحب.. اصلى ماشفتوش.. ولا كلمتوش.. ولا جريتوش».

ثم تكلف سميحة - أو صباح - ذات ليلة بتسليم فستان جديد من صنع المشغل الى بيت (وجيه باشا) لترتديه ابنته في حفل عيد ميلاد شقيقها (سمير بك) وهنا يحدث اللقاء الصمتي الذي لابد منه بين الفقراء والأغنياء ، حين يتسلل هذا الشاب أو الفتاة الفقيرة الى هذا القصر أو ذاك ليقع أو تقع في حب بنت أو ابن الباشا، وتبدأ بعد ذلك براما الفيلم كله.. التي هي ميلودراما غالبا.. وكأنه لا مجال للدراما في السينما العربية في مصر الا عند «احتكاك» الفقراء بالأغنياء» لتتسأ التماسية من الفروق «القدري» بينهما.. ثم لتحقيق السعادة في النهاية خلال تجاوز هذه الفروق!

الحب يقرع بابها

والفتاة الفقيرة التي هي «سندريللا» هنا أيضا، وللمرة المليون لايد من أن يقع «الأمير الجميل» في حبها تاركا كل فتيات طبقته، الثريات والحسنات، ولكن الشريرات بشكل ما .. بينما سندريللا الفقيرة لايد من أن تكون طيبة وظرفية.. وهي بعد ما تسلم الفستان الجديد لبنت الباشا الذي هو سراج منير بكل ارسنقراطيته المعروفة.. ويعد أن يعطيها «نصف جنيه» كبقشيش، ويأمر أحد خدمة بأن يعطيها «حاجة حلوة».. تذهب الى مطبخ القصر فلا تتركه، وإنما تقف من فتحة بابه لتتفرج على عالم حفل عيد الميلاد الواحد والعشرين لـ سميير بك والذي يمثل نوره (صلاح نظمي) ربما في فرصته الأولى والأخيرة في نور الفتى الأول الوسيم الذي تحبه البطلة، والغريب أنهم «خصصوه» بعد ذلك، وإلى الابد في نور الشاب الفاسد «الثقيل» الذي تكرهه البطلة !

في حفل عيد الميلاد الراقص نكتشف أن زكى رسم الذي كنا قد ابتعدنا عنه قليلا قد أصبح محاميا كبيرا ومهما جدا.. وبالتالي فهو صديق للباشا سراج منير - لأن كل الباشوات يعرفون بعضهم! - ونعلم أنه مازال عزيا، بعد فعلته الشنعاء التي رأيناها في أول الفيلم، وهاهو يشكو لصديقه من الوحدة وفقدان دفء البيت والأبناء وكأن الأقدار عاقبتة على ما فعله بزوجو نبيل !

كما نفهم أيضا من كواليس الحفل، أن الباشا سراج منير يخطط لتزويج ابنه المدلل صلاح نظمي من ابنة باشا آخر هو شريكه في أعماله، وهو زواج سياسى رأسمالى لكى تستمر الشركة وتتوحد الثروة.. والابنة هي الممثلة المسكينة منى التى «خصوصها» هي أيضا في نور الفتاة «الطسة» التى تدخل في منافسة مع البطلة على حب البطل.. وهي منافسة ليست متكافئة دائما، خصوصا عندما تكون ضد ليلى مراد أو شادية أو صباح، فيكره المشاهد منى المسكينة هذه على الفور - وتصوروا أن يكون «أكل عيش» ممثلة وظليفتها الوحيدة هي أن يكرهها الجمهور لحساب البطلة - .. والغريب أنها في هذا الفيلم بالذات، تنافس البطلة على حب صلاح نظمي الذى تخصص هو أيضا فيما بعد بالنور نفسه، ولكن على مستوى الرجال !

المهم أن صباح تتسلق شجرة فى حديقة القصر لتتفرج على الحفل البهيج.. ومن حسن حظها أن منى تسالت من الحفل لتتفرد بصلاح نظمي تحت الشجرة نفسها.. وطبعى أن تقع من فوق الشجرة لتكون هناك فرصة ليحبها صلاح نظمي على الفور،

وليكشف أنها على الرغم من فقرها، أفضل من منى، فيبدأ فى التعلق بها من تلك اللحظة، بينما تعود صباح نفسها الى بيتها الفقير سعيدة جدا بعد هذه الليلة الجميلة التى تعرفت فيها إلى الحب. وعلى الرغم من أننا كنا «نص الليل» وكل الناس نائمون، فإنها تغنى لقط تحبه وتحمله فى الفراش: «قولى وطمنى .. إيه قصده منى...» ولا يجيب القط بالطبع..

روتين الحب

كالعادة.. وبمجرد أن تبدأ قصة الحب يتفرغ البطل نهائيا لملاحقة البطلة فى كل مكان، وتختفى كل الأنشطة الأخرى. وتحول الحياة كلها إلى أغان فقط .. فصلاح نظمى يترك كل اشغاله - إذا كانت له اشغال أصلا - ويبتظر صباح كل يوم بعد انتهاء عملها ليوصلها إلى البيت... والمراقة البرية التى تتعطش للحب الذى سمعت عنه من زميلاتها تتمتع فى البداية ثم توافق دائما.. وفى مشهد جميل يسألها عن طريقها، وكلما اشارت إليه إلى طريق قال - معاكسا طبعاً - أنه طريقه أيضا لنجدهما فجأة فى حديقة ضخمة - كانت هى نفسها التى تظهر فى كل الأفلام - وقد أخلاهما لهما الفيلم تماما من أى أنمى آخر لكى يجرى العاشقان وراء بعضهما وهما يغنيان فى سعادة.. وكأنه قد صدرت التعليمات لكل سكان القاهرة بعدم الاقتراب من حديقة الأسماك مثلا فى هذا اليوم.. لأن صباح سوف تغنى لصلاح نظمى !

فالأغنية جميلة جدا بالفعل وهى: «بعدين معاك.. أن كنت أمشى من هنا.. تقول دى سكتى أنا.. هنا وهنا.. دى سكتى .. دى سكتك .. خايفة لا اروح فى سكتك..» وكلمات مأمون الشناوى هى نموذج لقوة وتركيز وذكاء أغانى السينما فى تلك الأيام..

منتشية بهذه السعادة الغامرة، تعود المراقة الصغيرة صباح إلى أمها فربوس محمد لتسألها عن هذا العالم الجديد الذى اكتشفته : الحب.. وهنا، نصل إلى المفهوم الخلقى الشعبى للحب والعواطف والزواج عند هذه الطبقة.. أن فربوس محمد تنكر أنها تزوجت عن حب وترد بحسم : «بعد الشر يابنتى.. الحب أيامنا ماكانش لسه طلح!» فهى تزوجت حسنين عندما خطبتها له أمه وقبل أن يراها.. والشبان أيامها كانوا يتعرفون الى بعضهم، بقيمتهم وشرفهم مش زى بنات اليومين دول..

جنائين وفسح ومواعيد وجوابات .. وعندما تسألها صباح ببراعة :

- «وهو عيب يا ماما؟».

تجيب بحسم : «أمال يابنتى مش عيب؟ هى الفضايح اللى بتيجى دى كلها من ايه الا من قلة عقل البنات وحسن نيتهم»..

التاريخ يعيد نفسه

وإذا كانت فرويس محمد تقول هذا الكلام عن أخلاقيات عام ١٩٤٥، فما الذى كان يمكن أن نقوله إذا لو عاشت حتى أيامنا هذه؟ ولكنها إشارة من الفيلم أيضا الى أن صباح ستلقى المصير نفسه الذى مرت به أمها زوزو نبيل من عشرين سنة، فصلاح نظمى يلاحقها بالمواعيد والنزهات حتى تسلم له كالعادة هذا «الشيء» الذى تقول عنه البنت فى الفيلم المصرى أنه «أعز ما تملك».. وعندما يلاحظ أبوه الباشا أنه انصرف عن منى ابنة الباشا الآخر، وهو أمر يهدد مصالحه المالية، يقرر افساد قصة حبه مع صباح.. فيبعده شهرا إلى الشام مع أحد موظفيه الذى يكلفه باخفاء خطابات صباح عن ابنه.. فتموت قصة الحب فعلا.. بينما يظهر حمل الفتاة البريئة، فيذهب أبوها بالتبنى عبد العزيز أحمد ليواجه الباشا بجريمة ابنه.. وفى عز الصراع التقليدى بين الأغنياء الأقوياء، والفقراء المعتدى دائما على شرفهم، يطرده الباشا شر طردة، الى أن تصله دعوى من المحكمة ضد ابنه.. فيستدعيه من الشام، ويرتكب جريمة خلقية أخرى حين يقنعه كذبا بأن الفتاة الفقيرة لم تكن تحبه فعلا وإنما تسعى لابتزازه.. ويستسلم صلاح نظمى بتخاذل عجيب.. ويتخلى عن فتاته التى أحبها فعلا، ويعود لبنت الباشا..

زكى رستم الكبير

وتحول الفيلم بعد ذلك الى معركة قانونية فى المحاكم لاثبات اعتداء الشاب على الفتاة من عمه.. ويستعين الباشا بصديقه المحامى الكبير زكى رستم الذى يسحق الفتاة فى المحكمة. قبل أن تتفجر القنبلة الميلودرامية الهائلة، ويكتشف أن هذه الفتاة التى يطعنها فى شرفها أمام القضاء دفاعا عن مغتصبها ابن الباشا، هى ابنته نفسها التى تخلى عنها وعن أمها من عشرين سنة.. وينفرد زكى رستم بنهاية الفيلم «كالغول» الكاسع بأدائه القوى المؤثر.. معبرا عن صراعه مع ضميره الذى يدفعه

للاعتراف بجريمته السابقة مضحيا بسمعته ومركزه الاجتماعى. وهذا الجزء الذى يقدم فيه زكى رستم مرافعاته أمام المحكمة وصراعه الداخلى الى لحظة الاعتراف، هو درس فى التمثيل العظيم وفى الإخراج والايقاع والتدفق والسيطرة المحكمة على أنوار السينما - عام ١٩٤٥ - من بركات ومن يوسف جوهر وحواره القوى.. ويعد اعتراف «الرجل الكبير» بأبوتة لصباح تظهر كل الحقائق ويعتدل الميزان ، وينتصر الفقراء ويعودون الى أحضان الأغنياء، وينعم الجميع بالسعادة .

نعيمة عاكف .. الظاهرة السينمائية القادمة من السيرك (١)

« لهايليو »

انهم حقاً ظرفاء... ولكن باشوات !

نعيمة عاكف من الظواهر الخاصة في تاريخ السينما العربية في مصر.. فهي من الحالات القليلة التي استطاع فيها النجم أن يبتدع «نوعاً» متميزاً من السينما مرتبطاً بمواهب الشخصية هو، وأن يفرضه على الأنواع السابقة له أو الموجودة من حوله بحيث يصبح له تفرده الخاص.. ويحدث يصبح النجم هو «النوع» لأن أحداً آخر غيره لا يقدمه.. حتى أن نوع السينما يختفى باختفاء النجم للأسف.. لأنها ليست سينما مدارس متكاملة أو تيارات من عناصر متشابهة أو متقاربة عديدة.. بل كانت دائماً سينما المواهب الفردية.

لكي اجعل الصورة أكثر قرباً من القارئ.. أقول أن أفلام أنور وجدي مثلاً كانت «نوعاً» مرتبطاً بأنور وجدي شخصياً.. صحيح أنه كانت هناك أفلام استعراضية أخرى.. ولكن ليست مثل أفلام أنور وجدي، لأنه كان ينقصها شيء ما.. وقد يقال هنا.. لأنه كانت معه ليلي مراد.. وعلى الرغم من أنها كانت قيمة أسطورية حقاً إلا أنها لم تكن تحقق التوليفة المتكاملة نفسها عندما تعمل مع نجم أو مخرج غير أنور وجدي.. بينما كان ينجح هو في صنع التوليفة نفسها مع غير ليلي مراد .. مثل اكتشافه للطفلة فيروز مثلاً.. فهنا أصبح «نوع» السينما إذاً مرتبطاً بالنجم.. ويختفي النوع فعلاً باختفاء النجم !

نموذج اسماعيل ياسين أيضاً يؤكد القاعدة نفسها.. فالسينما الكوميدي كانت موجودة دائماً قبل وبعد اسماعيل ياسين.. ولكنها لم تكن أبداً «مثل أفلامه».. وليست المسألة هنا هي أن تكون أفضل أو أسوأ، ولكنها مسألة أن ينجح في خلق النوع

فيرتبط بمواهبه وملامحه وقدراته الخاصة.. فكوميديا على الكسار مثلا تحولت الى نوع مستقل.. وكذلك كوميديا الريحاني على مستوى آخر أرقى.. بينما كوميديا عبد السلام النابلسي ظلت مجرد أسلوب أداء متفرد .

في مجال الاستعراض كانت ليلي مراد تغنى.. بينما كانت تحية كاريوكا ترقص وتغنى قليلا.. وسامية جمال ترقص فقط ولكن في «النوع» الذي ارتبط بفريد الاطرش.. أما نعيمة عاكف فكانت ترقص وتغنى وتمثل تمثيلا خفيفا يتناسب مع قدراتها المتواضعة جدا كممثلة، اذا كانت ممثلة أصلا، ولكنها تعوض هذا بالحركات البهلوانية النابغة من كونها لاعبة سيرك سابقة في واحدة من الفرق القليلة العريقة في هذا المجال، والتي كانت مرتبطة بعائلات كاملة تتوارث هذا الفن، الذي انقرض في مصر للأسف بدلا من أن يتطور مثل عائلة عاكف وعائلة الطلو وعائلة بغدادى..

ولا يمكن الحديث عن «نوع» سينما نعيمة عاكف من دون الحديث عن حسين فوزى المخرج الذى اكتشفها وأحبها وتزوجها وأخرج لها كل أفلامها، واستطاع أن يصوغ عناصر السينما التى تتفق مع قدراتها حتى تحولت الى «نوع».. ومنذ أول فيلم قدمها فيه عام ١٩٤٩ وهو «العيش والملح» (امام سعد عبد الوهاب الذى كان مطربا جديدا هو أيضا حينذاك يحاول أن يحذو حذو عمه محمد عبد الوهاب بحذافيره، فلم ينجح.. ربما لهذا السبب نفسه) ثم مرورا بعدة أفلام حققت فيها نعيمة عاكف نجاحا كبيرا عند الجماهير مثل «بللى وخلفة» و «بابا عريس» عام ١٩٥٠ و «فرجت» و «فتاة السيرك» عام ١٩٥١ و «النمر» الذى مثلته أمام أنور وجدى عام ١٩٥٢ قبل أن يخرج لها بنفسه «أربع بنات وضابط» عام ١٩٥٤..

ولكن يظل فيلم «لهاليبو» فيما أعتقد أشهر أفلام نعيمة عاكف وأنجحها، على الرغم من أنه فيلمها الثانى الذى أخرجه حسين فوزى بمجرد الاستقبال الجيد من الجمهور لأول أفلامها «العيش والملح» وفى العام ١٩٤٩ نفسه..

«لهاليبو» هو الاسم الذى المشتق من صفة «لهلوبة».. وهو التعبير الشعبى الدارج عن الفتاة البارعة فى أشياء كثيرة والتى تلتقطها وتتجزأ بسرعة.. وهو ما يلخص شخصية نعيمة عاكف فى الحياة نفسها وفى السينما بعد ذلك.. وأعتقد أن هذا التعبير أطلقه حسين فوزى - وهو المخرج الذى تخصص فى نوع الأفلام الاستعراضية والكوميديا الخفيفة، والأخ الثالث لمخرجين آخرين هما أحمد جلال وعباس كامل - بمجرد أن اكتشف نعيمة عاكف فى السيرك الذى كانت تعمل فيه مع

عائلتها.. فأطلق صيحة «إنها فتاة لهلوبة».. بمعنى أنها قادرة على أن تلتقط كل تعليماته وتوجيهاته لتصبح نجمة سينمائية ترقص وتغنى وتمثل.. ولعل هذا ما حدث بالفعل، عندما استطاع حسين فوزى أن يحول فتاة «الأكروبات» هذه الى ممثلة، وإن كانت متواضعة.. إلا أنها قادرة على الرقص والغناء المختلفين عما كان سائدا حينذاك من رقص وغناء باضافة الحيوية الشديدة والتعامل مع الكاميرا، وخفة الروح والحركة الرشيقة التى استقانت فيها كثيرا من خبراتها «الرياضية» وحتى توحدت قصة حب حسين فوزى ونعيمة عاكف بقصة صنع المخرج للنجمة.. خاصة اذا كان صحيحا ما يقال من أنها كانت تملك نكاحا فطريا خارقا جعلها تستوعب كل تعقيدات السينما..

نمر وفلر وأشرار طيبون !

نعيمة عاكف فى «لهاليبو» هى الهام فتاة الاستعراض التى ترقص وتغنى وتقوم بحركات الأكروبات فى الفرقة الاقليمية الصغيرة التى يديرها أو يملكها حنفى الشرير، الذى يستظنها ويسومها العذاب على الرغم من أنها نجمة فرقة الأولى لأنه - وكما نفهم بعد ذلك - يطمع فيها لنفسه أيضا.. ويلعب هذه الشخصية الطريقة عبد المنعم اسماعيل أحد وجوه الشر الثابتة فى أفلام تلك المرحلة.. ولكنه مثل معظم أشرار المرحلة شرير «غلبان» جدا ويدعو للشفقة.. فكلهم كانوا أشرار «انسانيون» بدرجة ما.. كما كانوا يتمتعون بقدر من خفة الظل التى جعلتهم شخصيات شعبية.. وربما كان نذيرهم الوحيد هو أن شكلهم قبيح وتكويناتهم الجسدية غريبة.. مثل رياض القصبجى مثلا، الشرير الضخم الأقرب الى الغوريلا بوجهه المخيف، ولكنك تحس بأنه طيب كطفل وأنه لا يمكن أن يخيف أحدا فى الواقع.. بدليل أن أفضل أنواره بعد ذلك كانت فى أفلام اسماعيل ياسين التى لعب فيها شخصية «الشاويش عطية» الكوميدية.. وحجم عبد المنعم اسماعيل فى السينما لم يكن يتجاوز هذه الشخصيات الهامشية الشريرة التى تهدد وتبذر وتحيك المؤامرات الصغيرة من اختطاف أو ابتزاز - ربما لكى يحصلوا فقط على ثمن «الخمرة» التى نراهم يتجرعونها باستمرار فى القلوب المشهور الذى اخترعه أنور وجدى فى أفلامه، وحيث توجد دائما «البراميل» والطارات السيارات القديمة!.. ولكننا لم نر واحدا أبدا من هؤلاء الأشرار «الغلابة» يرتكب أى جريمة أو يؤذى أحدا.. ربما لأن الشر نفسه فى سينما تلك

الأيام كان شرا طيبا جدا وشديد البراعة .

عبد المنعم اسماعيل هذا أو حنفي صاحب الفرقة الاستعراضية الشعبية التي تعمل فيها نعيمة عاكف.. يقسو عليها ويستغلها ويغار من ملاحقة الشاب الأنيق لها، شكرى سرحان، أو أمين ابن الباشا .. لأنه ، أى حنفي ، كان فى الواقع بمثابة أبيها، فهو الذى التقطها وهى طفلة لقيطة ورباها وأنفق عليها وبربها على فنون الاستعراض الى أن أصبحت فى الثامنة عشرة.. وهى السن التى تتعرف فيها على نعيمة عاكف فى الفيلم .. والتى قرر فيها أيضا زميلاها الطيبان فى الفرقة مختار حسين أو «النمر» وحسن كامل أو «الفار» أن يعترفوا لها بأصلها الحقيقي بعد ما تعقدت قصة حبها لابن الباشا شكرى سرحان.. فالحل الوحيد لمثل هذه المشاكل فى الفيلم المصرى، هو أن تكون البطلة «بنت باشوات» هى أيضا.. أما كيف «غدر بها الزمن» حتى يرببها حنفي وتعمل فى فرقته الفقيرة، فهذا هو نوع القصص الذى يحب الجمهور أن يشاهدها عن «أولاد الأصول» الذين يستربون «حقوقهم» بعدما تصنف بهم الأقدار، وهى القصة أو السر الخطير الذى يكشفه لها هذان الصديقان الطيبان اللذان يعملان معها فى الفرقة.. مختار حسين البطل الرياضى السابق الذى دخل السينما ليمثل القوة الجسدية الضخمة التى تؤدب الأشرار والذى كان مغرما بأن يحمل الواحد منهم إلى أعلى نراعيه ويلقى به كالريشة أو «كشوال القطن»، والذى كان تدخله فى أى معركة كغيلة بحسمها حتى لو كان خصومه ألف رجل! وهو نموذج ميكى جى «لرامبو» حتى قبل أن تخرعه السينما الأمريكية.. ثم فى مقابلة حسن كامل الذى يمثل نقيضه تماما : الرجل الضئيل الحجم المتهدم الجسد والوجه، والذى كان نموذجا منتشرا فى معظم الأقلام مشابها الى حد التطابق مع محمد كمال المصرى الذى اشتهر بشخصية «شرفنطح» ، ولكن مع ميل أكثر الى الشر والمكر .. وهما نموذج واحد فى الواقع «للرجل الصغير» الذى تبعث ضآلته وضعفه على الاضحاك، نموذج عرفته السينما العالمية كلها بدءا من السينما الصامتة مع باستر كيتون وشارلى Chaplin.. ولضاعفة الكوميديا وضع هذا النموذج مع رجل ضخم الجثة ليؤلفا ثنائيا ما ، ولتحقق الضحكات من تناقضهما الشكلي والسلوكي معا، كما فى حالة لوريل وهاردي مثلا.. وهذا أيضا ما حاولته السينما العربية فى مصر أحيانا، كما فى حالة مختار حسين «النمر» وحسن كامل «الفار» فى هذا الفيلم ..

قصة الفيلم فى كلمتين !

عندما يلاحظ الصديقان الطبيبان تأزم زميلتهما الهام من الفارق الطبيعى والاجتماعى بينها وبين ابن الباشا الذى تحبه، ومع قهر «حنفى» لها بعيدان إليها الثقة بكشف السر الذى أخفياه طوال عمرها كله.. فأبوها هو ابن مجدى باشا القرنفلى، صاحب العز والمجد والسيادة.. «لكن الحب مالوش كبير يابتنى.. الله يرحمه حب بهلوانة فى سيرك.. اللى هى المرحومة أمك». وهذه باختصار هى قصة الفيلم كله.. كما هى قصة الهام وأمها.. وقصة نعيمة عاكف نفسها التى أحبها المخرج حسين فوزى، والذى يروى لنا كل التفاصيل فى مجموعة «فلاش باك» نرى فيها الباشا الشاب الذى يحب بهلوانة السيرك - وتمثلها نعيمة عاكف نفسها لأن المفروض أنها نسخة من أمها تتكرر باستمرار وعلى مدى الأجيال... بمعنى أنها كلما أنجبت تتحب نعيمة عاكف أخرى.. وهكذا! ولكن الباشا الكبير سليمان نجيب يثور ثورة عارمة طبعاً على ابنة الباشا الصغير الذى يتمسك بحب البهلوانة وهو أمر يتناقض مع تقاليد العائلة وذلك نسمع الكلام الذى سمعناه ألف مرة فى ألف فيلم : «مجدى باشا القرنفلى.. ابنه يتجوز بنت بتاعة سيرك.. أنت بتخرج عن طاعتى ياولد.. انت اتجننت؟ أخرج من بيتى محروم من اسمى وميراثى»!

ولكن الشاب العاشق يصمم ويتزوج البهلوانة ويتشرد فى الشوارع والمواخير.. ثم ينتحر.. وتكون زوجته نعيمة عاكف قد أنجبت نعيمة عاكف صغيرة أخرى.. وعندما تسمع خبر انتحار زوجها تموت هى الأخرى.. فيتكفل حنفى بتربية الطفلة.. وهنا نعود الى بداية فيلمنا الأصلي بعد ما نكون رأينا فيلماً آخر «مركزا» من أفلام يوسف وهبى.

النتيجة الطبيعية بعد ما اكتشفت الفتاة أنها حفيدة الباشا مجدى القرنفلى الذى يلعبه بخفة لمة العصبية المعروفة سليمان نجيب، هى أن تكتب له خطابا تكشف له فيه عن هذا السر الخطير.. ولكن مشكلة هذا الباشا الغريب أنه يكره النساء جداً ولأسبب لم يشغل الفيلم نفسه بشرحه لنا، إلا أن الفيلم يركز أن الباشا مازال متأثراً بأن فتاة السيرك تسببت فى موت ابنه، كما يركز على ظنه فى البداية أن الحفيد، المكتشف من بين أنقاض الماضى، هو رجل وليس فتاة.. ولذلك فهو يفرح جداً ويكلف سكرتيره حسن فايق بالبحث فوراً عن هذا الحفيد واحضاره ..

وهذا السركتير الذى يعمل مع الباشا منذ أربعين سنة هو نفسه نموذج كوميدى

صارخ آخر فى السينما العربية فى مصر : حسن فايق صاحب القامة المديدة المتناقضة تماما مع شخصيته الطفولية، فهو عملاق ساذج طيب القلب، وصوته رقيق بما لا يتفق مع مظهره العملاق مما يفجر نوعا آخر من كوميديا التناقض، ثم هناك ضحكته المشهورة التى يطلقها لأقل سبب تاركة دائما هذا النيل الذى يجلبل بصفااء طفولى عجيبة.. وعلاقته بالباشا هى علاقة الخادم بالسيد، فسلیمان نجيب عصبى جدا ومتكبر كالعادة.. وحسن فايق مذعور جدا وذليل أمامه، وينافقه خوفا من طرده بعد الاربعين عاما التى قضاهما معه من نون أن يغضب أو يثور فيتركه الى باشا آخر مثلاً، فحتى علاقات السادة بالخدم فى هذه الأفلام كانت مليئة بالحب والاخلاص الى أقصى حد، ومهما كانت المهانة.. فالسكرتير فى الفيلم مثلاً اسمه فهمم أفندى ومع ذلك فالباشا سليمان نجيب يتعمد مناداته دائماً: «بهيم أفندى».. والرجل يقبل مذعوراً يلبى الأوامر على الفور .. فيبعث عن السيرك الذى تعمل فيه الهام.. ولكنه يصعق عندما يجدها فتاة فيحزنها من أن جدها الباشا سوف يطردها على الفور لأنه لا يطبق جنس النساء...

الهام .. الحفيد الطرى !

ولا يمنع هذا الموقف المتوتر من أن يقدم الفيلم استعراض «لهاليبو» الذى يحمل اسمه.. وحين ترقص نعيمة عاكف وتغنّى الكلمات التى انتشرت جداً فى ذلك الوقت : «لهاليبو يا وله.. أهى جت لك يا وله.. لعبية يا وله .. وشقية ياوله».. كما نتذكر كلمات أخرى كانت تحدد لجمهور السيرك ونور السينما حتى منتصف الخمسينات درجات المقاعد الثلاث حسب سعر التذكرة : «بريمو».. «سكونو».. و «ترسو»..

وفى استعراض «لهاليبو» هذا يستخدم حسين فوزى بعض حيل الاستعراض السينمائى التى اشتهر بها.. فهو يجعل نعيمة عاكف ترقص مرة باعتبارها فتاة.. ومرة باعتبارها رجل ويملابس رجال.. وهو حل سينمائى قد يكون مبتكراً فى ذلك الحين، ولكن يستحيل طبعاً تقييمه على المسرح وبالأذات لجمهور سيرك متواضع.. خصوصاً فى الفقرات التى تظهر فيها نعيمة عاكف بالشخصيتين معا فى «كابر» واحد وبالحيلة السينمائية المعروفة.. وهو خطأ كان شائعاً فى الأفلام الاستعراضية - مثل أفلام فريد الاطرش مثلاً - حين يتجاهل المخرج طبيعة المسرح أو الكاباريه الذى يقدم فيه الاستعراض ليقدم حلولاً سينمائية يستحيل تقييمها لمشاهدى

المسرح، مثل تغيير الملابس والديكورات فى غمضة عين، بل وحتى التحليق ببساط الريح!

ولكن حسين فوزى بتقييمه لنعيمة عاكف فى شخصيتين معا: رجل وفتاة.. كان يمهّد لنا لخدعة الفيلم الأساسية التى تقوم عليها كل مفارقاته بعد ذلك.. حين اتفق الجميع على التحايل على الجد الباشا المتعجرف الذى يكره النساء، بأن تتقدم له حفيدته الهام بملابس الرجال وباعتبارها شابا.. ويعد ما يسمع عبد المنعم اسماعيل أو حنفى الشرير هذا التآمر تقترب منه الكاميرا لنراه يدعك نقنه بيده ويفكر مليا.. فنفهم أنه يتآمر هو الآخر لكى يستغل هذه الحيلة فيما بعد، حينما يضطر لاعادة البنت التى رباهما الى جدها الباشا الثرى..

ومن خدعة الفتاة التى تنتكر فى ثياب شاب، تنطلق كل تعقيدات الفيلم.. فهى أولا تعيد الحياة والمرح والشباب الى حياة جدها الباردة الموحشة، فتقنعه بأن يأكل يشهية أكثر، بل وتعلمه الرقص والسهر.. فيتعلق بحفيده الذى عاد اليه بعد طول غياب ويستمتع الأصدقاء الطيبون مختار حسين وحسن كامل اللذان أضيف اليهما الآن حسن فايق فى كتمان السر، وفى منع الباشا من اكتشاف حقيقة حفيده وأنه فتاة.. ولكن الهام - التى هى «لهاليبو» - تنجو من كل المنازق بارتداء ملابس الرجال واخفاء شعرها الطويل بسرعة البرق.. ومن نون أن نفهم كيف ينخدع الباشا الساذج بهذه السهولة، مع أن مظاهر الأنوثة واضحة جدا على حفيده «الشاب» شكلا وجسما وصوتا وسلوكا.. فكيف لم ينزعج باشا متزمت ومحترم من أن يكون له حفيد بهذه «الطراوة».

حسين فوزى وابتكار مواقف معقدة ..

طبعى أن يحين الوقت للدفع بعنصر الشر لابتزاز هذه الأسرة السعيدة التى اكتمل شكلها أخيرا.. فعبد المنعم اسماعيل يظهر ويهدد بكشف السر للباشا أن لم يدفوا له ألفى جنيه.. فيتم خداعه هو نفسه بأن تنتكر الهام فى ثياب جدها الباشا.. وهنا يستخدم حسين فوزى تحايلا سينمائيا نكيا آخر بأن يضع صوت سليمان نجيب «بالويللاج» على صورة نعيمة عاكف.. ولكن الخدعة تقشّل حين يقع شاربها المزيف فجأة ويظهر الباشا الحقيقى فيساومه حنفى على أن يدفع له تكاليف تربيته لحفيده طوال ١٨ سنة..

وفى الحفلة التى يقيمها الباشا ليقدم للمجتمع الارستقراطى حفيده الذى اكتشفه فجأة.. يظهر الحبيب شكرى سرحان مرة أخرى.. فهو ابن خورشيد باشا ولابد من أن يكون على صلة ما بالقرنفل باشا.. وكل الباشوات أصدقاء طبعاً كما نعرف، ولابد أن يلتقوا فى الحفلات.. ولكن بينما يفهم الشاب سر تنكر فئاته التى أحبها فى السيرك فى زى الرجال.. تتعدد الأمور مرة أخرى حينما تقع أخته ناهد المراهقة على الفور فى حب هذا الفتى الجميل الهام.. وهى فكرة ذكية طبعاً يمكن استغلالها فى مفارقات طريفة من خلال المنافسة على حب نعيمة عاكف من شخصين فى وقت واحد.. شكرى سرحان الذى يعرف أنها فتاة.. وشقيقته التى تظنها شاباً.. وتلعب دورها بالمناسبة عفاف شاكر أخت شادية التى ظهرت فى عدة أفلام ولكنها لم تحقق شيئاً من نجاح أختها..

والدفع بالأحداث الى الامام يطل حنفى برأسه مرة أخرى فى محاولة جديدة للابتزاز حتى لا يكشف السر فهو يجبر نعيمة عاكف على العودة للعمل فى ملهى «قراقوش» الذى افتتحه فى القاهرة وترضخ الفتاة للابتزاز وتعمل فى الملهى فعلاً تحت اسم الراقصة اللولبية كروان.. ولسبب آخر يديهى هو أنها نعيمة عاكف ولا يمكن لحسين فوزى مكتشفها أن يتركها تستقر فى قصر الباشا من دون أن تحقق الهدف الأصلى للفيلم.. وهو أن ترقص وتغنى كلما أمكن ذلك.. ولكن جراته فى ابتكار مواقف معقدة.. تدفعه الى جعل الباشا نفسه يذهب مع حفيدته الى الملهى كمدعوين.. لكى يكون التساؤل هنا هو كيف تتخلص الفتاة من هذا المأزق، كيف تكون جالسة مع جدها الباشا المترزمة على المائدة كمشاهدة.. بينما تكون هى نجمة الاستعراض فى الوقت نفسه.. ولكن الفيلم يطها ببساطة شديدة جداً وذلك باختفاء نعيمة عاكف وظهورها بسرعة بشخصية مختلفة وملابس مختلفة من دون أن يحس الباشا «العبيط» بأى مشكلة! والواقع أنه لم تكن هناك أى مشكلة فى هذه الأفلام، لأنه أياً كانت منطقية الأشياء أو عيشتها.. فلا يمكن انكار طموح المخرجين والمؤلفين والمنتجين فى ذلك العهد وأقدامهم على التحدى والابتكار والتجديد ومع إعطاء كل شىء حقه فى حدود قدراتهم ومواهبهم بالطبع.. وهو طموح واخلاص تفوقوا بهما بالتأكيد على سينمائى هذه الأيام.. ولذلك عاشت أفلامهم حتى الآن.

المهم فى الاستعراض الذى قدمته نعيمة عاكف فى هذا المشهد هو أنه كان بعنوان «سوريا ولبنان».. وتبدأه نعيمة عاكف بالغنى بهذه الكلمات «سوريا وجبل

لبنان.. فى حسننها الرحمن.. صاغ المديح آيات..» ثم تبدأ فى تقديم الرقصات والأهازيج «الشامية» الجميلة المعروفة والتي كان الجمهور المصرى يعشقها الى أقصى حد، حتى لم يكن يخلو فيلم استعراضى منها.. فاذا أضفنا الى ذلك تعلق الجمهور بسيل لم ينقطع من مطربى ومغلى الشام، أدركنا حجم مأساة أن تكون هذه الروح القومية قوية الى هذا الحد على المستوى الجماهيرى البسيط حتى منذ الاربعينيات - تاريخ هذا الفيلم ١٩٤٩ يرتبط بحرب فلسطين الأولى - ثم لينتكس كل هذا ليس فى السينما فقط .

تشطيب الفيلم بخنافة !

وتعود أحداث الفيلم الى التوتير الذى لا يخل بالطابع الكوميدي الصاخب له، من خلال غيرة الفتاة المراهقة ناهد، شقيقة شكرى سرحان على حبيبها «نعيمة عاكف» الذى لا يستجيب لها.. فتوقع بينه وبين جده الباشا بابلأغه بأنه على علاقة بالراقصة كروان.. وهنا يصل الفيلم بالتحدى الى أقصاه.. حين نجد أنفسنا أمام قصة مختلفة عن حب نعيمة عاكف التى هى الحفيد الشاب الهام.. لنعيمة عاكف التى هى الراقصة كروان فإلى هذا الحد بلغ هوس المخرج حسين فوزى بزوجه واكتشافه التى يريد أن يستعرض كل مواهبها وقدراتها على صنع كل شئ باعتبارها «لهلوبة».

والأدهى من ذلك أن يجعل الفيلم الباشا المتغطرس يقع فى حبها هو الآخر.. فهو بعد أن صدق وشاية الفتاة الغيورة.. يذهب الى الكاباريه لينقذ حفيده من الراقصة.. وفى مشهد «غادة الكاميليا» التقليدى يعرض عليها - وهو لا يعلم بالطبع أن كروان هى نفسها الهام - مبلغا من المال مقابل التخلّى عن حفيده.. وأسبب غامض ترفض الراقصة النقود وتوقع الباشا نفسه فى حبالها.. «طيب ليه؟ لا ندرى بالضبط».. سوى مجرد الرغبة فى التصعيد المستمر لكوميديا سوء الفهم.. وهنا نرى الباشا المتصلب ينهار على الفور أمام أول كلمة غزل.. فيتأقن أمام المرأة ويعنى بسعادة وهو فى طريقه الى الكاباريه فى الليلة التالية : «عمرك ماحتلاقى.. بين الوسط الراقى.. دهن فى العتاقى.. زى حضرتى».. وفى الكاباريه يشهد الاستعراض الجديد لكروان التى لا يعرف أنها حفيده.. وفى هذا الاستعراض يظهر أيضا عبد العزيز محمود الذى كان مطربا ذائع الصيت فى ذلك الحين، وكمزيد من الدعم والجذب لنعيمة

عاكف وعلى طريقة أنور وجدي فى حشد كل فنون الغناء والرقص والكوميديا والبلوراما حول النجمة المفضلة.. والاستعراض عن «ألف ليلة» بأزيائها وبيكوراتها الشرقية الساحرة وحيث يغنى عبد العزيز محمود وحده، وتكتفى نعيمة عاكف بالرقص فقط هذه المرة.. وهنا يلجأ حسين فوزى أيضا الى حل سينمائى ليس قابلا للتنفيذ فى أى «كاباريه» حين تدخل الكاميرا «زووم» على كرة ما أمام المطرب تخرج منها بطريقة «الديزولف» نعيمة عاكف وهى ترقص.. ثم يلجأ لحيلة سينمائية أخرى حين يكرر صورتها أكثر من مرة فى الكادر نفسه «بالطبع المزدوج».. ثم تنتهى الرقصة كلها بالمعركة التى لا بد أن يحطم فيها مختار حسين الكاباريه كله على رؤوس من فيه.. لأن حسين فوزى فيما يبدو اكتشف أنه لم يستخدم عضلات هذا العملاق بعد .. ولأنه من خلال هذه المعركة يريد أيضا تشطيط الفيلم دراميا أيضا.. فلقد حان الوقت لكشف كل الأسرار وانهاء الفيلم.. ففى المعركة يصاب الباشا ويغنى عليه.. فتحمله حفيده وتتقذه وتضعه فى سيارته وتكشف للسائق سرها وأنها خدعت جدها ولكن حان الوقت لتعترف له، وتعود بفرقتها التعيسة الى الشارع كما بدأت.. ولكنها بعد أن هجرت القصر والرفاهية وضحت بكل شئ، يقبض عليها البوليس فى الشارع مع فرقتها بتهمة التشرد وإقلاق الراحة.. وفى قسم البوليس يجىء المنقذ الذى هو دائما الباشا الطيب الذى اكتشف أن حفيده هى فتاة، وفهم القصة كلها.. ووافق، لكى ينعم الجميع بالسعادة، وينطلقون مرحين فى طريق ما وقد تزوجت نعيمة عاكف أيضا من شكرى سرحان.. وهنا ننظر الى الكاميرا لتحدث الجمهور فى صالة السينما على طريقة «بريخت»: «جدي وعرف انى بنت.. وأمير واتجوزته.. وانتوا وانيسطوا.. قاعدين ليه بقى؟» ثم يشخط سليمان نجيب فى الجمهور : «ماتروحوا بقى.. ها لى أب..» ألم يكونوا قوما ظرفاء حقا .

نعيمة عاكف .. الظاهرة السينمائية القادمة من الميرك (٢)

« بابا عريس »

مغامرات هادية ونادية .. مع أمير بحر قزوين .

فيلم نعيمة عاكف الثاني الذى نتحدث عنه باعتبارها ظاهرة سينمائية أتت الى السينما من عالم الميرك كما قلنا فى المقال السابق عن فيلم «لهاليبو»، هو فى الواقع فيلمها الرابع.. فبعد ما اكتشفها المخرج حسين فوزى وقدمها لأول مرة عام ١٩٤٩ فى «العيش والملح»، قدمها فى العام التالى ١٩٥٠ فى فيلمين : «بلدى وخفة»، و «بابا عريس».. وهو الفيلم الذى يكتسب أهمية خاصة بمجرد أن نقرأ العبارة التى قدمته بها الشركة المنتجة له وهى نحاس فيلم: «بفخر شديد»، على الشاشة وقبل أن يظهر حتى عنوان الفيلم نفسه.

تقول العبارة أن الشركة تتشرف بأن تخطو بالفيلم المصرى خطوة كبرى.. وتقدم أول فيلم مصرى بالألوان الطبيعية: «بابا عريس».. وعلى الرغم من أن هناك أكثر من بداية لمحاولة ادخال الألوان الى السينما العربية فى مصر، سواء فى أفلام كاملة أو حتى فى مشهد واحد أحيانا.. فإن «بابا عريس» هو أول فيلم متكامل فى هذا المجال، ويختار أفضل الأشكال المناسبة للألوان فى تلك الفترة المبكرة.. وهو الشكل الاستعراضى الكوميدي الخفيف الذى سوف نلاحظ تأثيره بهذا النوع الذى كان منتشرا حينذاك فى الأفلام الأمريكية والتى كانت تعرض فى القاهرة، حيث يقدم أكبر عدد من الأغاني والرقصات حول خط قصصى خفيف ومرح، وباهتمام خاص بالديكورات والملابس التى تبهر المشاهد بهذا الاختراع الجديد بالنسبة لأفلامنا حينذاك - الألوان .

يبدو أن انتاج فيلم «بالألوان الطبيعية» - كما كانت تسمى فى بداياتها - لنعيمة عاكف التى انطلقت فى السينما العربية فى مصر كاككتشاف جديد أثبت نجاحه الكاسح.. يبدو جزءا من الاهتمام الشخصى من المخرج حسين فوزى باكتشافه الجديد نعيمة عاكف الذى يبدو أنه كان مهورا جدا بها ليس فقط الى حد تقديمها فى أفضل اطار.. بل والى حد الزواج منها أيضا..

الألوان وطموح الفنانين

ولأن التصوير بالألوان له تقنيات خاصة مختلفة بالطبع عن التصوير بالأبيض والأسود الذى كان سائدا فى السينما العربية فى مصر حتى ذلك الحين، وبالذات من حيث توزيع الاضاءة واختيار الملابس والديكورات، والخلفيات عموما، فضلا بالطبع عن مدى حساسية الفيلم الخام الملون نفسه وعلاقته بدرجات الضوء واللون.. فلقد استعان حسين فوزى بعدد من الفنانين الأجانب فى عمليات التصوير منهم خبير الألوان جينوجان مارى.. ومدير التصوير ولى فيكتوروفتش والمصور جريشا فيكتوروفتش - كما نلاحظ - ربما لأول مرة - ذكر اسم «جلاوكو» المسؤول عن مشاهد العرض الخلفى المكتوبة على الشاشة بالانجليزية ولكن بحروف عربية هكذا: «باك بروجكشن» وهى المشاهد التى يكون فيها الممثل ثابتا ولكن تبدو المناظر متحركة من خلفه، كان يقود سيارة مثلا.. وطبيعى أنها مشاهد أوجبت مشاكل جديدة عند تصويرها بالألوان وفرضت الاستعانة «بخبير أجنبى»، وبينما جرى التصوير الداخلى والخارجى فى استديو نحاس التابع للشركة المنتجة - حيث كانت الشركات مؤسسات سينمائية حقيقية متكاملة باستديوهات ومعاملها - إلا أن تجميع الفيلم تم فى معامل استديو الاهرام الذى يبدو أنه كان أكثر تجهيزا.. بينما تم الطبع فى «معامل اكليز بباريس»..

وطبيعى أن يكون الفيلم الاستعراضى الملون أكثر بنخا فى الملابس والديكورات على الأقل.. ثم فى عدد الراقصين والراقصات، وحتى اعداد «الكومبارس» فى حفلة فاخرة ما.. وهنا نلاحظ اسم رمسيس نجيب مديرا للانتاج، ونذكر اسم هذا الرائد فى مجال الانتاج عندما كان يمارسه فنانون حقيقيون يطمحون الى التقدم بالفيلم المصرى فعلا كما تقول اللافتة التى يبدأ بها الفيلم.. وهنا علينا أن نتذكر أيضا أن تاريخ هذا الفيلم يعود الى عام ١٩٥٠.. أى أن هذه المحاولات للتقدم كانت تحدث

منذ أربعين سنة.. ثم اختفى أو تراجع هذا كله الآن بدلا من العكس .
ولأن حسين فوزي كان أحد القلائل المتخصصين والفاهمين لطبيعة الفيلم الاستعراضى .. فلقد كتب القصة والسيناريو بنفسه حول الخط البسيط والكوميدي الذى يسمح بكبر عدد من الرقصات والأغاني لنعيمة عاكف ثم ترك كتابة الحوار والأغاني لحسن توفيق الذى اعترف بأننى لا أعرفه شخصيا ربما لندرة اسمه فى الأفلام، ولكنه يفاجئنا بمستوى ساخر ولاذع فى الحوار الكوميدي لا يقل عن مستوى كلمات الأغاني الأقرب الى السخرية هى أيضا.. وهو كمؤلف يدهشنا بهذا الحس الساخر الذى يذكرنا بأفضل كتاب الكوميديا السينمائية مثل أبو السعود الابيارى ويبيع خيرى وفتحى قورة.. يتقاسم ألحان الفيلم المرحه والمنوعة والرشيقة كل من على قراج وعزت الجاهلى وأحمد صبره.. اضافة الى لحن واحد لعبه العزيز محمود يغنيه المطرب الشاب - حينذاك - محمد قنديل بصوته فقط على صورة شخص آخر.. والألحان بمجموعها جميلة جدا وسينمائية فعلا - بمعنى ملاصقتها للحركة وليس التطريب - تتراوح بين أغنية كوميدية يغنيها حسن فايق بصوته.. واستعراض «تاهيا» الذى يدور فى أجواء جزر «هاواي» بملابسها وإيقاعاتها الحارة السريعة.. فعلى هذا المستوى كان طموح السينما العربية فى مصر منذ اربعين سنة !

« لهاليبو » و « بابا عريس » فيلم واحد

كالعادة يحشد «بابا عريس» حول بطلته نعيمة عاكف كل عناصر الجذب الممكنة. فالشباب الذى تحبه هو شكرى سرحان كما كان فى «لهاليبو».. بينما الفتاة التى تتافسها على حبه هى كاميليا «فاتنة الاغراء» التى كانت هى نفسها بطة الأفلام حينذاك.. ثم هناك مارى منيب وحسن فايق للاضحاك.. وثنائى «لهاليبو» نفسه مختار حسين البطل الرياضى العملاق وحسن كامل القزم الطيب وكائهما ثنائى «لوريل وهاردى»، ثم عبد السلام النابلسى الذى يبدو أنه كان فى محاولاته الأولى.. وبينما تقوم عزيزة حلمى وفؤاد شفيق بأداء دورى الأم والأب التقليديين.. يقدم الفيلم «الوجه الجديد» نوال بغدادى فى دور الأخت الصغيرة لنعيمة عاكف وهى مثتها تنتمى لعائلة سيرك هى عائلة «بغدادى» التى يبدو أنه كان تربطها صلة قرابة ما بعائلة «عاكف» فطلبت نعيمة اكتشاف «نوال» كما حدث لها.. ولكن المحاولة لم تنجح. ولا يخرج الموضوع نفسه بعد ذلك عما كان يشغل السينما العربية فى مصر

حينذاك.. وهو وقوع بنات الباشوات اللاتي لا يعرفن انهن بنات الباشوات.. فى حب أبناء الباشوات.. ولكن الذين يعرفون ذلك ! وهو موضوع «لهاليبو» نفسه تقريبا.. لأن صناع السينما العربية فى مصر كما قلت من قبل مرارا.. لا يتصورون أبدا أى قصة حب بين بشر عاديين لا ينتمى أحدهم بشكل ما لأى باشا !

المدهش أن حسين فوزى - كاتب السيناريو - لا يجد أى مشكلة فى أن يكرر الأساس الميلودرامى نفسه الذى أقام عليه فيلم «لهاليبو» من قبل ويحذاقيره لولا بعض التعديلات.. فنعيمة عاكف بعد ما تعود فى الفيلم الأول الى جدها الباشا سليمان نجيب بعد فراق ١٨ سنة .. تعود هنا الى أبيها .. البيك فقط هذه المرة - فؤاد شفيق - أو رأفت بك الخازندار - بعد فراق ١٢ سنة فقط .. والحبيب واحد فى الفيلمين كما قلت ، وهو شكرى سرحان - وهو ابن باشا فى الفيلمين - والأصدقاء الثلاثة الطيبون هم أنفسهم حسن فايق وحسن كامل ومختار حسين.. وتتركز المشكلة كلها حول سعى كل هذه الأطراف من أجل إعادة «الأطفال التاهين» أولاد الأصول الى «بيوتاتهم» العريقة لينعم الجميع بالسعادة من خلال أكبر قدر من الرقص والغناء والفكاهة ..

فطينا اذا الا تشغل أنفسنا كثيرا بما يقوله الفيلم هذه المرة .. لأنه فى الواقع نفس ما قاله فى المرة السابقة وفى أى مرة أخرى.. فاذا كان الفيلم استعراضيا وبالألوان أخرجه حسين فوزى لنعيمة عاكف بالذات فطينا أن نرى كيف فعل ذلك.. وأن نركز فى الوقت نفسه على رسم الشخصيات الكوميديا المرتبطة بملاحم الممثل ومفردات أدائه.. فهذا أهم ما قامت عليه تقاليد صياغة الفيلم الكوميدى.

ان حسن فايق مثلا يتلقى بطاقة الدعوة لحضور حفل تقيمه «الفنانة قشطة» ووالدتها «بالوظة» - لاحظ اختيار الاسماء نفسها - فى منزلها فى الزمالك لاعلان خطوية قشطة على رأفت بك الخازندار. هنا ومن اللحظة الأولى نجد أنفسنا أمام أربع شخصيات تقليدية فى الفيلم الكوميدى المصرى.. فحسن فايق هو الكهل العملاق طيب القلب الى حد الطفولة يبدو متازما دائما وفى ورطة ما ولكنه لا يكف عن اطلاق ضحكته المجلجلة المسحوية، وهو هنا فنان يؤلف ويمثل ويلحن ويغنى ويكتشف المواهب الجديدة.. و«قشطة» هى كاميليا بجمالها الاوربى وأحد رموز الجنس فى السينما العربية فى مصر.. والمفروض فى الفيلم أنها «فنانة» فى كباريه ومع ذلك لا نراها فى «حالة فن» على الاطلاق فلا تغنى ولا ترقص وتكتفى بجذب

زيائن الكاباريه لفتح زجاجات الشمبانيا (وهذا نوع خطر من الفن.. كما نرى) وهى الدجاجة التى تبيض ذهباً لأمها «بالوظة» وهى مارى منيب التى تدير عمليات ابنتها وتستغل جمالها الفاتن فى استنزاف ثروات الرجال، وهنا علينا أن نتذكر تركيب شخصية مارى الشريرة الشرهة سليطة اللسان ولكن خفيفة الدم وهى تصطاد لابنتها كاميليا هذه المرة عجوزاً ثرياً فى عمر أبيها هو رافت بك الخازن دار الذى يلعب بوره فؤاد شفيق وهو نموذج العجوز الطائش الذى يدفعه مجونه الى حماقة هجر زوجته وابنتيه من أجل الزواج من فتاة الكاباريه.. ونحن لا نراه يفعل شيئاً على الإطلاق سوى السهر كل ليلة بانتظام فى هذا الكاباريه مع «قشطة» وأمها «بالوظة»! المشكلة أن حسن فايق يحب كاميليا.. فيغضب بجنون طبعاً لخطبتها لفؤاد شفيق.. ولكن أمها مارى منيب السليطة تسخر منه لأنه مجرد «مزيكاتى» لا يملك شيئاً.. وخبرتها فى الحياة «ثلاثين سنة صرمحة» التى تعلنها بكل فخر تجعلها تفضل لابنتها الفاتنة، الرجل الثرى مهما كان عجوزاً.. ويضع حسن توفيق كاتب الحوار هذه العبارات المسجوعة التى تغلب على معظم حوار الفيلم على لسان الأم الشرهة للمال : «بكرا تنفض الشركة .. وتحطى ايدك على التركة!».. بينما تسخر من تفكير حسن فايق الفنان المفلس فى الزواج لأنه «عايز خرازين مليانة، مش جيبوب قشلانة» وهذه هى عقدة الفيلم كله فى الواقع..

ولكن حسن فايق لا يسلم بالهزيمة.. ولأن هؤلاء الناس كانوا قادرين على صنع أى شىء فى هذه الأفلام.. فائننا تفاجأ بالعاشق الذبيح وفى حفل خطوبة حبيبته لغريمه يمسك بالعود ويجلس وسط الفرقة الموسيقية ليفنى ساخرا من العريس العجوز : «من شاف الباب وتزويقه.. ماشافوش من جوه نشف ريقه.. متأيف وعليه القيمة .. وعامل لى ولا بتوع السيميا».. وهو موقف يذكرنا بأغنية عزيز عثمان الشهيرة التى يسخر فيها من نجيب الريحانى عندما تزوج من تحية كاريوكا فى فيلم «لعبة الست».. ولكن الغريب أن يسمع منطق السينما لحسن فايق بأن يقتحم عرسا ما ويفنى ساخرا من العريس.. ثم يتركه الجميع حتى يكمل الأغنية الكوميديّة.. ويعددها يحملونه ليلقوا به فى الخارج بينما تشييعه مارى منيب السليطة اللسان بعبارة لا تدبو غريبة عليها : «على شبراخيت ياروح أمك» فنفهم أن حسن فايق هو من شبراخيت هذه أصلاً.. فما الذى جاء به أنن الى القاهرة ليحب غانية فى «كاباريه»؟ لا تحاول أن تشغل نفسك بمثل هذه المشاكل !

نابية وهامية .. وغزو الكابريهات !

ينقلنا الفيلم على الفور الى الاسكندرية لتتعرف على الطرف الآخر من «الحنونة» فالسيدة الفاضلة عزيزة حلمى تشكو لخاصتها النوبية ياسمينه من وحدتها بعد ما هجرها زوجها الذى هو العجوز العايت رافت بك الخازندار نفسه بالطبع.. ويعد ما تواسيها الخاتمة المخلصة، تشجعها على الذهاب الى حفل المدرسة التى تدرس فيها ابنتها نعيمة عاكف ونوال بغدادى، أو ثنائى هادية ونادية.. وهما بالطبع نجمتا حفل المدرسة الذى يقدم فيه حسين فوزى استعراضا جميلا ومتقدما جدا بالنسبة لامكانات تلك الأيام هو «دكان العرايس» الذى لحنه على فراج ويقوم على حلم طفلة فقيرة بلعبة رأتها فى أحد محلات «العرايس» وتمارس نعيمة عاكف هوايتها المفضلة بأداء أنوار الرجال، فتمثل صاحب الدكان الذى يلقه ليلا على الطفلة، التى تقضى ليلة كاملة مع لعب الأطفال، وحيث تعود نعيمة عاكف لتقوم ببور «العروسة» التى تقود رقصات العرايس الأخرى التى تحولت فى حلم الطفلة الى بشر.. وهى رقصات جميلة حقا من تصميم «معلم الرقص خريستو» كما جاء اسمه فى عناوين الفيلم.. ويستخدم فيها حسين فوزى خبرته فى التحريك على ايقاع موسيقى على فراج الراقص المرح وتقطيع المونتاج بين الراقصات ولعب الأطفال التى حركها كجزء من اللوحة الشاملة، والى أن يجيء الصباح فيعود صاحب الدكان - الذى هو نعيمة عاكف أيضا - ليفتحه حيث يجد الطفلة ويمنعها «عروسة» بلا مقابل..

فالاستعراض اذا كان يقوم على فكرة أقرب الى القصة المحكمة.. وعلى التنوع السريع بين الحركة والموسيقى المناسبة لها.. وعلى تغيير المناظر والملابس والشخصيات وثرء الديكورات وعدد الرقصات.. ولكن هذه المزايا هى نفسها عيوب حسين فوزى فى معظم استعراضاته.. لأنها سينمائية أساسا، ولا يمكن تنفيذها على المسرح ! فلا يمكن مثلا تخيل امكانية تنفيذ استعراض مثل «دكان العرايس» هذا بالتحديد على مسرح مدرسة.. ولكن منطق الفيلم الاستعراضى يسمح بتجاوزات عديدة كهذه على أى حال ..

ويعد انتهاء حفل المدرسة على الفور وبمجرد عودة الأم الطيبة المظلومة الى البيت مع ابنتها هادية ونادية تقرر الكشف لهما عن سر هجر أبيهما لهما الذى أخفته اثنى عشر عاما كاملة.. ولكن بعد ما قرأت خبر خطوبته على فتاة الكابريه، أصبح لابد من أن تعرفا أين أبوهما.. واستغلال للنزعة الدينية عند الجمهور كما هى

العادة، تقول نعيمة عاكف أو الابنة الكبرى هادية : «ولكن ياماما جاء في الحديث الشريف: «من رأى منكماً منكراً.. فليغيره بيده».. ثم تقرر على الفور أن تبدأ هي وأختها نادية مغامرة البحث عن أبيهما في القاهرة وافساد زواجه من الثانية بأى شكل واعادته الى أمهما وهي المغامرة التي تشغل كل أحداث الفيلم بعد ذلك .

وعليها أن نتخيل فتاتين صغيرتين وحيدتين لا تملكان مليماً واحداً.. تتركان الاسكندرية «لغزو القاهرة» وعالم الكباريات فيها بحثاً عن أبيهما.. ولكن نعيمة عاكف وتوال بغدادى قادرتان على ذلك فى فيلم يكتبه ويخرجه حسين فوزى.

فى القطار بالطبع تقع الفتاتان فى مأزق الركوب من دون تذاكر.. ولكن الفتى الوسيم الذى تتعرفان عليه مصادفة شكرى سرحان ، الذى هو «كارم بيه ابن الغنور باشا» ينقذهما من هذا المأزق ليقع هو نفسه فى مأزق أخطر، هو اكتشاف سرقة نقوده فى القطار.. وتكون الفرصة سعيدة جداً بالطبع لصنع بعض مواقف كوميدية تنتهى بالثلاثة فى محطة «شبراخيت» بالذات، حيث يظهر حسن فايق فجأة ليشارك الجميع مأزقهم الكوميدى العاطفى الطريف. وحين يعرض الجوع والافلاس فى مدينة شبراخيت الفتاتان الشقيقتان لاتتورعان عن الرقص فجأة فى ميدان عام ووسط جمهور الفلاحين الذى لا يندش لذلك، بل يتفرج عليهما بسعادة طاغية ثم يتبرع لهما بالنقود.. بينما يطلب «كارم بيه» الشاب الوسيم «ابن الاكابر» النجدة من أبيه الغنور باشا الذى يرسل له تابعيه «ميمى» و«توتو» بالسيارة الى شبراخيت لحل كل المشاكل.. وتفاجأ بأن ميمى وتوتو هما مختار حسين وحسن كامل، ومن دون أن نعرف ما هى وظيفتهما عند الباشا بالضبط.. ولكن مطلوب فقط أن يرافقا ابن الباشا كالعادة فى بقية أحداث الفيلم..

ونفهم على الفور أن ابن الباشا شكرى سرحان أحب نعيمة عاكف وأحبته.. وهو يقول لها هانما وفى بلاهة شديدة: «ياسلام يا هادية.. انتى جنان!» فتقول له ببلاهة أقل : « وأنت مورستان » ! ولكن بينما ينصرف كل واحد الى حال سبيله بعد مأزق شبراخيت، يكون مصير الفتاتين قد ارتبط بالأستاذ بطاطة الذى هو حسن فايق الذى يكتشفهما كتجمعتين جديدتين فيصحبهما معه الى «بنسيون مدام روز» - وهى كومبارس أجنبية سمينة جدا كانت تظهر فى أفلام كثيرة - ويحكى لهما عن قصته مع حبيبته «قشطة» التى هجرته لتتزوج من عجوز ثرى ويردد هذا الشعر الرائع: «ياميت ندامة على العاشق فى حارة سد..»

تنزل لموعه محدش مرة قال له سد ..
ثم فى هذا المقطع الرائع من قصيدة أخرى..
«يا دنية الشوم.. فعلك شوم يا غدارة ..
لألطم عليك ببطلة وعود وزمارة !» .

أمير بحر قزوين ينهى الفيلم !

ولأن الأحداث كلها فى أى فيلم مصرى لابد من أن تنتهى الى الكاباريه.. فان حسن فايق أو «الأستاذ بطاطة» يصحب الفتاتين الى الكاباريه الذى تجلس فيه حبيبته كاميليا وخطيبها العجوز فؤاد شفيق الذى يعجب جدا بنعيمة عاكف من دون أن يعرف بالطبع أنها ابنته.. ثم ومن دون أى مناسبة نراها تقتحم الوركسترا لترقص وتغنى أغنية تسخر فيها من أبيها العجوز الذى وقع فى حبائل الراقصة :

«أه م العجوز أه من بكشه

لما الهوى مسكه وعكشه»

وفجأة يردد وراءها كل زبائن الكاباريه من سادة وسيدات محترمين «نكشه ..
ركشه.. عكشه.. بكشه..».

وهنا يظهر فجأة عبد السلام النابلسى باعتباره صاحب الكاباريه، الذى يبهر جدا بنعيمة عاكف الموهبة الخطيرة ويصمم بطريقته الظريفة المعهودة على التعاقد معها على الفور لتصبح نجمة الكاباريه ولكن تحت اسم «شمس» .

وهكذا فى هذه الأفلام.. تحل كل المشاكل على الفور بهدف تعميم العمل فى الكاباريهات، وتسهيله لكل الناس، ومن أجل أكبر عدد من الاستعراضات.. ومنها هذا الاستعراض الذى ترقص فيه النجمة الجديدة شمس على أغنية بصوت محمد قنديل ولحن عبد العزيز محمود تنور - من دون مناسبة - فى ورشة حدادة حيث يطرق رجل ضخم الجثة الحديد على النار وهو يقول :

«بين الحديد والنار.. والكورى والسندان

قلبي انكوى واحترار.. والحب له سلطان»

فأين ذهب كارم بيه ابن الغنمور باشا أثناء كل ذلك !.. هل يمكن أن تكون قصة حبه لنعيمة عاكف قد انتهت عند هذا الحد ؟ لا يمكن طبعاً.. أنه فى مشهد طويل جدا يصحب تابعيه «ميمى» و«توتو» الى كل كبااريهات القاهرة ليبحث عنها ، متجرعا

كؤوس الويسكى.. وعندما يعثر عليها فى الاستعراض السابق نكره يكون قد سكر تماما فلا يتعرف عليها.. ولكن تكون الفرصة مناسبة فقط لكى يحمل مختار حسين العملاق أى أحد على ارتفاع نراعه ليقذفه بعيدا.. وإلا فلماذا استعانوا به فى هذا الفيلم اذا لم يكن ليضرب أحدا ؟ ولذلك فنحن نراه من دون أى سبب على الإطلاق يمكن أن يغضبه، يحمل عبد السلام النابلسى المسكين ليطوح به بعيدا مرة.. ثم حسن فايق الضخم هو نفسه مرة أخرى.. وينتهى مشهد البحث الطويل جدا من دون أن يعثر شكرى سرحان على نعيمة عاكف.. لأن «القصده» مرفوض فى السينما العربية فى مصر ولا بد من أن تحدث الأشياء مصادفة.. وعندما تتفق نعيمة عاكف مع حسن فايق على مؤامرة جديدة للتفريق بين كاميليا وخطيبها العجوز الثرى فؤاد شفيق بأن تستأجر شابا وسيما يشغل الغانية فتعود الى عاشقها حسن فايق ويعود العجوز الى ابنتيه.. يقع اختيار نعيمة عاكف على شكرى سرحان بالذات.. وتلتقى به «مصادفة» فى حمام السباحة فى «الاورج» وهى مازالت تظن أنه الفتى الفقير النصاب نفسه الذى التقت به «مصادفة» فى القطار وفى مغامرة شبراخيت، ولم تصدق أنه ابن الغنودر باشا فعلا.. فتتفق معه على نسج شبابه حول كاميليا حتى تترك أباه.. ويوافق الشاب على الفور يتنكر فى ثياب «صاحب العظمة الهمايونية.. أمير بحر قزوين» فيقتحم الكاباريه ويغدق بهداياه على كاميليا، وبزجاجات الشمبانيا على الجميع.. وطبيعى أن تقع كاميليا فى شباك ثرائه على الفور بتحريض من أمها الجشعة مارى منيب التى تلفظ بالطبع الخطيب العجوز ما دام هناك «أمير بحر قزوين»..

والواقع أننا نتابع هذه السذاجات كلها بمنتهى الاستمتاع والسعادة حتى لو الغينا عقولنا وتغاضينا عن أشياء كثيرة.. والسر الوحيد هو طرافة ما يحدث، أيا كانت «عباطته» وتكراره.. ثم الجاذبية الشديدة للممثلين.. وخيث ننسى أنفسنا تماما فى مشهد يمكن أن يجمع بين مارى منيب وحسن فايق وفؤاد شفيق والنابلسى ومختار حسين وحسن كامل.. فما بالك اذا كانت هناك كاميليا أيضا بشفتيها الغليظتين كجمرتى النار، وعدة رقصات وأغان لنعيمة عاكف.. ومن ذا الذى يستطيع أن يقاوم؟

وتنتهى الخدعة كالعادة فى حفل خطوبة كاميليا لصيدها الجديد «أمير بحر قزوين».. حيث تصحب نعيمة عاكف والدها العبيط ليكتشف أن الغانية كانت تطمع

في ثروته فقط .. ولكي يكشف «أمير بحر قزوين» الفارس النبيل عن أنه كان يخدع الغانية فقط لأسباب إنسانية ولإعادة الأب الى ابنتيه.. وحين تتكشف كل الأسرار يعود الأب الى رشده والى محطة الاسكندرية مع ابنتيه، حيث يجد زوجته الوفية في انتظاره لتكشف له عن آخر أسرار الفيلم.. وهو أن هادية ونادية ليستا سوى ابنتيه اللتين هجرهما منذ اثني عشر عاما.. ووسط سعادة الجميع على محطة القطار.. ماذا في أن تتزوج نعيمة عاكف أيضا من شكرى سرحان ؟

ناصر حسين .. مخرج جاهز دائما وفي كل وقت !
« الواد سيد النصاب » . بانتظار النشال والحلاق !

أصبح اسم المخرج وكاتب السيناريو ناصر حسين واحدا من أكثر الأسماء ذيوفا فى السينما فى السنوات الأخيرة حيث لا يمكن على مدار السنة كلها أن يكون أحد شوارع القاهرة خاليا من « افيش » اعلان عن فيلم من أفلامه التى يكتبها بنفسه ويخرجها ويدير لها أيضا وسيلة الانتاج بوسائل تبدو مضمونة ومتاحة على النوام! . بحيث يمكن أن يقال أنه ربما كان المخرج الوحيد الذى لا يجد مشكلة فى العثور على انتاج جاهز ومستعد، وبما أنه هو نفسه جاهز ومستعد أيضا بالقصة والسيناريو والحوار وفريق الممثلين لآى فيلم وفى أى وقت.. فلا يمكن أن يكون هناك وقت فى السنة ليس فيه فيلم معروض لناصر حسين.. ومع ذلك فهو ليس أكثر المخرجين عملا.. فهناك أيضا ياسين اسماعيل ياسين وحسن الصيفى اللذان قد يتفوقان عليه فى عدد الأفلام.

ولكن ناصر حسين يبدو أنشط من هؤلاء جميعا، ربما لأنه أقدر منهم على حل مشكلة العملية الانتاجية دائما وفى أى وقت بالاتفاق أولا مع ممول ما ثم تدبير «فورمولا» الفيلم الذى يريده، بالممثلين الذين يريدهم.. ثم تركيب القصة والسيناريو المناسبين لهم – وهى مسألة سهلة جدا اذا كان المخرج يكتب بنفسه أيضا – ثم تنفيذ هذه المراحل كلها حتى تسليم نسخة الفيلم النهائية «الاستاندارد» فى زمن قياسى وبأقل عدد من علب الفيلم الخام وأيام التصوير والمونتاج وبأقل أجور للممثلين، حيث يعمل ناصر حسين غالبا مع نجمة واحدة ونجم واحد من الصف الثانى ثم بعدد محدود جدا من الممثلين، من حولهما، من أصحاب الأجور المتواضعة جدا، وهى الحال نفسها مع الفنانين من مصور ومونتير ومؤلف موسيقى.. وكلها

عناصر توفير انتاجية تغرى بالتعاقد معه على فيلم جديد... وهكذا تدور العجلة بسرعة فيما أصبح معروفا بـ «سينما المقاولات» التي أصبحت مرتبطة بعدد محدد ومعروف من المخرجين والمؤلفين والممثلين وحتى المصورين والمونتيرين لا يكاد يتغير.. وإن كانت اسماءهم غير مشهورة، فلأن الأفلام تنتج بهدف توزيع الفيديو أساسا ولا تبقى في دار السينما - إذا عرضت أصلا - سوى اسبوع أو اثنين وبلا دعاية، من باب التوفير، فلا يحس بها أحد !..

ولكن يتميز ناصر حسين حتى عن مخرجي «الوقرة» الآخرين مثل حسن الصيفي وباسين اسماعيل ياسين وأحمد ثروت بأنه أكثر منهم معرفة بما يسمى «الضربة السريعة الساحقة».. وهي التوليفة الذكية البسيطة التي تصل الى نوق جمهور هذا النوع من الأفلام بسرعة ومن نون أي «وجع لماغ».. فهناك تركيبة مناسبة يجب تقديمها بسرعة في الوقت المناسب.. وعينك يجب أن تكون مفتوحة تماما على ما يمكن أن يرحب به الناس.. والآن بالتحديد وليس بعد شهر مثلا.. فعندما تتجج مسرحية اسمها «الصعايدة وصلوا» عليك أن تصنع فيلما ويسرعه اسمه «الصعايدة جم» وليس مهما أن تكون له أي علاقة بالمسرحية .. ولكن المهم هو أن تستفيد من رواج الاسم لجذب الناس لفيلمك بأي شكل.. أما ما سوف يجتونه في الفيلم نفسه فيجىء في المرتبة الثانية لأنهم يكونون قد دخلوه وانتهى الأمر !.. ثم عندما تتجج لعادل امام مسرحية «الواد سيد الشغال» فان فيلما اسمه «الواد سيد النصاب» لابد من أن يجذب اهتمام الناس وقضولهم.. فمن هو الواد سيد النصاب هذا وما علاقته بالشغال وهل هما أصدقاء أم أقارب أم ماذا بالضبط ؟ والى أن يجنوا اجابة لهذه الأسئلة كلها يكون الفيلم قد حقق كل الأهداف المطلوبة منه للجميع.. المنتج والمخرج والممثلين والفنيين وحتى عمال الكاميرا.. فكل فيلم يغطي تكاليفه وأرباحه حتى قبل أن يبدأ تصويره خلال سلفة الخارجي والداخلي والفيديو.. والمهم أن تدور الكاميرا باستمرار ومن فيلم الى فيلم حتى لا يتعطل الناس.. لأن ناصر حسين يرى أن مصير ثلاثين أو أربعين أسرة من العاملين في الفيلم أصبحت مرتبطة به، ويأن يعمل باستمرار حتى لا تتوقف حياتهم في أزمة الركود المخيفة للسينما المصرية التي تهدد الكثيرين بالبطالة .. وهو منطق فيه كثير من الاقتناع.. خصوصا أن ناصر حسين مخرج مستقيم مع نفسه ولا يدعى أي شيء ولا يدخل في أي مشكلة ولا يشترك في أي مناقشة فلسفية ولا يضحك على أحد كما يفعل بعض الادعاء .

وفى الموسم الأخير مثلا ١٩٩٠ عرضت لناصر حسين ثلاثة أفلام فقط ولا أدرى كيف.. فهو رقم متواضع بالنسبة لمعدلاته السابقة، لابد من أن ذلك كان يتأثير الحسد، خصوصا اذا كان حسن الصيفى مثلا قد عرضت له خمسة أفلام «فى عين العدو».. وإياسين اسماعيل ياسين اربعة !

وأفلام ناصر حسين فى عام ٩٠ هى «سلم لى على سوسو» وعرض لاسبوعين و«مواد وصاحبه غاييب».. وعرض لثلاثة أسابيع.. ثم «الواد سيد النصاب» الذى لا أدرى كم استمرت حياته المديدة بالضبط لأنه عرض فى الاسبوع الأخير من العام الماضى. وأرقام العام الحالى غير متاحة بالطبع.

وهى جراحة لابد من تحيتها بشدة أن يسمى ناصر حسين فيلمه على اسم مسرحية ناجحة مازالت تعرض منذ ست سنوات. ولكن بعد تغيير مهنة «الواد سيد» شخصيا من شغال الى نصاب.. فهو لا يجد أى غضاضة فى استخدام أى ظاهرة ناجحة. ويطل الفيلم سعيد صالح لا يجد هو أيضا أى غضاضة فى أن يمثل أى فيلم تحت أى اسم خصوصا أن المسرحية لعادل امام الذى هو زميله وصديقه وحبيبه والمسألة فى بيته.. انت سيد الشغال.. وأنا سيد النصاب، وغدا يونس شبلبى يعمل الواد سيد الحلاق.. و«ملعون أبو اللى يزعل»..

والواقع أن احدا فى السينما المصرية لم يعد يجد أى غضاضة فى أى شىء... حتى أننى لم أعد أعرف ما هى «الغضاضة» هذه التى نستخدمها كثيرا فى لغة «الضاد» من أيام الدراسة .. ويبدو أنه لا وجود لها أصلا عند العرب مادام الجميع أصبحوا لا يجنونها فى أى شىء !

المفاجأة المدهشة فى سيد النصاب هى أنه ليس نصابا على الإطلاق... فسعيد صالح هو شاب طيب جدا ولكن ظروفه - لا مؤاخذه - «زى الزفت».. فهو ترك أمه وأخته فى القرية تعانين كل تعاسات الريف وذهب الى القاهرة كالعادة. ولكى يزداد حظه «هيايا» صدمته سيارة اسعاد يونس .. فكالعادة أيضا تنتهى حوادث دهم الناس بالسيارات فى الفيلم المصرى منذ أيام محمد فوزى.. بأن يقع الدهوس فى حب الداهسة أو العكس !! بمعنى أنه لكى تحبك اسعاد يونس على القور فلا بد من أن تعترض طريق سيارتها وتجعلها تنوسك تحت عجلها.. فاذا عشت - وغالبا لن تعيش - فانها سوف تمتنى بك جدا وتأخذك للعلاج على حسابها وقد تعطيك قرشين أيضا ثم تبحث لك عن عمل اذا كنت عاطلا.. وأعتقد أنك كذلك.. ثم بعد ذلك وتدرجا

تقع فى حبها.. وهذا بالضبط ما فعلته اسعاد يونس سعيد صالح بعد ما دهسته..
ففى أصبحت واية امره منذ تلك اللحظة وقامت بمهمة وزيرة الشئون الاجتماعية،
وقامت بتشغيله أيضا.. ولكن فى كإباريه، لأنه فى أفلام ناصر حسين لابد من أن
تكون هناك راقصة تتلوى بجميع أنحاء جسدها أمام الكاميرا وعلى مدى ريع ساعة
على الأقل فى «وان شوط» - أى لقطة واحدة بون قطع - حتى يتأكد المشاهد تماما
من كل تفاصيل الراقصة من الامام ومن الخلف ومن أعلى الى أسفل حتى يستطيع
الاجابة عن هذا السؤال فى امتحان.. الجغرافيا !!

ثم تصحب اسعاد يونس اكتشافها الجديد سعيد صالح الى تاجر عمل ليعمل معه
فى الدولار والاسترليني والين الياباني، حتى يقبض عليه البوليس.. ثم تشركه معها
فى عمليات نصب واحتيال وسرقة، وهو ساذج برىء جدا لأنه فلاح طيب يمكن أن
يذهب مع أى شخص الى أى مكان ويفعل أى شىء.. خصوصا اذا كان هذا
«الشخص» هو اسعاد يونس.. التى كان من المفروض أن يحمل القيلم اسمها هى
فيكون «البننت اسعاد النصابة».. ولا أدرى ما الذى حدث بعد ذلك فى الواقع لأن
تكرار هذه الأحداث جعلنى أنام وأقوم وبين الوقت والآخر لاجد أن اسعاد يونس
مازال تدير عمليات السرقة لينفذها معها سعيد صالح حتى قبض عليها البوليس
فى النهاية.. بينما كان سعيد صالح فى مناسبة سابقة لم أشاهدها لأننى كنت نائما
- قد استيقظ ضميره فقرّر التوبة والتوقف عن السرقة وبدأ يكلم نفسه.. ولذلك لم
يقبض عليه البوليس لأنه اكتشف أنه طيب وابن حلال ويمكن الضحك عليه بسهولة..
فاكتفى الضابط بأن أخذ عليه تعهدا بعدم التعرض بعد ذلك لسيارة اسعاد يونس !..

« آخر كذبة »

عندما يغنى فريد .. ترقص سامية
فى تلك الأيام الجميلة !

عندما يجرى تقويم فريد الاطرش فى الحياة الفنية العربية.. يتفق الكثيرون على أنه صوت شرقي أصيل ومؤد عظيم اللون خاص به من الغناء ما بين اليكائى الذى يعكس آلامه الشخصية، وما بين الخفيف المرح خصوصا فى أفلامه الأولى، وحتى أصبح المنافس الأول لعبد الوهاب فى ساحة الاستماع العربى وقبل ظهور عبد الطليم.. لكن القليلين هم الذين يمكن أن يلتفتوا الى أهمية تجديده وإضافاته للموسيقى «الشرقية» - وهى تسمية خاطئة.. لأن «الشرقية» تشمل التركية والهندية - وهى إضافات جمعت بين موسيقى جبل الدروز و«الشام» كله من حيث جاء فريد الاطرش نفسه، والحس الموسيقى المصرى الذى التقطه بسرعة وبشربة مع تأثر جرىء ببعض القوالب الاوروبية الحديثة حينذاك.. ولكننا لسنا فى مجال تقويم فريد الاطرش غنائيا ونترك هذا لنقاد الموسيقى.. لنهتّم أكثر بفريد الاطرش فى السينما حيث يعتقد الكثيرون بلا خلاف على أن مجموعة أفلامه مع سامية جمال فى أواخر الأربعينيات كانت من أجمل الأفلام الغنائية الاستعراضية فى كل تاريخ السينما العربية فى مصر، والتي ترقى الى مستوى مجموعة ليلى مراد وأنور وجدى ومجموعة محمد فوزى مع كثيرات.. ولكن لعل أحدا لن يلتفت كثيرا الى أن الكوميديا كانت عنصرا أساسيا فى جمال أفلام فريد الاطرش الأولى.. فقد يكون هذا شأن الأفلام الاستعراضية عموما.. ولكن ما كان يميز فريد الاطرش هو أنه شخصا كان يصبح فى أحسن حالاته على الإطلاق كممثل، عندما يلعب الكوميديا.. وأنه خسر كثيرا من موهبته هذه عندما جئ فى أفلامه الأخيرة الى لعب دور العاشق الرومانسى الولهان

الذى يستعذب النكد وظلم الاحباء والأقدار، فيبدأ النواح بأشياء من نوع «يا قلبى يا مظلوم» و «بنادى عليك» ، ولكن يبدو أن هذه كانت عقدة فى تجارب فريد الاطرش الشخصية عكرت عليه حياته وحياتنا جميعا وأفقيتنا هذه الشخصية الفنية الجميلة والظرفية.. ولكنها وجدت صدى عند مشاهد مصرى وعربى هو نفسه مقهور وسوداوى المزاج ..

للتدليل على أن فريد الاطرش هو ممثل كوميدى أساسا وأفضل من كل صوره أو حالاته الأخرى مع احترامى الشديد لها.. أزعّم أنه فى فيلم «أضر كحبة» مثلا أضحكنى - وهذا نوق خاص طبعاً - أكثر من اسماعيل ياسين شخصيا الذى كان «الكوميديان» المحترف أو «المتخصص» فى الفيلم والذى استعانوا به كالعادة فى تلك الأفلام «ليسند» البطل.. بل وحتى أكثر من عبد السلام النابلسى وعلى الكسار واستفان روستى.. وكلهم يلعبون انوارا كوميدية مساعدة فى هذا الفيلم.. دك من أن سامية جمال كانت هى البطلة التى ترقص طبعاً ويحبها فريد الاطرش.. ولكن للتأكيد على أن امرأة أخرى فى العالم، لم تكن تستطيع أن تنتزع فريد الاطرش من سامية جمال - وهذه قصة خاصة - جاؤا بقبله الفتنة والاغراء حينذاك كاميليا لتنافسها على حبه.. ولكنها تنهزم طبعاً !

«آخر كدبة» أخرجه عام ١٩٥٠ أحمد بدرخان الذى كان أول من قدم فريد الاطرش وشقيقته اسمهان للسينما فى «انتصار الشباب» بعد قنومهما معا من جبل الدروز .. وكتبه أبو السعود الابيارى أبرع كتاب الكوميديا فى السينما العربية فى مصر وفى الأجواء نفسها التى تنور فيها عادة مثل هذه الأفلام التى تعتمد على الاستعراض أساسا، حيث يكون المطلوب أن يقع مطرب ناجح فى حب راقصة ناجحة لتقديم عدد من الأغاني والاستعراضات حول خيط قصصى بسيط يميل الى الطابع الكوميدي الخفيف لتتاح الفرصة أيضا للاستعانة بعدد من ممثلى وممثلات الكوميديا الذين كانوا هم «الملح» الحقيقى الذى لا غنى عنه عند الجمهور «لتمرير» أى فيلم وأيا كان نجومه.. أما الصراع الذى يدفع بهذا الخيط القصصى الى التوتر ثم الى الانفراج فالنهاية السعيدة، فان لم يقم بين البطل والشريه التقليدى الذى يدبر هذه المؤامرة أو تلك، فهو يقوم على الأقل، على «العزول» أى المنافس الذى يحاول أن يفسد قصة الحب.. وكلهم كانوا ناسا طبيعين فى النهاية، لا يسببون للمشاهد ازعاجا كبيرا بقدر ما يمنحونه كل جرعة المتعة المتاحة من غناء ورقص

وضحكات وأحلام.

قصة حب فريد الاطرش المتكررة غالبا ما كانت مع سامية جمال التي كانت راقصة بارعة ونموذجا فى الوقت نفسه للجمال المصرى الاسمر الهادىء ولكن الشديد الجانبية.. بحيث حقق الاثنان معا قبولاً هائلا عند الجمهور الذى كان يصدق دائما أن هذين الاثنين يحبان بعضهما فعلا وانهما مكملان كل منهما للآخر. فهذا يغنى بينما ترقص تلك وحولهما بعض المضحكين الذين يخرجون من مأزق الى مأزق..

وغالبا ما يعمل فريد وسامية فى ملهى ليلي أو كازينو أو كاباريه وهذا منطقي مع وظيفتهما فى الفيلم، ثم تعترض المشاكل حبهما إما بالغيرة أو بسوء الفهم أو بمؤامرات «العزول» أو «العزولة» للفرقة بينهما.. بينما الأصحاء المضحكون إما يصنعون من حدة هذه المشاكل وإما يساهمون فى حلها.. ولكن من دون أن تتوقف.. فى الوقت نفسه وعلى مستوى آخر تتنالى محاولات المطرب والراقصة من أجل النجاح، حتى اذا ما انتصرت قصة الحب فى النهاية وانتهت بالقبلة أو الابتسامة التى توحى بالزواج، يكون كل منهما قد أصبح نجما كبيرا فى عمله تضج له أكف الجماهير بالتصفيق.. ولذلك تنتهى أفلام فريد الاطرش وسامية جمال غالبا بالاستعراض الضخم الذى يحشد له المنتج والمخرج كل امكانيتهما.. وهنا يمكن أن يقال : ان فريد الاطرش وضع كثيرا من تقاليد هذه الاستعراضات السينمائية الكبيرة التى سارت عليها هذه النوعية من الأفلام الغنائية الراقصة بعد ذلك، ومنها نموذج استعراض «بساط الريح» مثلا فى هذا الفيلم الذى يجمع بين فنون البلاد العربية كلها من العراق الى مراكش بفولكلورها الذى كان محببا جدا للجمهور المصرى فى الاربعينيات والخمسينيات..

منغصات لايد منها !

ولكن «آخر كدية» يبدأ وفريد الاطرش وسامية جمال مترنجان والحمد لله وليست هناك مشكلة، وهما المغنى والراقصة التقليديان، فى الملهى التقليدى، وبحبان بعضهما بجنون والمفروض أن يعيشا فى سعادة طاغية.. ولكن لأن البطل فى الفيلم المصرى لا يمكن أن يكون سعيدا - لاسمح الله - فلايد من اختلاق المنغصات له من تحت الأرض، فمشكلة سامية جمال فى هذا الزواج الهانىء أنها تغار على فريد

الاطرش بجنون، خصوصا عندما تنصب شباكها حوله الفاتنة اللعوب كاميليا - الراقصة كيكي زميلتهما في الملهى نفسه - وواضح أن سامية جمال عندها حق طبعاً. على الرغم من أن فريد الاطرش - أو المظنى سمير الذى لا أدرى كيف لم يسم نفسه «وحيد» كما هي العادة - مخلص لزوجته جدا ويتهرب من اغراءات «كيكي» ومطارداتها المستمرة له ..

ويبدأ الفيلم بحادث اوتوبيس يقوده سائق مجنون حيث يصاب البعض ويرتطم فريد الاطرش، أحد الركاب، براكبة أخرى عجوز شمطاء يتضخ فيما بعد أنها عمه اسماعيل ياسين - ويلعب هو نفسه دورها متنكرا طبعاً في ملابس النساء، وهو زميل آخر فنان في الملهى نفسه مع فريد وسامية اسمه «ارنب» ، وهو صديقهما التقليدى الذى يسكن في الشقة الملاصقة لهما مباشرة لكى يصبح اقحامه بعد ذلك فى كل مشاكلهما سهلاً ..

مازق فريد الاطرش الرئيسى اذا هو أنه واقع بين حبه واخلاصه لزوجته سامية جمال، وبين الملاحظات المغرية المستمرة من الفاتنة اللعوب كاميليا التى ترغمه على الحضور والغناء بالقوة فى عيد ميلادها .. حيث اصطادت مهراجاً هندياً من كشمير طمعا فى ثرائه وهداياه كما هي عاداتها فى الأفلام .

والمهراجا الهندى من النماذج الناجحة التى تكررت كثيراً فى الكوميديا السينمائية وعلى عدة أجيال.. حيث يكون أحياناً «مهراجا كشمير» وأحياناً «أمير بحر قزوين» أو أى ألقاب وهمية كهذه تسمح لخيال السيناريست بابتداع شخصية هزلية طريفة لرجل يلبس الزى الهندى ويضع عمامة كبيرة فوق رأسه عليها ريشة طويلة وخلفه دائماً تابعان بالملابس نفسها يلبيان كل أوامره.. وهو يجرى دائماً الى كباريهات القارة من الهند مباشرة حاملاً بالطبع ثروة طائلة يغدق منها على الراقصات والفوانى، وتكون الفرصة مناسبة بالطبع ليتكلم «بالهندي» الذى لا يفهم أحد فتنشأ المواقف الضاحكة المعروفة.. لأنه غالباً يشخط وينظر ويطيح فى الكباريهات أمراً بأن تجيبه هذه الراقصة أو تلك من دون أن يعارضه أحد، ومن دون أن نفهم لماذا أو كيف تسمح له الحكومة المصرية بذلك.. بل أنه فى هذا الفيلم لا يستخدم اغراء المال والهدايا فقط .. بل ويهدد فريد الاطرش بالمسدس أيضاً لكى يغنى بالقوة فى عيد ميلاد كاميليا، فيغنى بالفعل أغنيته الجميلة الرشيقه الايقاع التى انتشرت جداً فى حينها: «انا واللى بحبه.. وعاهدته فى حبي»..

وفريد الاطرش أو «سمير» مطرب الكباريهات لا يشرب الخمر أبداً، ولكنه يضطر تحت تهديد مسدس المهرجا العصبى المجنون أن يتجرع منها كميات هائلة.. فيسكر طبعاً حتى يقع منه العقد الثمين الذى أعاره المهرجا كاميليا فينكسر وتتصاب كاميليا بالهلع لأن ثمن العقد خمسة آلاف جنيه.. ونسمعهم يتحدثون عن هذا المبلغ كأنه ثروة طائلة فى تلك الأيام - عام ١٩٥٠ - فيأخذ فريد الاطرش العقد لاصلاحه وأعانته لكامليليا قبل أن يحس المهرجا بالكارثة . ومن هنا تنطلق كل مآزق الفيلم بعد ذلك ..

اكتائب بالجملة !

ويضطر فريد الاطرش الذى ضببط زوجته الغيور جدا سامية جمال العقد الثمين فى جيبه، للكتب عليها بأنه اشتراه هدية لها.. وكئى زوجة «طبيعية» فانها سرعان ما تنسى كل شكوكها فى زوجها وتأخذ العقد وتمشى ! ليكون هناك سبب آخر لمطاردة كاميليا لفريد طوال الفيلم بالسؤال الدائم «فين العقد؟» والذين يتذكرون أفلام تلك الأيام لابد مازالوا يذكرون كيف أصبح هذا السؤال لازمة لطيفة علقت بأنهما الجميع حينذاك.. مثلها مثل عبارة «أنا مستعجلة قوى» التى كانت تكررهما أيضا كاميليا بعصبيتها المحببة.. وحيث كانت «اللازمة» أو العبارة الواحدة المرتبطة بشخصية معينة تكررهما باستمرار.. أحد الحيل البارة فى كتابة الكوميديا ورسم ملامح الشخصية، ولكن التى تتطلب حسابا دقيقا نكيا فى استخدامهما بالقدر وفى التوقيت المناسب حتى لا يصبح تكرارها مزعجا أو مفتعلا.. وحين نسمع كاميليا مثلا تضغط على فريد الاطرش لكى يقبلها قائلة : «يوسنى.. يوسنى أنا مستعجلة قوى».. فإن المفارقة المضحكة هنا تجيء من كيف تكون هذه السيدة الظريفة راغبة فى التقبيل بينما هى فى الوقت نفسه «مستعجلة قوى»؟

ومن حيل أبو السعود الابيارى الأخرى البارة فى الكتابة الكوميدية وفى تصعيد الموقف الواحد بحيث تتولد منه عدة مواقف جانبية.. أن سامية جمال تعلق جدا عندما تكتشف أن فريد الاطرش لم يقض الليلة فى فراشه بعد السهرة التى سكر فيها وغنى مرغما فى عيد ميلاد كاميليا، فتخشى أن يكون قد أصابه مكروه.. فتكلف خادمها على الكسار - وهو يؤدى هنا دورا صغيرا جدا ويبدو أن شمس كانت قد غربت بعد ما كان هو نفسه بطلا لعدة أفلام - وتكلفه بإرسال برقيات الى أصدقاء

زوجها فى خمس مدن مختلفة تسألهم عما اذا كانوا يعرفون أين كان الزوج ليلة أمس.. ويجىء الرد من كل الأصدقاء الخمسة بأنه قضى الليلة معهم وفى خمس مدن مختلفة .. فيتأزم الموقف أكثر لأنها تترك أن هناك كنية كبيرة ..

«الافيه» الآخر أن الزوج المسكين يكون قد زعم لزوجته تبريرا لغيابه ليلة أمس أنه قضاها فى الاويرا حيث شاهد مسرحية «شمشون ودليلة».. فإذا بزكى ابراهيم مدير الاويرا ومن دون أى مناسبة يتصل بها فتعرف منه عرضا أن بطل المسرحية أصيب فى حادث الاتوبيس فأغلقت الاويرا أبوابها بالأمس.. وفى ثورة غضب الزوجة لتأكدها أكثر من كذب زوجها ، تخبر مدير الاويرا بعصبية عندما يسألها عن صحة زوجها بأنه مات من ريع ساعة، فإذا بالرجل «الأهبل» يصدق ويجهش بالبكاء.. ثم يقود كل فنانى الاويرا بياقات الورد حدادا على الزوج الفقيد فى تظاهرة حزينة تقتحم بيته وتشيعه الى «جنات الخلد» بينما يستقبلهم هو شخصيا سليما معافى وواقفا «بالبيجاما».. فيفرح المعزون ويقبلون «الفقيد» ويخرجون كما جاؤا..

مثل هذه المواقف البريئة الى حد السذاجة كانت هى سر جمال هذه الكوميديا السينمائية ويقائنها حية فى أذهان الناس حتى الآن : أولا ، لأنها كانت بارعة التركيب حرفيا الى أقصى حد، مهما بدت بسيطة بمقاييس تفكيرنا الآن.. وثانيا بحكم الجاذبية الشديدة للممثلين القدامى كبارا وصغارا بحيث يصنعهم المشاهد.. وثالثا لأنها كانت كوميدية فعلا، بمعنى الطرافة وخفة الدم وبراعة تركيب المفارقة وتوليد الموقف من الموقف واستغلال كل امكاناته مهما بدا عثيا..

كان من الطبيعى أن تغضب سامية جمال الغيور جدا حين تكتشف خداع زوجها، فإذا بها تجمع ملابسها فى حقيبتها وتقرر الذهاب الى بيت أمها كالعادة على الرغم من كل توسلات فريد الاطرش الذى تغلق الباب فى وجهه .. فإذا به يحل المشكلة بالطريقة التى يحل بها المطرب أى مشكلة .. أن يغنى : «أنا عارف أنى مهونش عليك.. ودى آخر كبة أكتبها عليك»!

ولكن سامية على الرغم من جمال صوت فريد فلا تقتنع، فتغضب وتحمل حقيبتها الى بيت أمها.. ولكن الكارثة الحقيقية هى أنها أخذت معها العقد الذى تطالب به كاميليا، وتصبح مشكلة فريد الاطرش هى البحث عن خمسة آلاف جنيه بأى شكل ، وهى ثمن العقد.. وعندما يسأل صديقه اسماعيل ياسين أن يقرضه هذا المبلغ الضخم يقول بفرع «خمس تلاف جنيه».. منين يا حبيبى.. وأنا يوم ما اموت حيكتبوا

على تربتي عاش نضيف .. ومات نضيف ونزل التربة مامعاهوش حق رغيف .. » !

أبو السمود الابياري.. ومهارة المؤلف

وهنا يعود السيناريو ليستخدم حادث الاوتوبيس الذي قدمه في أول الفيلم ويلعب على مسألة التأمين على الحياة.. ففريد الاطرش يتذكر فجأة أنه كان أحد ركاب الاوتوبيس، ولأن بعض المصابين فيه حصلوا على تعويضات من شركة التأمين، فلماذا لا يدعى هو أيضا أنه أصيب وفقد صوته ليحصل على تعويض.. وهنا يجيء دور عبد السلام النابلسي باعتباره مندوب شركة التأمين ليقدم نموذجاً كوميدياً شديد الطرافة... فهو لا يكاد يلقي انساناً حتى يفاجئه في وجهه ومن دون مناسبة بعدد الكوارث التي يمكن أن يتعرض لها ، أن لم يؤمن على حياته.. وتنتهي المسألة دائماً بأن ينهال عليه كل «الزبائن» بالضرب.. ويلتقى سامية جمال على باب المصعد وقد قررت أن تعود الى زوجها فجأة كما هجرته فجأة، فإذا بمندوب التأمين يفاجئها بهذه العبارات التي علينا أن نتخيلها بأسلوب عبد السلام النابلسي المعروف :

« - حياتك .. حياتك يا هانم أؤمن من أي شيء في الوجود.. لو فقدت حياتك حتعيشي من غير حياة ، لو الاسانسير وقع وحضرتك جواه.. حتتكسر دماغك الجميلة.. ! » .

فلا يكون من سامية جمال طبعاً إلا أن تقول على الفور : «جاك كسر دماغك» ثم تصفعه صفقة مدوية دون أن تؤمن على حياتها طبعاً !

وتستغرق لعبة التأمين وخداع الشركة للحصول على مبلغ التعويض بقية الفيلم بعد ذلك.. فمندوب الشركة عبد السلام النابلسي يفحص فريد الاطرش الذي يدعى الاصابة، ويعد بكتابة تقرير لترسل الشركة طبيبها لاعادة تقدير حجم الاصابة التي لا يصدقها أصلاً.. ولذلك فهو يذهب الى الملهى الذي يقف فيه فريد الاطرش ليضبطه متلبساً بأنه سليم تماماً.. ويراه اسماعيل ياسين جالساً في الصالة ثم يكلف فريد اسماعيل ياسين بالتخلص منه بأي شكل قيل أن يراه وهو يقف.. وهنا يذهب اسماعيل ياسين الى النابلسي في مقعده في الصالة ويهمس له ببساطة :

«حضرتك أمين بك سد الحنك؟ مبروك.. بيتكم اتحرق !» فينهض النابلسي مذعوراً ليترك الملهى.. فيسأله اسماعيل ياسين : «وحضرتك قلقان ليه ما انت حتاخذ تعويض من شركة التأمين؟» فيهتف النابلسي وهو يجري فرعاً : «أنا مش مأمّن»!

فالمفارقة اذا أن هذا المندوب الذى يزعم البشرية كلها لكى تؤمن على حياتها، لم يؤمن على بيته هو شخصيا.. وهذا «أيقية» عبقري آخر لأبى السعود الابيارى.. وهو فن مستقل بذاته من فنون الكتابة الكوميديية يسمونه «القفشة الفرعية» أو الجانبية "Side Gag" يتولد من الموقف الكوميدي الاصلى ويستعينون له فى السينما الامريكية بكتاب متخصصين يستخلصونه من السيناريو الأولى.. ولكن القدرة الفائقة لأبى السعود الابيارى وثقته فى أنواته تجعله يضع نفسه عن عمد فى مواقف تشبه التحدى الفنى.. فهو يعمد الى تعقيد المأزق الاصلى بحيث تخرج منه عدة مأزق مستحكمة يبتدئ من المستحيل حلها..

بساط الرمح .. ثم النهاية السعيدة

ان النابلسى مندوب التأمين مثلا كشف فريد الاطرش باعتباره هو المصاب.. ولكن عندما يجيء استقاف روستى طبيب الشركة لا يكون فريد موجودا.. فتضطر سامية جمال بالاستعانة باسما عيل ياسين ليدعى أنه المصاب، وعندما يعود فريد الاطرش بعد أن يكون قد غنى على المسرح استعراض : «اكل البلح الطلوع.. بس التخل فى العالى».. يكون الموقف قد تعقد جدا.. فالمندوب رأى مصابا.. والطبيب رأى مصابا آخر.. والمفروض الا تتكشف الخدعة .. وهنا يدير الابيارى اللعبة ببراعة منقطعة النظير.. فهذا يختفى حين يظهر ذاك.. وهكذا وهى من أصعب حيل الكوميديا التى تتطلب سيطرة كاملة من المؤلف والمخرج والممثل جميعا.. والحل هو أن يجلس فريد واسماعيل على مقعد واحد تحت غطاء كبير يبرز منه فريد باعتباره المصاب حين يشترك فى المشهد عيد السلام النابلسى مندوب التأمين .. ثم يختفى تحت الغطاء ليرز اسماعيل ياسين حين يدخل المشهد استقاف روستى طبيب الشركة الذى لا يكف عن استخدام «لازمة» أخرى هى: «فين العيان؟» وهو موقف «فارس» من الطراز الأول.. ولكن الابيارى لا يكتفى بذلك فيقرر عرض مهارته كلها، ويتدخل الأحداث شخصية جديدة تماما.. عمة اسماعيل ياسين العجوز الشمطاء التى وقع عليها فريد الاطرش فى حادث الاتوبيس فأصابها وجاءت الآن لتطالبه بالتعويض هى الأخرى بعد ما أبلغت عنه البوليس.. وهكذا فى مشهد واحد تحتشد هذه الأطراف كلها فى لعبة «القط والفأر» مصابان مزيفان المفروض انهما شخص واحد، ومندوب التأمين، وطبيب التأمين، واسماعيل ياسين وعمته وهما ممثل واحد،

وضابط البوليس الذى جاء يحقق فى اصابة العمه العجوز.. ويكون مطلوبا ادارة الحركة فى هذا المشهد الهزلى الشديد التعقيد بحيث يخرج هذا ويدخل ذاك، من لوز أن ينكشف أحد.. وحتى يصبح من الصعب على المشاهد أن يلاحق ما يحدث ولا كيف يحدث.. فما بالك بكتابة مواقف سوء فهم مركبة كلاسيكية كهذه أصبحت جزءا من تراث الكوميديا فى السينما العربية فى مصر بل فى المسرح أيضا ؟

ويبلغ «جبروت المهنة» حد الدفع بثقة شديدة بأنطراف أخرى الى موقف معقد بما يكفى، بهدف توليد مزيد من الكوميديا .. ففجأة تصل كاميليا وهى تسأل كعانتها: «فين العقد.. أنا مستعجلة قوى؟» لأن المهراجا يطالبها بالعقد بعد أن نفذ صبره.. ثم اذا بالمهراجا نفسه يدخل مندفعا وهائجا شاهرا مسدسه .. ولكن لأن الفيلم فى النهاية هو لفريد الاطرش وسامية جمال.. فانه يجمد هذا الموقف مؤقتا حتى ينتهى عرض «بساط الريح» الذى يقدمان فيه فولكلور سوريا ولبنان ويغداد وتونس ومراكش قبل أن ينتهى المطاف بالمغنى كالعادة الى مصر التى يكتشف فيه أنه «مشتاق لوادى النيل» و.. «أنا لفيت كثير ولقيت.. البعد عليا يا مصر طويل»..

وبعد أن تضج الصالة بالتصفيق بعد هذه الجرعة المشبعة من الفنون العربية.. يكون الوقت قد حان لأن يلتقط المشاهد أنفاسه أخيرا بعد ما «انيسط» بما يكفى.. فتحل كل مشاكل سوء الفهم.. ويتصالح الجميع ويعود كل شىء الى نصابه الصحيح.. وتكتشف سامية جمال أنها ظلمت فريد الاطرش الذى لم يكتب عليها إلا لأنه يحبها باخلاص.. فلا تجد كاميليا بعد ما استردت العقد إلا أن تغرى اسماعيل ياسين بفتنتها التى رفعت درجة حرارته الى حد أنها أشعلت السيجارة . من وجهه.. فاشتعلت.. أما المهراجا نفسه الذى أثار كل تلك المشاكل .. فأتضح أنه نصاب وحرامى هارب من البوليس .. تصوروا ؟

« لن أعترف » متعّة البحث عن القاتل وعقابه !

على الرغم من أن المخرج كمال الشيخ هو من أهم الأسماء الكبيرة في السينما العربية في مصر اليوم وطوال الثلاثين سنة الماضية على الأقل.. إلا أنه من أقل المخرجين حظا في الاهتمام النقدي.. ليس لعزوفه الشخصى عن الحديث عن أفلامه فقط .. وإنما لأنه أيضا - وهو الأهم - اختار لنفسه نوعا من السينما، يميل اليه شخصيا ويحس أنه يبرع فيه، وهو نوع الأفلام القائمة على الحبكة الكثيرة والتوتر والتشويق.. وربما أبعد هذا - عن قصد أو عن غير قصد - عن المضمون الاجتماعي الفيلم - أو ما نسميه هكذا على الأقل - وهو المضمون الذي يثير اهتمام النقاد عادة ويضفى على المخرج بالتالى أهمية خاصة..

ولكن مما لا شك فيه أن كمال الشيخ اختار نوع السينما الذى يجيده فعلا على مستوى الحرفة أفضل من أى مخرج آخر.. وهو النوع القائم على التوتر والتشويق كما قلنا، والذى يحتاج الى مهارة تكتيكية عالية وسيطرة على الحركة والايقاع بالذات للاحتفاظ بغموض الأحداث واستثارة المشاهد للمتابعة حتى اللقطة الأخيرة، وهو الأسلوب الذى يفضل كمال الشيخ حتى عندما يتناول موضوعا أقرب الى النوع السياسى مثل «على من نطلق الرصاص».. وهو كذلك عندما تتناول فى مرحلة سابقة موضوعا ذا خلفية قوية مثل «اللس والكلاب» لنجيب محفوظ .. لأنه يرى - أى كمال الشيخ - أن هذا القالب الأقرب الى البوليسى يمكن أن يستوعب أى مضمون سياسى أو اجتماعى عميق على الرغم من ذلك.. بل وربما يضيف اليه أيضا عنصر إثارة واهتمام للمشاهد أكثر من أى قالب سينمائى آخر ..

تأتى البراعة الحرفية لكمال الشيخ فى هذا النوع من الأفلام المثيرة التى تعتمد حبكة بوليسية غالبا، والتى من أهم عناصرها الحركة والايقاع، من خبرته الكبيرة الأولى فى بداية عمله السينمائى كمونتير.. فهو من مدرسة المونتاج نفسها فى استديو مصر التى تخرج منها صلاح أبو سيف .. وليست مصادفة إذن أن يصبح الاثنان بعد ذلك من أكثر المخرجين سيطرة حرفية.. لأن الفيلم بعد تصويره وعند اعداد مونتاجه يعاد إخراجة من جديد على «الموفيولا» كما يقولون.. ومن خلال السيطرة على الحركة تماما ودراستها واعادتها مرات ومرات وإعادة ترتيبها وضبطها.. تصل الى ايقاعها الصحيح المطلوب.. وهى خبرة مهمة جدا لأى مخرج..

جارى كوبر وأحمد مظهر ..

فيلم كمال الشيخ «لن اعترف» الذى أخرجه عام ١٩٦١ هو نموذج لسيطرته على هذا النوع من الموضوعات على الرغم من الواقعة الشهيرة التى ارتبطت بهذا الفيلم فى ذلك الحين، حين بدأ عرضه فى اليوم نفسه مع فيلم امريكى آخر يتناول الموضوع نفسه بحذافيره، فتصور البعض كالعادة أن الفيلم المصرى مقتبس من الفيلم الأمريكى وأن من سوء حظه أنه عرض فى يوم واحد مع الأصل المقتبس منه.. مع أن هذه المصادفة نفسها تنفى عن الفيلم المصرى أن يكون منقولا - أو بالتعبير المهنى مقتبسا - من فيلم لم تشهده القاهرة كلها من قبل.. فمن أين جاء هذا الربط؟

كمال الشيخ نفسه يفسر هذا اللغز، حين يقول إن فكرة الفيلم تقدم بها للشركة المنتجة الممثل المعروف استفان روستى.. وهو شخصية ثرية جدا فى السينما العربية فى مصر، لم يتم الكشف عن أهميتها بعد فيما يبدو.. فهو المخرج الفعلى مثلا لأول فيلم روائى طويل وهو «ليلى» عام ١٩٢٧ بعد ما خدعت منتجته عزيزة أمير من مخرجة الافاق وداود عرفى.. وواضح إذن من رواية كمال الشيخ، أن استفان روستى كانت له علاقة أيضا بكتابة القصة والسيناريو وحتى زمن انتاج «لن اعترف» عام ١٩٦١ على الأقل.. ولكن من الظلم اتهامه باقتباس الفيلم الأمريكى «الحافة العارية» الذى عرض مع الفيلم المصرى فى اليوم نفسه.. وهو فيلم أخرجه مايكل أندرسون ومثلت فيه ديبورا كير نور الزوجة الذى مثلته فانتن حمامة.. بينما لعب جارى كوبر نور الزوج الذى لعبه أحمد مظهر.. ولعب نور الشرير المبتز الممثل الألمانى الأصل

ايريك بورتمان ونظيره فى الفيلم المصرى صلاح منصور ..

الواقع أن كل ما يربط بين الفيلمين هو المصادفة البحتة التى جعلت استفان روستى - بحكم ثقافته الأوروبية بالطبع - يقتبس الفكرة من المصدر نفسه الذى قام عليه الفيلم الأمريكى.. والغريب أنه رواية ألمانية بعنوان «القطار الأخير الى بابل».. ويؤكد كمال الشيخ أنه عندما عرضت عليه الفكرة، كان خالى الذهن تماما عن الفيلم الأمريكى لزميله مايكل أندرسون.. بل ان الاعداد لفيلمه استغرق عامين لأسباب انتاجية ومتعلقة بكتابة السيناريو المأخوذ عن أصل ألمانى بحيث يناسب الواقع المصرى.. وهو أمر منطقي يتفق مع عرض الفيلمين فى القاهرة فى يوم واحد .. وربما كان هذا التوقيت نفسه هو ما أعطى هذه المصادفة كل أهميتها التى لفتت الانتظار فى حينها.. لأن واقعة اقتباس فيلم مصرى عن فيلم أجنبى تكاد تكون واقعة يومية مألوفة لا يمكن أن تدهش أحدا الى هذا الحد !

لكن الطريف الى أقصى حد هو ان تتكرر المصادفة نفسها التى تجمع بين «إن اعتراف» المصرى و «الحافة العارية» الأمريكى بعد ثلاثين سنة كاملة.. ففى يناير (كانون الثانى) ١٩٩١ عرض التلفزيون المصرى الفيلمين معا فى يوم واحد ايضا.. فبينما عرضت القناة الثانية الفيلم المصرى بعد ظهر أحد أيام السبت ضمن برامجها العادية.. كانت القناة الأولى تعرض الفيلم الأمريكى فى سهرة اليوم نفسه فى برنامج «نادى السينما».. ولم يكن الأمر مقصودا بالطبع، لأنه لا شئ مقصودا فى الواقع فى كل برامج التلفزيون من الذين يختارون توقيت عرض هذا الفيلم أو ذاك.. ولم يكن غريبا أن يختار برنامج «نادى السينما» المخرج كمال الشيخ بالذات ليقدم الفيلم الأمريكى ويطلق عليه.. فهذا كان مقصودا بالفعل لأن معدى البرنامج كانوا يعرفون أنه أخرج القصة نفسها فى فيلم مصرى فاختاروه ليقارن بين الفيلمين وليحكى عن مصادفة عرضهما فى يوم واحد من ثلاثين سنة.. ولكن ما لم يكن يعرفه الجميع - حتى كمال الشيخ نفسه - هو أن الفيلمين سيعاد عرضهما مرة أخرى فى يوم واحد، وكأن قدرا غريبا يربط بين فيلم مصرى وفيلم أمريكى مأخوذتين معا عن قصة ألمانية واحدة.. والسبب بالطبع هو استفان روستى لمجرد أنه كان يعرف الألمانية فيما يبدو !

وتقوبنا هذه المصادفات الغريبة الى المقارنة الفنية على الأقل بين «إن اعتراف» كنموذج للحبكة البوليسية المثيرة عند كمال الشيخ.. والحبكة نفسها للقصة نفسها

فى فىلم امريكى.. وتسفر المقارنة بلا أنى مبالغة عن أن قدرة كمال الشىخ لا نقل على أى مستوى عن منافسه.. بل تؤكد على أنه مخرج متمكن تكتيكيا الى أقصى حد فى هذا النوع الذى تخصص فيه من السينما .. وربما تفوق أيضا - بالنسبة لنا على الأقل - فى الطابع المصرى الذى أضافه الى حد كبير على قصة ألمانية.. حيث يأخذنا فى بداية خادعة الى ما يبدو سخرية لازعة من الروتين الحكومى المألوف فى مصر الذى لا يزعج أحدا، على الرغم من أنه يعطل مصالح الناس العملية والحياتية، ولكنهم تعوبوا عليه حتى أصبح نكتة متكررة..

ففى مشهد عبثى أقرب الى الكوميديا.. يناقش مسؤولو «مصلحة البريد» مشكلة سقوط حقيبة البريد من قطار ما واكتشافها بعد عدة أشهر.. والطبيعى أن تبدأ المصلحة فى ارسال الخطابات لأصحابها بعد كل هذه المدة، وبعد ما تعطلت مصالحهم التى قد تكون عاجلة.. ولكن المسألة كلها - لأن تأخر البريد أصبح عابيا جدا حتى من تون ضياعه فى حادث ما لى قطار - تصبح مجرد موضوع صحافى طريف تكلف صحيفة «أخبار اليوم» عددا من محرريها باستقصائه مع هؤلاء الذين وصلت اليهم الخطابات متأخرة كل هذه المدة، والبحث عن الحكايات الطريفة أو المثيرة التى يمكن أن تكون نتجت عن ذلك .. فإذا بمعظم الحالات لم يحدث فيها شىء على الإطلاق !

القصة فى خطاب متأخر !

هذه البداية لفيلم لا يمكن أن تكون إلا مصرية .. حتى لو كانت خيوط القصة نفسها ألمانية أو امريكية بعد ذلك.. ولكن خطابا واحدا من الخطابات المتأخرة جدا يصبح موضوع فىلم «لن اعترف» بعد ذلك.. لأنه الخطاب الذى يقع مصادفة فى يد فاتن حمامة على الرغم من أنه كان معنونا لزوجها أحمد مظهر .. ولكن لأنه كان مسافرا حينذاك، فتحت من باب الفضول لتجد المفاجأة التى تنطلق منها الأحداث المتوترة بعد ذلك ..

فاتن حمامة فى «لن اعترف» هى فاتن فى كل الأفلام.. الزوجة المخلصة المثالية - آمال - التى تعيش حياة هانئة مع زوجها أحمد مظهر المهندس الشاب أحمد سيف الدين - الذى يدير مصنعا للنسيج.. وابنهما الصبى الجميل الذى أصبح الآن الممثل الرجل وجدى العربى.. ثم هناك أيضا شقيقها أحمد رمزى «فى نوره التقليدى» -

فتحى - الشاب الوسيم مقتول العضلات الذى لم تعرف له أى مهنة على الإطلاق فى هذا الفيلم من قريب أو بعيد.. ولكننا نراه على الرغم من ذلك يركب سيارة أنيقة نسمع أن ماركيتها «رالى».. ويقيم فى شقة أنيقة أيضا فيها «البار المنزلى» التقليدى الذى يقف وراءه البطل عادة ويجرع كؤوس الويسكى، خصوصا عندما تكون معه صديقه - وهو اللفظ المهذب لصفة أخرى طبعاً - وهى فى هذه الحالة شريفة ماهر التى كانت مطربة متوسطة حينذاك، وجريت السينما بضع مرات، أفلعت بعدها عن هذه العادة.. ونحن لا نعرف عنها شيئا أيضا فى المشاهد القليلة التى ظهرت فيها مع أحمد رمزى ، سوى أنه قال لها مرة أنه سيمر عليها فى «الصالة»، فنفهم أنها راقصة أو مغنية أو شئ من هذا القبيل.. ونفهم بالتالى أن هذه الشقة هى ما كان يسمى يوما ما «بالجرسونيرة».. وهى المكان الخاص الذى يلتقى فيه الرجل بصديقه، وكانت «ديكورا مهما» وشبه ثابت فى معظم الأفلام المصرية، قبل أن تصبح هناك مشكلة أن يعثر الرجل أصلا على أى سقف ينام تحته هو نفسه .. !

وأسرد كل هذه التفاصيل عن أحمد رمزى شقيق فانت حمامة التى يحبها جدا ويهتم بها ويزوجها وابنها.. لأنها ستصبح هى مفتاح اللفز كله الذى يتكشف فى منتصف الفيلم.. فالخطاب الذى يصل باسم زوجها متأخرا جدا عن مواعده.. يكشف للزوجة الفاضلة الهائلة عن سر خطير يكاد يقلب حياتها رأسا على عقب وينسف بيتها الصغير السعيد من أساسه.. فهو خطاب تهديد من شخص مجهول يكشف عن سر ارتكاب زوجها جريمة قتل صراف المصنع الذى يعمل مديرا فيه، من أجل سرقة محتويات الخزانة والتهديد بإبلاغ البوليس أن لم يتقاسم معه المبلغ المسروق باعتباره شاهد عيان على الجريمة..

وعلى الرغم من أن الزوجة تذهلها الصدمة المفاجئة إلا أنها تتماسك حتى يعود زوجها من السفر سعيدا لاهيا لا تبو عليه دلائل ارتكاب أية جريمة.. وهى موقنة فعلا من أنه لا يمكن أن يقدم على شئ كهذا.. ولكنها سرعان ما تتلقى مكالة تليفونية من مرسل الخطاب المجهول يؤكد فيها تهديده مرة أخرى.. وهنا نعرف لأول مرة أنه صلاح منصور الذى تخصص فى أداء ألوار الشر والابتزاز ببراعة، وكان تكوينه الشكلى يساعده على ذلك.. ويحرص الفيلم على أن نراه يجرى هذه المكالة التليفونية من «بار» لتتأكد أكثر من أنه رجل فاسد ومبتز.. وهو يعطى مهلة للزوجة لكى يدبر زوجها أموره، ويعطيه نصيبه من المبلغ المسروق بعد ما أرسل له خطابا

ولم يتلق أى رد.. من نون أن يعرف بالطبع بمسألة تأخر الخطابات بعد حادثة القطار..

من الطبيعى أن تتأكد شكوك فاتن فى زوجها أحمد مظهر بعد اصرار صلاح منصور على الاتهام .. وتبدأ فى تقليب الأمر فى ذهنها فتتذكر فى «فلاش باك» واقعة سابقة حينما قال لها زوجها : أنه ضارب فى البورصة بألف جنيه وخسرها - وكان مبلغا كبيرا حينذاك - وتتذكر أيضا نص كلماته التى تقول : «لازم احصل على الالف جنيه بأى ثمن.. حتى لو سرقت أو قتلت».. ثم اذا به يعود بعد يومين متهللا لأنه كسب فى البورصة مرة أخرى وأصبح ثريا.. فهل كان هذا غطاء لارتكابه جريمة القتل وسرقة خزانة المصنع ؟

يلعب الفيلم على عنصر الشك هذا باتقان، والزوجة لا تقوى على مواجهة زوجها بخطاب التهديد.. ثم تتمالك نفسها أخيرا وتواجهه به، فينكر انكارا تاما، ولكنها لا تصدقه وتحول حياتهما الى جحيم تمرقه كوابيس الليل..

ويستدعى الزوج للشهادة فى المحكمة على الجريمة .. فيبدى بما رآه من وجهة نظره.. فلقد سمع بالجريمة فعلا ورأى سيارة تنطلق من المصنع هاربة لم يستطع اللحاق بها.. وعندما عاد الى الصراف القتل قال له وهو يلفظ أنفاسه: أن السعدنى أحد عمال المصنع هو قاتله .. ولكن السعدنى هذا يصرخ وهو فى قفص الاتهام بأنه بىء..

وهنا تتأكد شبهاتنا نحن أيضا فى أن أحمد مظهر هو القاتل فعلا، ولكنه يلصق التهمة بالسعدنى لكى يقلل هو من جريمته.. خصوصا عندما يتسلل صلاح منصور الى فاتن حمامة ويحكى لها فى «فلاش باك» آخر أنه - وكان أحد عمال المصنع - عندما وصل الى الصراف القتل وهو يلفظ أنفاسه كان قد رأى عن بعد زوجها وهو يقتله.. فتتأكد شكوك الزوجة وتحاول انقاذ زوجها وسعابتها الزوجية كلها بتبوير مبلغ العشرة آلاف جنيه الذى يطلبه صلاح منصور ثمنا لسكوته.. وهنا لا تجد من تلجأ اليه فى محنتها هذه سوى أخيه أحمد رمزى، الذى يطمئنها الى أن تترك له هو هذا الموضوع لتسويته..

الكشف عن السر ميكرا ..

ويدأ من هذه اللحظة تتصاعد الأحداث أكثر نحو التوتر والاثارة المتواصلة التى

يجيدها كمال الشيخ ويسيطر باحكام على ايقاعها اللاهث.. فالشاب العايب أحمد رمزي تدفعه شهامته الى نجدة أخته التي يحبها وهو يراها فى هذه المحنة.. فيذهب الى الشرير المبتز صلاح منصور فى حجرته الحقيبة فوق سطح أحد البيوت.. ويفاوضه فى البداية وباللين عن ارجاء دفع المبلغ المطلوب لحين تأمينه.. ولكنه يتشدد كعادة الاندال من هذا النوع طبعاً.. خصوصاً وهو يملك الدليل الدامغ على شخصية القاتل.. وهو رقم سيارته التي هرب بها من المصنع بعد ارتكاب الجريمة.. وهنا تكتمل الاثارة الحرفية عند كمال الشيخ بمجرد حركة كاميرا بسيطة .. أحمد رمزي ينزل محبطاً من حجرة صلاح منصور الى الشارع.. يركب سيارته.. تهبط الكاميرا الى رقم السيارة فى الخلف فنجده الرقم نفسه الذى ذكره صلاح منصور لتوه وهدد بابلاغه للبوليس.. فنذكر من نون أى سفسطة وبمجرد تصرف سينمائى عابر، أن أحمد رمزي هو القاتل..

بهذا يكشف كمال الشيخ عن السر فى منتصف الفيلم بينما يحتفظ به الفيلم الأمريكى الى النهاية.. ولكن المهمة فى الفيلم المصرى تصبح أصعب على عكس ما قد يتصور البعض .. لأنك فى بناء الفيلم البوليسى بالذات تظل مشوقاً لمتابعة الأحداث الى أن تعرف الفاعل من خلال لغز بعد لغز.. ولكنك لو كشفت عنه فى منتصف الفيلم قد تكون قد كشفت فى الواقع عن كل أوراقك.. أو عن الورقة المهمة على الأقل.. فكيف ستحتفظ بجمهورك فيما تبقى من الفيلم بعد ذلك ؟

ولكن كمال الشيخ يجرع فى ربطنا بالأحداث حتى بعد ما يكشف عن السر الأساسى فى الحبكة البوليسية.. وهو : من القاتل ؟ حين يدفع مزيد من التوتر من حدث الى حدث ويشكل منطقي ليس مفتعلاً .. فنحن نكشف شيئاً فشيئاً عن المعدن الطيب لأحمد رمزي.. فهو لم يندفع الى جريمة قتل الصراف الا مضطراً، بعد ما هدده بكشف سرقة الخزينة التى حرضته عليها عشيقته المنحرفة لكى يتفق عليها.. ولأنه كما يعترف لأخته فى نهاية الفيلم كان مجرد شاب طيب ولكنه فقير أراد أن يحقق الثراء مرة واحداً.. ومن خلال ترده على المصنع الذى يديره زوج شقيقته أحمد مظهر دبر السرقة التى شجعت عليه وشاركته فى تنفيذها شريفة ماهر، والتى انتهت من نون أن يقصد الى القتل.. ولكن الصاق التهمة بزوج الشقيقة التى تهددت حياتها كلها بالدمار – وقد رأينا كيف كانت علاقته بها وبابنتها وثيقة – أيقظ ضميره ودفعه لحل الاشكال مع صلاح منصور الذى يرفض قبول جزء من الاتاة موقتاً ..

قد تكون المبالغة غير المنطقية هي قتل أحمد رمزي لصالح منصور أيضا بعد مشاجرة خاطفة ثم تصعيدها وتضخيمها بسرعة، بحيث تنتهي بموت صلاح منصور بعد هروب أحمد رمزي وبمجرد وصول فانت حمامة في اللحظة نفسها وهي تحمل له صندوق مصاغها ثمنا لسكوته عن زوجها.. ليلعب الفيلم بعد ذلك على اتهام الزوج بالطبع بالجريمة الجديدة.. وهكذا تتعقبه خطوط الفيلم أكثر.. لأن أهم خصائص هذا النوع من الأفلام البوليسية أو الغامضة أو القائمة على تحقيق جريمة ما.. هو اضافة المزيد من التشابك والغموض وتوزيع الشبهات على أكبر عدد من الشخصيات لتزداد حيرة المشاهد بينها.. وليدخل الفيلم نفسه مع هذا المشاهد مباراة نكاه متواصلة، وهي التي تبقى التوتر والتشويق حتى المشهد الأخير..

ان فانت حمامة ترفض الكلام حتى تنفي تهمة قتل صلاح منصور عن نفسها.. لأنها تتصور بالطبع أن زوجها هو الذي قتله وهي تريد أن تتستر عليه.. وعندما تمرض ويودعونها مستشفى السجن يستيقظ ضمير شقيقها أحمد رمزي.. فيذهب إليها في المستشفى ليودعها وقد قرر شيئا.. أنه يحكى لها قصة شاب طائش ولكنه طيب القلب.. دفعته أهواؤه الى الجريمة بهدف الثراء وتحقيق ما يحلم به.. ولكنه ليس شريرا ولا سيئا الى هذا الحد.. ولذلك قرر أن يعترف.. وفي هذا المشهد العاطفي القوي بين أخ وأخته.. لا يصرح أحمد رمزي لفانت حمامة بأنه يقصد نفسه.. ولكنها تفهم، وتبكي من أجله وهو ذاهب لازاحة السر الثقيل عن صدره لكي يبرئ أخته والجميع.. وهنا عندما ينزاح السر في النهاية يكون الفيلم البوليسى قد حقق أغراضه.. القلق والتوتر والاثارة طوال الوقت.. ثم راحة التقاط الأنفاس في النهاية لأن المجرم أخذ عقابه.. ولأنه ليس نحن .

« شمشون ولبلب »

كوميديا بلهاء بخلفية سياسية !

على الرغم من أنه لم يلمع كثيرا بين الأسماء المهمة - أو التي يعتبرونها كذلك - بين ممثلي السينما الكبار.. إلا أن سراج منير كان موجودا دائما ويقوة من خلال طابعه الخاص والمميز في الأداء الرصين، وربما الأهم من ذلك من خلال تكوينه الجسماني الفارع والمهيّب الذي فرض عليه، فيما اعتقد ، شخصية خاصة للرجل الضخم أو الكبير أو المهم، وهي الشخصية التي لعبها في معظم أفلامه، وفيها يعيل غالبا الى الحزم والشدة والتصلب، لأن هذا هو التصور الشكلي الساذج للرجل الضخم جسديا.. بينما نعرف من الواقع الحي أن مثل هذه الشخصيات غالبا ما تكون على العكس، مليئة بالمشاعر الانسانية الرقيقة، وربما السلوك الطفولي أحيانا.. بل وحتى السلوك الكوميدي الذي يؤكد التناقض بين الكيان الضخم للرجل وعفويته في التصرف المضحك أو في التفكير الساذج. كما كانت الحال مثلا مع حسن فايق.. ولكن سراج منير كان نموذجاً مميزاً مختلفاً بالتأكيد عن حسن فايق في مجال الكوميديا.. بل وعن التكوينات الضخمة الأخرى في مجال الشر مثل رياض القصبجي مثلا.. فكان أكثر قدرة على التنوع في أداء كل الشخصيات الانسانية، ولكن مع هذا الانحياز الواضح من المخرجين لأن يضيفوا اليه لمسة تصلب أو تشدد كنا نحس أنه يمثلها .. بينما يكون على طبيعته وبلا تكلف في الأداء الكوميدي.. ربما لأنه بدأ ممثل مسرح أولا، وفي فرقة الريحاني بالذات لبعض الوقت.. ولكن المقومات الجسدية للممثل تفرض نفسها عليه بالتأكيد، فلا يستطيع منها فكاكا.. والتكوين الضخم لسراج منير جعلهم يختارونه لانوار الأبطال أو العملاقة مثل عنترة بن شداد

فى «عنتر وعبله» أمام كوكا والذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٤٥.. ثم اختاره عز الدين نو الفقار لدور «أبو زيد الهلالي» فى فيلم يحمل الاسم نفسه عام ١٩٤٧ أمام فانتى حمامة، ثم لم يجد كامل التمسانى بأسا من أن يجعله «شمشون الجبار» أيضا أمام الراقصة هاجر حمدى - فى دور دليلة طبعا - عام ١٩٤٨.. أما نجاح فيلم «عنتر وعبله» فقد أغرى صلاح أبو سيف، قى بداية عمله كمخرج يجرب عدة أساليب، بأن يعيد تقديم سراج منير وكوكا فى «مغامرات عنتر وعبله» فى العام نفسه..

توم وجيرى .. أو سراج منير وشكوكو

وارتباط سراج منير بأثوار البطل أو المقاتل العملاق المتين البنية أغرى المخرج المجرى الأصل سيف الدين شوكت بالسخرية من فكرة «البطل» بهذا المفهوم الشكلى أو الجسمانى.. فهو فى فيلم «شمشون ولبلب» الذى أخرجه عام ١٩٥٢ أراد أن يعكس هذه الفكرة بشكل ما .. فاذا كان سراج منير هو شمشون العملاق ضخمة الجثة، فانه يضع فى مواجهته شكوكو أو «لبلب» الذى لا يتميز بأية قوة جسمانية، ولكنه يستطيع بمجرد استخدام العقل والحيلة والشجاعة أن يهزمه ويسخر منه ويجعله أضحوكة الجميع.. وهى فكرة أفلام الصور المتحركة «توم وجيرى» أى القط الضخم الذى يتمكن منه دائما الفأر الصغير الحجم بواسطة دهائه، وأن كنت لا أظن أن هذه الفكرة كانت فى ذهن سيف الدين شوكت وهو يصنع فيلمه «شمشون ولبلب» بقدر ما كان يريد أن يصنع فقط كوميديا سينمائية عن التناقض الشكلى أو الجسمانى بين سراج منير وشكوكو.. وكيف أن الصغير يمكن أن يهزم الضخم !

وفى الحارة التقليدية فى الحي الشعبى القاهرى، يدور الصراع بين شمشون ولبلب على مستويين.. فالأثنان يتنافسان أولا على حب «لوزة» وهى حسناء الحارة التقليدية أيضا التى تدور حولها المعارك عادة بين البطل والشرير.. وهى فى هذا الفيلم المطربة حورية حسن، التى كانت لها بعض المحاولات السينمائية عندما كان الغناء جواز المرور المضمون الى التمثيل.. ثم هى ابنة عبد الوارث عسر صانع الأحذية الجشع ومحرك الشر فى هذا الفيلم .. فهو بعد ما اتفق مع «لبلب» أو شكوكو صاحب المطعم الشعبى على تزويجه من ابنته مقابل دفع جنيه كل شهر كمقدم للصداق.. يعود فيرضخ لاغراءات سراج منير صاحب المطعم الآخر المنافس

ولكن الأكثر ثراء.. وبينما الأب الجشع يريد المتاجرة فى ابنته الحسناء ويزايد على من يدفع أكثر.. نجد الفتاة نفسها، تحب شكوكو ابن البلد المقلس ولكن «الجدع» والشهم الخفيف الدم.. وهى الشخصية التى كان شكوكو يقدمها لجمهور السينما عن الحرقين وأبناء البلد فى تلك الأيام، فكانوا يجنون أنفسهم فيه كبطل شعبى يبرع فى الوقت نفسه فى نوع من أنواع الغناء «البلدى» الساخن اللاذع الذى تخصص فيه، وكان يثير الآهات فى صالة السينما وهو يسخر من كل شىء..

هذه المنافسة فى الحب بين شمشون ولبلب.. أدت الى منافسة أخرى على جذب الزبائن لمطعم كل منهما.. فسراج منير الذى يريد أن يسحق شكوكو فى الحب والعمل معا.. يضاعف من كمية الأكل التى يقدمها لزيائته.. فينصع عبد الفتاح القصرى صديقه شكوكو بأن يبيع أرخص .. ويعبر سيف الدين شوكت عن هذه المنافسة تبجيلا سينمائيا طريفا، حين يجعل الزبائن يهرولون من هذا المطعم الى ذاك بتسريع السرعة.. فلا تكاد الأطباق توضع أمامهم حتى يفرغوا من التهامها بشراهة.. والفيلم فى معظمه قائم على الحركة والإيقاع السريع وبأسلوب متقدم نسبيا عن كثير من مخرجى تلك الفترة ..

تنتهى المنافسة بين مطعم شمشون الجبار - المفتى فعلا - والذى هو سراج منير القوى والعوانى، ومطعم «لبلب» الذى هو شكوكو الطيب العاجز عن المقاومة، بأن يحطم شمشون مطعم لبلب ويطرده من الحى كله.. وبينما يفكر لبلب فى الاستسلام فعلا وفى أن يترك حبه وعمله وكل شىء، ينمحه أصدقاؤه وجيرانه بالبقاء والمقاومة.. وتغنى له حبيبته لوزة : «يامعزلىن من حينا.. يخونكو عيشنا وملحنا ؟

وهنا يصبح من العار طبعاً أن يهرب لبلب من المعركة ويخذل حبيبته وأصدقاءه خصوصا اذا كان على رأسهم عبد الفتاح القصرى.. فيقرر البقاء فعلا والتصدى لشمشون أيا كان جبروته.. وفى مناقشة استفزازية حامية بينهما، لا ندرى كيف يتطور الأمر الى حد الرهان على أن لبلب الصعلوك سوف يصفع شمشون الجبار المفتى سبع صفعات خلال سبعة أيام فقط .. أى بمعدل صفقة كل يوم ..

ومن هذه الفكرة الغربية، التى لا ندرى كيف يمكن أن تطرأ على بال كاتب سيناريو، تتطلق أحداث الفيلم كله بعد ذلك.. فالرهان كان أمام أهل الحى كلهم.. وهو يينو رهانا مستحيلا حتى أن سراج منير يستخف بالأمر كله ويتعهد أمام

الجميع بأنه لو نجح شكوكو في هذا الوهم الخرافي الذي يتشدد به - وهو أن يصفه سبع صفعات في سبعة أيام - فسوف يتنازل له عن المطعم أو الكازينو الذي يملكه .. بل وعن «لوزة» التي ينافسها على الزواج منها أيضا ..

الجماهير للزفة

الفكرة تعكس سذاجة أفلام تلك الأيام.. ولكنها تعكس في الوقت نفسه طيبة وبراءة هؤلاء الناس، وقدرتهم على صياغة الضحكات من أكثر الأشياء بساطة، وفي عصر كان يبنو خاليا من المتاعب الحقيقية ووجع الدماغ، بالنسبة للسينما العربية في مصر على الأقل .. لأنه في عام انتاج هذا الفيلم كان هناك من المتاعب والمشاكل المتراكمة على صدر المجتمع المصري ما أدى الى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ نفسها.. ولكن لا شمشون ولا لبلب كانت لهما علاقة بأى شيء سوى صراعهما على الزواج من حورية حسن !

أحداث الفيلم كلها تتحول الى هذا السباق الرهيب بين شمشون الضخم القادر الذى يحاول أن يحمي كرامته في الحى، بل ومصالحه كلها.. ولبلب الضعيف الاعزل من أى سلاح، الذى تعهد فى لحظة طيش بأن يمرغ هبة خصمه فى التراب، وهو ما يبنو مستحيلا بأى منطق.. ولكن الغريب أن شكوكو ينجح فعلا فى أن يحقق ما تعهد به، وعلى الرغم من كل احتياطات سراج منير لمنع الكارثة التى تتفاقم يوما بعد يوم.. ويتحقق عنصر الاثارة والتشويق من متابعة المشاهد للوسيلة التى تتم بها الصفعة كل يوم.. والحيلة التى يلجأ اليها شكوكو لصفع سراج منير حتى لو لجأ للاحتماء فى قسم البوليس.. ويزداد التوتر بتوالى الأيام واقترب المهلة من نهايتها ونحن نتابع : هل سينجح لبلب فعلا فى اتمام الرهان فى موعده والفوز بقلب «لوزة» وممتلكات شمشون؟.. وكما فى أساطير ديفيد وجوليات وتوم وجيرى فنحن نتعاطف مع الضعيف أو الصغير.. وهو هنا شكوكو طبعاً.. بل أننا نحس بمتعة فائقة كلما هبطت كفه بالصفعة المذوية على وجه سراج منير.. ومعنا أهل الحى كله الذين يقدمهم الفيلم بشكل ظريف جدا.. فمئذ أن بدأت هذه الحكاية ولا حديث لهم إلا هذا الرهان المستحيل التى يتعاطفون فيه تماما مع شكوكو.. ويعد كل صفقة ويشكل منضبط ومنظم تمام.. يجعلهم المخرج سيف الدين شوكت يخرجون فى «زفة» تعزف فيها «فرقة حسب الله» التقليدية ألحانها المرحية، بينما يتقدمها رجال الحارة بثيابهم

التقليدية أيضا.. الجلباب و«اللاسة» والعصا التى يطوحون بها فى الهواء.. وهو مشهد متكرر فى السينما العربية فى مصر كلها. اعترف بأنه كان يصيبنى بالدهشة دائما من خلال سؤالين محيرين : فكيف كان أهل الحارة المصرية فى أى فيلم وكثرتهم جميعا من المتعطلين الذين لا يشغلهم شيء إطلاقا سوى متابعة قصة البطل مع البطلة لكى يرقصوا هذه الرقصة نفسها فى أى زفة، أو يتعاركون بالكراسى التى يضرِبونها فى «الكليبات» أحيانا، أو يتطوحون طربا وانتشاء حول راقصة أو مغنية ؟.. والسؤال الثانى هو : لماذا يبدون جميعا بملابسهم وأشكالهم الغربية كأنهم تجار مخدرات .. أو فى أحسن الحالات مدمنها ؟ ..

ولكن بغض النظر عن هذه الأسئلة.. فإن أهالى الحارة فى فيلم «شمشون ولبلب» لم يكن لهم عمل طوال الفيلم سوى الفرجة من بعيد على صراع الرجلين.. ثم التعقيب على الأحداث .. ثم الرقص بالعصى فى «زفة حسب الله» بعد نجاح لبلب فى كل صفقة .. ولكن واحدا منهم لم يحاول أبدا التصدى لجبروت شمشون نفسه أو حتى مساعدة لبلب المسكين فى ذلك.. بل أنهم تركوا له وحده هذه المهمة واكتفوا بالمراقبة من بعد، ومن دون تدخل بأى سبيل سوى التهليل والفرح الشديد.. وأعتقد أن هذا شيء حقيقى تماما يفسر أشياء أكبر بكثير حتى على المستوى التاريخى أو السياسى.. فلقد كان هناك بالتأكيد «شمشون» ما دائما .. ولكن حتى لو تصادف أن تصدى له أى «لبلب» فى لحظة حماقة.. فإن الجميع يشاهدون من بعيد.. فإذا ما تصادف أيضا أن فاز «لبلب» هذا.. فإن هؤلاء جميعهم يسبرون فى الزفة على موسيقى حسب الله !

انتصار الدهاء على القوة !

ولا يكون مهما بعد ذلك كيف تمكن شكوكو من ضرب سراج منير.. فهناك حيلة جديدة كل يوم تؤكد أن الدهاء يغلب القوة الغاشمة.. فأول يوم تنكر شكوكو فى زى «أراجوز»، وصفع خصمه ولاذ بالفرار.. وفى اليوم التالى تنكر مع صديقه الطيب عبد الفتاح القصرى فى زى طبيب الأسنان اليونانى «كوفتاراكوس» - والاسم مقتبس من «الكفتة» كما هو واضح - الذى يعالج أسنان سراج منير ويصفعه، وفى اليوم الثالث يتقدم الاثنان الى مباراة رفع أثقال تتم فيها الصفعة.. بل أننا نكتشف فجأة أن سراج منير متزوج من راقصة اسمها انيسة من دون أن نخبرنا أحد بذلك

حتى تلك اللحظة، ويتمكن شكوكو من التذكر في ملابس أنيسة هذه ليصنع زوجها الصفعة الرابعة.. فاذا بسراج منير يطلق زوجته أنيسة الحقيقية، مع أن السيدة لا ذنب لها.. ولذلك فهي تتحد مع حورية حسن ضده لتحميها من الزواج المفروض عليها بحكم جشع أبيها.. ثم يتذكر سيف الدين شوكت فجأة «ضمير الحارة».. وهو متسول عجوز يظهر بعد الصفعة الرابعة ليؤكد أمام الكاميرا : «الناصر هو الله.. والغالب هو الله.. ولا يتغلب من اتكل على الله».. وهو استغلال للمعنى الديني لم يكن ممكنا اغفاله في صراع يقف فيه الله الى جانب الضعيف في وجه أعتى القوى.. ولا يملك سراج منير بالطبع إلا أن يلجأ للتحايل غير الشريف لكي يحمي نفسه من الصفعة الخامسة.. فهو يكلف ثلاثة بلطجية أشداء مأجورين بخطف شكوكو، وحبسه في حظيرة حيوانات حتى ينتهي اليوم الخامس فيخسر الرهان.. فصانعو الأفلام في تلك الأيام لم يكن يحكمهم منطق محدد ومفهوم غير اشباع المشاهد بكل ما يمكن أن يرضيه.. فان الفيلم وهو يكاد يقترب من نهايته يتذكر فجأة أيضا - وهي المرة الثالثة - ان شكوكو هو مطرب أو مونولوجيست شعبي ذائع الصيت.. ولا يصح بالتالي أن يمضي فيلم من بطولته هكذا من دون أن يغنى .. ولكن الغريب أن يختاروا له موقف حبسه في حظيرة الحيوانات بالذات لكي يغنى فيه.. تاركين كل فرص الغناء السابقة بما فيها حبه لحورية حسن مثلا.. ولكننا نسمعه فجأة يغنى شاكيا همه للحيوانات بهذه الكلمات الغريبة :

«خليكو شاهدين يا بياهم..

على غير البنى ادمين..

اخلاصكم انتم دايهم..

انما نوكهم خاينين » !

فالمرارة وصلت بشكوكو الى حد تفضيل أخلاقيات الحيوانات على الادميين.. ولكن أغرب ما في الأمر، أنه بعد أن ينتهي اليوم ويطلق خاطفوه سراحه من دون أن يتمكن من تنفيذ الصفعة الخامسة.. يفاجئ أصدقاءه في الحارة بأنه قد نفذها فعلا وفي موعدها.. ثم يبدأ في حكايتها لهم ، فتكون هي الصفعة الوحيدة التي نراها في «فلاش باك»، وهو نوع من التنويع الطريف في بناء السيناريو.. ثم تصل هذه الطرافة الى قممتها حين يعجز سراج منير عن مقاومة هذا الصعلوك الضعيف الذي يتمكن منه في كل مرة.. فيقترح عليه عبد الوارث عسر - شرير الفيلم - أن يحتمي

بأخر مكان يمكن أن يصل اليه شكوكو : السجن ..

وفى مشهد ظريف يتحايل سراج منير لارتكاب أى جريمة تؤدي به الى السجن حتى ينتهى اليوم السادس بعيدا عن شكوكو.. وفى الطريق يسرق محفظة رجل عابر ويطلب منه أن يستدعى البوليس لينهب به الى القسم.. ولكن الرجل يعترف بأنه هو شخصيا لص وسرق هذه المحفظة من رجل ثالث، ثم يفر هاربا.. فلا يجد سراج منير بدا من الذهاب بنفسه الى البوليس للاعتراف بقتل زوجته - كذبا طبعاً - حيث يضعونه فى الحجز، ولكن شكوكو يصل اليه أيضا بحيلة ما ويصفعه وكأته قدر لا فكاك منه ..

الخلفية السياسية

قبل الصفعة السابعة والأخيرة يتعرض القيلم أيضا للأحداث السياسية التى كانت تجرى فى مصر حينذاك، وكعادة الأفلام المصرية فى القفز على «العناوين» التى تهم الناس.. فقبل قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ كانت حكومة الوفد برئاسة النحاس باشا قد ألغت معاهدة ١٩٣٦ وبدأت الضغط على انجلترا من أجل إجلاء قوات احتلالها من منطقة قناة السويس.. وهنا يتحول الصراع بين شمشون ولبب الى ما يشبه ذلك.. فتحن نرى عبد الوارث عسر يعرض «الهدنة والمفاوضات» بين الخصمين بهدف عقد اتفاقية أو معاهدة لوقف معركة الصفعات المستمرة .. ودفع خمسين جنيها «كعويضات» من شمشون الى لبلب.. وهى التعبيرات السياسية نفسها التى كانت متداولة فى عناوين الصحف حينذاك.. وتتردد عبارات «الكنال» - أى قناة السويس - وه «الارصدة».. وه «التوقيع بالأحرف الأولى» فى المحاولات التى تجرى لانهاء الخلاف بين سراج منير وشكوكو الذى يشترط لكى يتمتع عن الصفعة السابعة والأخيرة أن يسلم خصمه بالهزيمة ويترك الحى كله.. ويهتف قائلا بلغة التظاهرات قبل ثورة يوليو ضد الاحتلال الانجليزى: «لا مفاوضة إلا بعد العزال» أى «الجلاء».. وه «إما الجلاء وإما القلم السبعاء».. ولكن تفشل كل هذه المفاوضات ويصبح لا مفر من هذا «القلم السبعاء».. الذى تصل جراحة سيف الدين شوكت السينمائية أن يجعله يتم فى طائرة لجأ اليها سراج منير لكى يختفى فى السماء من شكوكو، فإذا به - ولا ندرى كيف طبعاً - هو الذى يقود الطائرة.. أى شكوكو.. ولكى يتمكن طبعاً من الصفعة السابعة ! . أما كيف تنكر فى زى الطيار.. وكيف قاد الطائرة وقام بكل

هذه الحركات البهلوانية.. فلأن المخرج سيف الدين شوكت وضع أمامه كتاب :
«كيف تهبط بالطائرة».. وشكوكو قرأ الكتاب.. وهبط بالطائرة فعلا .. بعد ما نفذ
تهديده لسراج منير وكسب الرهان وهزم بعقله وشجاعته العملاق الاحمق ليؤكد
مقولة الفيلم «ان القوة مش فى الجسم».. وهو الآن يستحق الفوز «بلويزة» والزواج
منها والعيش فى تبات ونبات.. والشئ المؤكد أن أهل الحارة الذين يشبهون جميعا
تجار المخدرات سيخرجون ليرقصوا بالعصى أمام «مزيكة حسب الله» كما يفعلون
دائما.. فهذا هو كل دورهم فى الأفلام !

النموذج الأول للواقعية فى السينما العربية « العزيمة » مغامرة الخروج من قصر الباشا !

« العزيمة » فيلم سينمائى عرض قبل نصف قرن ، لكنه لم يزل حيا ، فهو من جهة نموذج للسينما الواقعية ، وهو الفيلم الأول الذى نزل من القصور الى الحواري والأزقة ، وأخيرا إنه تاريخ لواقع اجتماعى وسياسى وعاطفى واقتصادى كان سائدا فى حينه .

كنا ومازلنا نتحدث كثيرا عن فيلم «العزيمة» باعتباره أول فيلم مصرى واقعى.. والسنوات تمر ونحن لا ندرك أنه قد مرت خمسون سنة كاملة – أى نصف قرن – بل وأكثر، على هذا الفيلم الذى صنع عام ١٩٢٩ وما زال تحفة كلاسيكية جميلة قابلة للمشاهدة اليوم وغدا ويعد غد، لفرط ما هو بسيط وصادق وفيه لمسة ما من البراعة.. بل ويمكن القول أيضا.. من البكارة، التى تجعل الأفلام تعيش حتى بعد ما يموت البشر.. ومع ذلك فعلى المستوى الفنى والموضوعى كانت قيمة «العزيمة» فى حينه، وربما الآن أيضا، أنه كان منذ أن بدأت أفلامنا عام ١٩٢٧ بفيلم «ليلي» الشهير .. أول خروج جريء على تقاليد سينما الصالونات والقصور وأحلام بنت الباشا الوهمية – وإن لم يتخلص تماما وكما سوف نرى من التأثير بنفوذ الباشوات – ليقدم حارة مصرية حقيقية .

الحب فى بير السلم ..

ويبدأ «العزيمة» بالاستعراض العبقري للحارة مع مولد الصباح ذات يوم لا يختلف عن أى يوم آخر .. فبحركة كاميرا واحدة من اليمين الى اليسار، نمر على

كل مفردات الديكور، لا لتتعرف على ملامح النكاكين والبيوت فقط ، وإنما على تركيب الشخصيات ومشاكلها وعلاقاتها بأكثر الأساليب تركيزا ..

الأسطى حنفى الحلاق هو والد محمد أفندى الذى حصل على الشهادة المتوسطة التى تجعله «افندى».. والشهادة واللقب فى تلك الأيام كانت حدثا مهما فى حارة كهذه.. والمعلم عاشور صاحب الفرن البلدى الذى لا يتوقف عن السكر، هو والد فاطمة ، فتاة الحارة الحسناء التى تحب محمد افندى وتحلم بالزواج منه، بينما المعلم (العتر) الجزار الفظ هو «العزول» الذى يطعم فيها، ملوحا بفلوسه الجاهزة، ومحمد افندى هذا قد يكون متعلما حقا، ويحمل شهادة، ولكن من أين يفتح بيتا، وهو نفسه ما زال يبحث عن وظيفة.. وفى ثورة أزمة اقتصادية تمسك بزمام الناس ليس فى مصر وحدها بل وفى العالم كله، هى التى مهدت بالفعل لقيام الحرب العالمية الثانية فى السنة نفسها لانتاج «العزيمة» ١٩٣٩ ..

وأزمة محمد حنفى - حسين صدقى - فى العثور على وظيفة ما، بعد حصوله على شهادة ليستطيع أن يبدأ حياته ويتزوج من فاطمة، هى أزمة ملايين الشبان فى تلك الفترة، وهى محور الفيلم كله فى الوقت نفسه.. ولكن فى مواجهة محمد حنفى هناك أبناء الأثرياء الذين لا يعانون من أى مشكلة. ومنهم عدلى - أنور وجدى - صديق محمد وزميل دراسته.. ابن الباشا الذى يقضى سهراته يلعب الورق فى المتدييات الفخمة مع أصدقائه الآخرين أبناء الأثرياء، وسوف نكتشف بينهم عيد السلام النابلسى فى أحد أنواره المبكرة كمجرد كومبارس..

وكمال سليم يرسم التناقض الحاد بين محمد ابن الحارة، وعدلى ابن الطبقة الارستقراطية ليقصد به تناقضا أوسع وأعمق بين طبقتين كاملتين، وعالمين مختلفين تماما من حيث نوعية المشاكل وأساليب الحياة .. ولذلك فإن محمد حنفى عندما يقترح بحسن نية على صديقه عدلى ابن الباشا فكرة افتتاح مكتب اعمال وتصدير، يساهم فيه محمد بخبرته وعدلى برأس ماله.. فانه لا يلقى منه أى اهتمام..

هذه هى الخلفية المادية القاسية لقصة حب جميلة وبريئة بين محمد وفاطمة، تصبح ساذجة جدا وغير منطقية فى مثل هذه الظروف .. لأنها لابد من أن تنهزم .. فى الجو الشعبى الروحانى الجميل لليالى شهر رمضان، والأطفال يمرحون بالفوانيس فى الشوارع بتداء «وحوى ياوحوى» الذى لا يعرف أحد معناه! يختلس محمد أفندى الفرصة لحظات يجلسها على سلم البيت مع فاطمة ، وأقصى ما يمكن

اختطافه منها فى تلك الأيام، قبلة على الخد تحاول أن تمنعها فاطمة، وهى تريدها بالطبع، فتقول فى هلع مصطنع : حد يشوقنا ياسى محمد؟ ولكن الشاب الملهوف يناضل باستماتة : استنى بس .. مافيش حد.. مالك خوافه كده؟ ثم ينتزع القبلة عنوة فتتملص فاطمة قائلة : لا .. لا .. يامصيبتى .. أنت اتجننت ؟ .. ازاي تعمل كده ؟

هذا المشهد الكلاسيكى للحب «تحت السلم» هو مشهد مصرى مائة فى المائة، مر بصبانا أو مراهقتنا جميعا يوما ما، ويظل حتى الآن ومنذ ١٩٢٩ من أصدق مشاهد الحب فى السينما المصرية وأكثرها عنوية ..

الحب فوق السطوح ..

ولكن الحياة ليست كلها حبا بالطبع. فسرعان ما تجيء الكوارث.. لأن الأجانب كانوا يسيطرون على الاقتصاد المصرى حينذاك، وفى ظل الازمة الخانقة يقلس الكثيرون أو يعجزون عن الوفاء بديونهم.. والخوافة يعقوب يحجز على دكان الحلاقة الفقير للاسطى حنفى والد محمد ، ويعين حارسا عليه .. بينما يشتم المعلم العتر الجزار الثرى، الذى ينافس محمد الشاب المتعلم، فى حب فاطمة، فيقول ساخرا : أهم حجزوا على دكان الاسطى حنفى .. ونفغته قوى الشهادة بتاعة ابنه ؟

يذهب محمد الى قصر صديقه عدلى - أنور وجدى - ابن الباشا، ليخبره بأنه انتهى من اعداد مشروع مكتب التصدير المشترك بينهما، ويطلب منه أن يذهب الى البنك لدفع الضمانات المطلوبة لاستيراد أخشاب من السويد.. ولكن فى مشهد تقليدى تكرر بعد ذلك كثيرا فى أفلامنا.. يتهرب منه عدلى الشاب العايب، ويسخر أصدقاءه الارستقراطيون - ومنهم النابلسى - من هذا الشاب الفقير القادم من الحارة ليزعجهم بمشاريعه، وينصحونه بأن يفتح «محل جزمجى أو صالون حلاقة أحسن».. فيلقى عليهم محمد موعظة - بطريقة حسين صدقى طبعاً - عن قيمة العمل واحترام الناس.. بينما يعتذر أنور وجدى بأنه أنفق فلوسه فى الكابارية، وعلى رحلة صيد و«بنت فرنساوية».. فيلكمه حسين صدقى اللكمة الشهيرة، وكأنه ينتقم من تلك الطبقة كلها.. يترك قصر الباشا غاضبا..

الجانب الشعبى الفكاهة فى هذه الظروف الصعبة، هو أن مارى منيب هى أم فاطمة

رشدى وزوجة حسن كامل الممثل الضئيل الحجم الذى يخفى الخمر فى «قلة الماء»..
والمعلم العتر الجزار ينتهز فرصة أزمة دكان الاسطى حنقى الحلاق والد محمد
افندى، فيعرض عليه أن يساعده ماديا فى فك الحجز على الدكان.. ثم يذهب
مباشرة الى مارى منيب ليغريها بأنه هو الزوج المناسب لابنتها، بدلا من هذا
الافندى المتطم ولكن «اللى مش لاقى ياكل».. ولأن مارى منيب هى مارى منيب منذ
فجر التاريخ.. فانها ترحب بالمعلم الجزار الثرى زوجا لابنتها.

شخصيات الحارة الصغيرة الأخرى، هى الفتوة مختار حسين.. والقزم نو اللحية
والطاقية الذى لا تعرف عمله بالضبط ولكنه جزء من «فولكلور الحارة».. ومجموعة
أصدقاء الحانوتى مختار عثمان الذى يشكو من «قلة الشغل» لأن أحدا لا يموت إلا
كل شهرين لأن الطب تقدم وأفسد عليهم فرص العمل.. وعندما يتهمه العتر الجزار
بأنه «عاطلى» تتشب الخناقة فى المقهى !

بعد أن يمر موكب رمضان تطلب فاطمة من محمد أن يتسلل وراءها الى
«سطوح» المنزل لأن هناك كارثة.. وعندما يلحق بها، تخبره ملهوفة بأن الجزار تقدم
لخطبتها من أمها.. فيطمئنها الى أنه لن يسمح بحدوث هذا.. وفى مشهد عاطفى
جميل تقارن فاطمة بين حالهما وارنبين يعضاوين يعيشان فى «عشة الدواجن» فى
سلام.

فى تلك اللحظة الصافية يعود فنان بوهيمى غريب الى غرفته فوق «سطوح البيت»
نفسها حاملا «عوده».. ولأن كمال سليم حسب تقاليد السينما المصرية يريد أن
يسمعنا أغنية مناسبة للموقف.. فإن الفنان يضع اسطوانة على «الفونوغراف» نسمع
فيها أغنية لطربة اسمها امال حسين تقول : يا بلبلين فى الهوا.. خايفين من
العاذل.. قالت عيونهم سوا.. امتى حنتقابل!.. ويبدو هذا شيئا ساذجا جدا فى
«العزيمة».. ولكن فى تلك اللحظة الرومانسية يرتضى محمد برأسه على صدر فاطمة
حيث تمسح له جبينه..

محمد افندى .. والبلبة الصغراء !

كمال سليم مخرج الفيلم نفسه يذكرنا بهذا الواقع الاكيم فى مشهد «فوتومونتاج»
تتوالى فيه لقطات الازمة الاقتصادية.

فى مشهد طريف بقدر ما هو مأساوى، تجرى اجراءات الحجز على دكان الحلاق

بعد ما عجز عن سداد ديونه، بينما العتر الجزار الثرى يقف منقوخا شامتا، يستعرض حصانا جميلا.. يبغى شراءه للكاريتيه التى يركبها. وامعانا فى التباهى، يقول بأعلى صوته بأن «أجانس» للسيارات عرض عليه شراء «ترومبيل» بمبلغ ٢٨٠ جنيهًا !! وقبل تنفيذ الحجز على الدكان بثوان، يلمح محمد افندى جنازة تمر على الطرف الاخر من الحارة، والחנוتى مختار عثمان يجرى نحوه ملوحا بأجره عن الجنازة، فيلقى الحجز ويسدد الدين..

يعود الباشا زكى رستم والد أنور وجدى من الخارج فيستدعى محمد ليساله عن أخبار مشروعه مع ابنه عدلى.. فيخبره بعث ابنه وعدم تنفيذه المشروع.. فيثور الأب نزيه باشا على ابنه العايب ويطرد أصدقاءه الارستقراطيين وأفت وعزت.. وشوكت.. العائدين توا من رحلة صيد أخرى.. ثم يمسك الباشا بالتليفون ويطلب من صديقه الباشا الآخر، صاحب شركة المقاولات الكبرى، ان دببر وظيفة لمحمد افندى حنفى، لأنه شاب عاقل ومستقيم وعنده «دبلوم عالى»..

عندما يعمل محمد فى الشركة تكتشف أن صاحبها هو عباس فارس، الباشا الفخم الآخر.. وعلى الرغم من ذلك، فالقوضى تسود الشركة، والموظفون كسالى فاسدون، باستثناء محمد أفندى الوحيد الذى يأخذ المسائل بجد، والذى يتصور أنه ما دام قد وجد وظيفة، أخيرا يمكنه الزواج من فاطمة.. وفعلًا عقد قرانه عليها. ولكن لا يمكن طبعًا فى السينما المصرية أن تلتئ الرياح بما تشتهى السفن.. ففى الشركة، يضيع فجأة، وبشكل غامض، مستند مهم مطلوب اثباته فى قضية مهمة للشركة، وانتقامًا من محمد حنفى الموظف الوحيد النظيف والنشيط.. ينسب اليه الآخرون مسئولية ضياع المستند، بل ويتهمون به بتسريبه لخصوم الشركة.. وهى حجة واهية من الفيلم بالطبع لفصل محمد حنفى من الوظيفة التى لم يكد يستقر فيها إلا لأيام.. وهكذا تتوقف حياة وأحلام محمد وفاطمة مرة أخرى.. وعندما يقنعه أحد أصدقائه بقبول عمل قد يبدو مهينًا، وهو أن يلف البضائع فى أحد المحلات الكبيرة، لا تكون أمامه أية فرصة للرفض.. ولكن يشاء حظه العائر أن يراه خصمه المعلم العتر، فيجدها فرصة للتشفى منه وتبحيته عن منافسته على الزواج من فاطمة.. فيخبر صديقاتها «بفضيحة محمد حنفى».. وهى أنه يعمل عامل تسليم بضائع فى محل مانيفاتورة. والدالة الاجتماعية هنا، هى أن حصول محمد حنفى على وظيفة فى الحكومة أو حتى فى شركة ما كان مركزا اجتماعيا خطيرا حينذاك يمكن أن

يحسده عليه العتر الجزار أو أى صاحب حرفة أخرى مهما كان ثراؤه.. و«تراب الميرى» مثلا - أى الوظيفة الحكومية - هو جزء أساسي جدا من التركيبة الاجتماعية التقليدية فى مجتمع متخلف لا يسعى للعمل الحر أو المغامرة.. ومن هنا جاءت فرصة العتر حينما علم أن خصمه فى الترقى الاجتماعى وفى الحب، فقد وظيفته، وأصبح مجرد عامل يدوى.. وهى صدمة فاطمة نفسها حينما تأمرت صديقاتها وأخذنها الى المتجر الذى يعمل به محمد، لتكتشف أنه هو العامل الذى يلف لها ما اشترته - وبالمناسبة سمعنا فى هذا المشهد أن سعر متر «الكريب جورجيت» كان خمسة عشر قرشا ! - فاذا بها تصيب ملتاعة من هول المفاجأة: «محمد.. أنا مش فى وعيى!».. فحتى هى بنت الطبقة الشعبية، ابنة الفران، اعتبرت العمل اليدوى مهانة كبيرة لحبيبها .. رُوجها! وهو حين يحاول أن يشرح لها، تبعد عنه فى تأفف: «ابعد عنى!» ثم تهرع الى البيت تبكى على صدر أمها وهى تنهته: «حاودى وشى فىن قدام الناس بعد كده؟ فاذا كانت أمها هى مارى منيب فاتها لا بد من أن تعرضها بالطبع على طلب الطلاق..

عزيمة الشباب.. وإنسانية الباشوات ..

والى هذا الحد تكون طاقة «العزيمة» من الواقعية والبساطة قد نفدت فيما يبدو، فيجنح بعد ذلك الى المصادفات والتداعيات التى تبلى مفتعلة !.. فبالضبط عندما يوشك كل شىء على الانهيار.. يصل الى محمد خطاب من شركة المقاولات التى فصلته عند ضياع المستند المهم.. يستدعيه لمقابلة الباشا، الذى يعتذر له شخصيا، لأنهم عثروا على المستند واتضح براءته.. ويأمر الباشا بإعادة محمد الى عمله وصرف كل مستحقاته أيضا عن الفترة السابقة.. ولعلنا نلاحظ اذا أن الباشوات هم قوم ظرفاء جدا وإنسانيون الى أقصى حد، فى قيلم «العزيمة».

وانت تستطيع أن تتحدث عن أزمة اقتصادية ومشكلة بطالة قبل نشوب الحرب الثانية كما تريد.. ولكن ستظل الأمور فى «العزيمة» فى يد باشا يعين الشباب فى وظيفة.. وباشا آخر يفصله منها.. وتليفون أو «كارت» من هذا الباشا الى ذاك.. يحل مشاكل محمد افندى حنفى مهما تعقدت .. ولا يهم بالطبع ألوف الشبان الآخرين الذين ليسوا بالصدقة أصنقاء عدلى بك - أنور وجدى - ابن الباشا !!

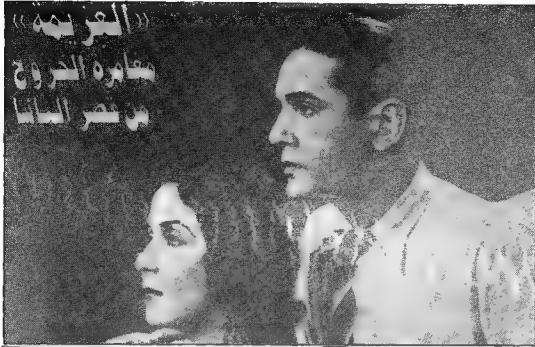
المذهل أيضا - بمناسبة أنور وجدى - أن أخلاقه تحسنت تماما وبقي انسان
جديد.. حاجة ثانية بالمرّة.. وأنت لك دور كبير فى كده!.. هكذا يقول أبوه الباشا
لحسين صدقى..

ويفاجئ محمد افندى الباشا صاحب الشركة بحركة مثالية أخرى، هى رفضه
العودة للوظيفة المغربية، وإقدامه على العمل الحر: «كفاية انى عشت قبل كده زى
غيرى ما هو عايز.. من حقى دلوقتى انى أعيش زى ما أنا عايز.. ويتفق فعلا مع
صديقه عدلى - أنور وجدى - الذى تاب وانصلح أمره - على معاودة مشروعهما
القديم لافتتاح مكتب تصدير واستيراد ..

يبدو لبعض الوقت بعد طلاق فاطمة من محمد أن الجو قد خلا للمعلم العتر
ليتخذها زوجة له.. وهو يدعوها فعلا مع عائلتها الى سهرة فى السيرك ..
ولكن شيئا من ذلك لا يبعث البهجة الى قلب فاطمة التى مازالت تحس بالحسرة
لأنها قست على محمد وفرطت فيه بلا سبب حقيقى..

ولأن الشاب الذى يفشل فى الحب ينجح فى العمل - فى السينما على الأقل -
فإننا نرى شركة حسين صدقى وأنور وجدى مزدهرة جدا.. حتى تذهب فاطمة
رشدى اليها نادمة وتتضرع لحبيبها السابق : «سامحنى يا محمد.. ارحم ذلى..
ماليش لسان اتكلم!» ولكنه يرفضها باباء وشمم على الرغم من الحاح أنور وجدى
عليه بالعودة اليها.. وتصعيدا للارزمة نحو المواجهة النهائية الحاسمة يعقد قران
فاطمة على المعلم العتر فى نفس ليلة المولد.. ويجيد كمال سليم تقديم مثل هذه
الليالى فى الاحياء الشعبية بكل مفرداتها وطقوسها.. ولكن لتكون مجرد خلفية لحدث
الاساسى كما يجب أن يختم به فيلمه .. وهو محاولة انقاذ فاطمة «على طريقة
جريفيث».. أى الانقاذ فى اللحظة الأخيرة.. ولذلك تجرى طقوس عرس فاطمة والعتر
فخور بنفسه وهو يستقبل مدعويه.. ونلاحظ أن الماتون هو سيد بدير الذى يهمس له
الجزار : - الليلة جبعك لك على البيت اوزى انما على قد مقامك !

على الجانب الآخر يعود محمد وصديقه عدلى الى المقهى الشعبى حيث يرحب
بهما الاصدقاء مختار عثمان ومختار حسين العملاق الذى سيضرب الجميع بعد
قليل.. والقرم «عم شكل».. ثم يحمل محمد لفائف الهدايا لأبيه وأمه.. وتفهم أنه سدد
كل ديون أبيه الصلاق.. وعندما يسأل أمه عن أخبار فاطمة تقول له فى حسرة :
فاطمة يابنى ما عانتش من قسمتك.. الماتون دلوقتى بيكتب كتابها.. وزمانه انتهى!



لقطة من فيلم «العزيمة» إخراج كمال سليم

وكالمحوم يتذكر محمد أن طلاقه من فاطمة لم تنقُض عليه فترة «العدة» الشرعية اللازمة، قبل زواجها من غيره.. فينهض كالسوق الى بيت فاطمة ليخبر الجميع أن زواجها من العتر لا يمكن أن يكون شرعيا قبل انقضاء العدة.. فما زال هناك يوم كامل.. وطبيعي أن تتدلع المعركة الشعبية الكبرى التي يسعى اليها الفيلم من البداية.. وحيث يضرب حسين صدقي ومختار حسين كل رجال «العتر» .. فما بالك اذا كان معهما أيضا أنور وجدى.. ويتسلل العتر خلسة ليخطف فاطمة رشدي عنوة ويخفيها في ملاعة سرير.. وتسود الفوضى كل شيء.. ويحمل مختار حسين كل رجلين معا ويلقيهما في البراميل.. ويلحق حسين صدقي بالعتر وينتزع منه فاطمة.. ومع بقايا وانقاض معركة شعبية من أبرع معارك السينما المصرية .. يصل البوليس متأخرا كالعادة، ويعد تحطيم كل شيء.. فيطلق صفاراته.. ويقبض على الأشرار.. ويتسم الاخيار مهنتين بعضهم بالانتصار.. ويغيب حسين صدقي في قبلة طويلة مع فاطمة رشدي.. أعتقد أنه لم يعد ممكنا الآن أن نختم بها أى فيلم.. لأنها أصبحت - بعد خمسين سنة من التطور - حرام !

«المواطن مصري» أو أى أحد آخر..
فماذا كانت بالضبط مشكلة هذا الفيلم؟

بعد مشاهدتى الأولى لفيلم «المواطن مصري» لصلاح أبو سيف ويوسف القعيد ومحسن زايد وعمر الشريف وعزت العلايلي.. خرجت بانطباع قلق وغير مريح تأكد بعد المشاهدة الثانية.. وهو انطباع وجدت فى البداية أن من الصعب تحديده.. ثم اكتشفت أنه مجرد الخوف من أن أقترّب من عمل لأستاذى صلاح أبو سيف الذى يحمل عندنا جميعا معنى خاصا يجعله ليس مجرد مخرج كبير بل جزءا أساسيا من تاريخ وبناء سينما قومية كاملة ثم مدرسة - بلا مبالغة - تعلم منها الجميع ..

ولكنى كأحد عشاق صلاح أبو سيف وتلاميذه والعارفين بقدره.. وجدت أن التقدير الحقيقى لأى فنان لا يمنع من الاقتراب من أعماله.. بل يدعو على العكس الى الخوض فيها أكثر باعتبارها أعمالا كبيرة لتحليلها وتأملها على الأقل لتتعلم منها أين كان الخطأ والصواب.. بل إن هذا من ناحية أخرى هو حق أستاذنا علينا وواجبنا نحوه إذا كنا نحبه حقاً ونريد أن نحتفظ لصورته بنفس قيمتها وتقديرها..

من هنا بدأت أواجه نفسى بشجاعة بأن هناك مشكلة ما فى فيلم «المواطن مصري» رغم توافر كل هذه الأسماء الكبيرة له.. وكل امكانات النجاح والاكتمال ثم بدأت البحث عن حقيقة هذه المشكلة بالضبط وهذا المقال ليس إلا محاولة من أجل ذلك.

من البداية كان هناك شيء غير مريح فى اختيار عنوان الفيلم نفسه «المواطن مصري» لأنه جاف جدا ومباشر وخطابى أيا كانت دلالاته.. فليس ضروريا لكى نفهم أن بطل الفيلم الشاب - عبد الله محمود - الذى ذهب به هرا نتيجة لخدعة ما..

ليس مجرد شخص وإنما هو رمز يمثلنا جميعا.. أن نسميه «مصرى» هكذا بشكل تعليمي مباشر كأننا نقول : هذا الشاب لا يمثل نفسه بل أى مواطن مصرى.. وهذا المعنى كان واضحا من موضوع الفيلم القوى جدا حتى لو كان اسم الشاب أحمد أو محمود أو حسن أو أى اسم آخر.. ومع ذلك فهذه مسألة شكلية جدا ولكن خطورتها فى تقديرى أنها تعكس رغبة صانعى الفيلم فى تحديد المسائل من البداية بوضوح وقوة ولو عن طريق المباشرة.. ولقد تحقق لهم ذلك فعلا ولكن على حساب الفن والمتعة وتسلل الأفكار الكبيرة من تحت الجلد دون أن يحسها أحد كما هو المنتظر من الأعمال الفنية الكبيرة.

ولذلك فنحن نخرج من الفيلم بإحساس غريب ومختلط بين الإعجاب الكامل بموضوعه وما يريد أن يقوله والتأييد العقلى والعاطفى لقضيته التى عشناها جميعا.. وبين عدم الارتياح تماما – الذى مصدره الحقيقى – عدم الاستمتاع – ونحن نسمع أو نرى هذه الكلمة القوية الشريفة التى يقولها الفيلم .

والواقع أن كلمة «نسمع» هذه التى كتبتها قبل «نرى» دون أن أعى ذلك أو أقصده إلا بعد أن اكتملت الجملة على الورق.. تعكس حقيقة خطيرة كنت أحسها طول الوقت وأنا أشاهد الفيلم.. فأتت «نسمع» معظم الوقت ما يطرحه الفيلم أكثر مما ترى حركة تحدث أمامك وصورة تنتقل من هنا لهنالك وبايقاع السينما ولغتها وجمالياتها التى يعرفها صلاح أبو سيف أكثر منا جميعا والتى صنعها فى وقت مبكر جدا فى «الفتوة» و«بداية ونهاية» و«القاهرة ٣٠» فكانت «السينما» فيه أكثر – وهذا عجيب جدا – منها فى فيلمه فى عام ٩١..

ولكن هذه المسألة تبدأ فى الواقع وكالعادة من السيناريو نفسه.. الذى كتبه واحد من أبرع وأعرق كتاب الدراما عندنا للسينما والتلفزيون وهم محسن زايد وأكثرهم تقديما فكريا أيضا ولكنه فى هذا العمل بالذات لجأ إلى أسلوب نقل الأفكار والأحداث بالحوار أكثر وربما يبدو أكثر تأثرا بأسلوب الكتابة للفيديو الذى برع فيه أيضا ولكنه أسلوب له إيقاعه الريب الخاص الذى يحتم الاعتماد على الحوار الطويل المفصل والحركة المتأنيبة من حلقة الى حلقة.. ولكنه عندما ينتقل الى السينما بنفس روحها وإيقاعها تماما حيث تتجمد الحركة وتكاد ترى أعيننا ونسمع ما نقوله الشخصيات فى كادر واحد فلا يقوتنا الكثير..

ولكن بعد أهمية السيناريو فى أى فيلم فى العالم فإن المخرج هو المسئول الأول

والأخير كما علمنا صلاح أبو سيف نفسه فى معهد السينما.. فهو يستطيع أن يحيل حتى مشاهد الحوار الطويل إلى حركة حية متدفقة وإيقاع لاهت وقيم بصرية تأخذ بالعيون.. ولكن شيئاً من هذا لم يحدث فى «المواطن مصرى» والسبب لا يمكن أن يفهمه أحد ترى صلاح أبو سيف عاجز عن صنع سينما متدفقة بالحركة والحياة.. ولا هناك أى مشاكل انتاجية.. ولا الأسماء الكبيرة المشاركة فى الفيلم كان فى نيتها أن تقدم سهرة فيديو..

الموضوع قوى جداً كما قلت درامياً وعاطفياً وحتى سياسياً.. بل إنه موضوع جرىء وشديد الوعي والتقدم على هذا المستوى.. فهو يبدأ فى يونيو ١٩٧٣ ومصر تستعد لخوض حرب أكتوبر، بعد شهور بينما المحكمة تحكم بعودة أراضى العمدة عبد الرزاق الشرشابى إليه بعد أن وزعها الاصلاح الزراعى على الفلاحين المعدمين الأجراء.. وهاهى المحكمة والبوليس تنتزع الأرض عنوة من الفلاحين لتعيدها الى العمدة الذى ينحر الذبائح فرحاً بهذا «الانتصار».. بينما خفيه القديم العجوز عبد الموجود يبكى حسرة على الأرض التى سوف تنتزع منه أمام صورة عبد الناصر وهو يسلم له عقد هذه الأرض منذ نحو عشرين سنة.. ولأنه يمكن أن يموت جوعاً بعد انتزاع هذه الأرض منه فإنه يقبل «بالقاصة» غير الإنسانية التى يغريه بها العمدة وهى أن يذهب ابنه الى الخدمة العسكرية بدلا من ابن العمدة المدلل الذى لا تطيق أمه فراقه ومقابل بضعة جنيهاً تعيش عليها الأسرة.. ويتم تزوير المسألة كلها بامكانات الفساد القابل لأى رشوة والضارب فى كل شبر ولحساب الأقوياء الذين يسرقون حقوق الفقراء حتى فى الموت.. لأنه حتى عندما استشهد ابن الخفير الفقير فى حرب أكتوبر.. نسبت بطولته لابن العمدة الذى لم يذهب.

الأفكار واضحة جداً إذن وقوية ولكن النقاش هو حول نوع السينما التى عبرت عنها.. فالحوار كما قلت هو وسيلة الفيلم الأساسية لتوصيل أفكاره.. والحركة محدودة جداً بين ديكور بيت العمدة.. وديكور بيت الخفير الفقير.. والاثنتان برع فى تصميمهما ابراهيم سيد أحمد بواقعية حية هنا وهناك.. ولكن ثلاثة أرباع مشاهد الفيلم محصورة فعلاً فى هذين الديكورين.. والباقى عدة لقطات سريعة فى هذا الحقل أو ذاك.. ولكن المشكلة ليست مشكلة ديكور داخلى أو خارجى أيضاً.. فسواء هنا أو هناك تحتشد الشخصيات فى الكادر الواحد وتتبادل الحديث والكاميرا ثابتة لا تتحرك.. واللقطات طويلة جداً حتى تشغل المشاهد كله ويلا قطع أو حتى تغيير

أحجام أو مواقع الممثلين سواء من بعضهم أو من الكاميرا وكأن هناك رغبة واضحة جدا في سرعة التنفيذ لأسباب غير مفهومة على الإطلاق في فيلم لا يعاني من أية مشاكل انتاجية.. وهناك باتوراما وحيدة في الفيلم كله قامت فيها كاميرا طارق التلمساني بدورة كاملة من عزت العلالي وهو يروى للفلاحين في الحقل تكريات تسلمه عقد تملك الأرض من عبد الناصر إلى أن عادت اليه مرة أخرى.. وهذا هو «الاجتهاد» الوحيد فيما أعتقد في حركة الكاميرا في فيلم كامل.. بل إن هناك نتائج واضحة للمعجزة الشديدة في التنفيذ كانت تستدعي اجراء بروفات مثلا أو إعادة لقطات ولم يحدث.. مثل الفلاح الذي يستجدي الضابط ألا يطرده من أرضه ولو بتقبيل قدمه.. ثم عندما يهرع الى حذائه ليقبله فعلا لا نرى هذا الموقف الذي هو هدف المشهد كله.. لأن هناك فلاحا آخر يفصل ما بين الكاميرا والحدث الفعلي الذي نصوره.. وبون أن يعيد أحد تصوير هذه اللقطة بدلا من تبديد معنى كامل.. وليس الذنب طبعاً نذب طارق التلمساني مدير التصوير الموهوب الذي قدم في هذا الفيلم مستوى دراميا وجماليا واعيا ومحسوبا ببراعة.. كما أكد واضع الموسيقى الجديد الشاب ياسر عبد الرحمن ويعد أعمال قليلة فهمه الكامل والمركز لوظيفة الموسيقى في السينما بحيث تؤثر وتعبّر بما هو مطلوب فقط وبون أن تزعج أحدا.. بينما أتصور أن مونتاج رحمة منتصر فعل المستحيل في الاسراع بايقاع الفيلم الذي كان مصمما من البداية بحيث يكون بطيئا والى حد الركود وجمود الموقف أحيانا ولكنها أنقذت منه ما أمكن إنقاذه.. أعجبتني في حوار الفيلم عبارة عبقرية هي أن البلد كلها ماجبتش مجموع وديما نص نص على لسان عبد الله محمود الذي لم يحصل على مجموع في الثانوية العامة.. والذي بذل ما هو مطلوب في حدود دوره ولكن لم يلمع كما لم يلمع أي أحد آخر للأسف من ممثلي هذا الفيلم سوى عزت العلالي الذي قدم أفضل أنواره وأكثرها صدقا وإنسانية حتى الآن.. في الوقت الذي صنع عمر الشريف كل شيء في طاقة أي ممثل لكي يلعب نور العمدة الظالم الذي يستغل نفوذه لاذلال الآخرين.. ولكن كانت المشكلة كلها هي لماذا عمر الشريف بالذات في دور كان يمكن أن يقوم به أي ممثل آخر ولجرد استغلال الاسم الذي يمكن أن يؤدي الى العكس عندما يتوقع الناس أشياء أكبر من عمر الشريف ثم لايجنون سببا لعمر الشريف؟ لا هو ولا أشياء أخرى في فيلم هام كان يمكن أن يكون أجمل وأكثر حياة وطبيعية.. ولا أدري كيف كان يمكن صنع ذلك ولكنني أضرب مثلا باللقطات القليلة

جدا التي ظهر فيها الممثل الشاب أشرف عبد الباقي قرب نهاية الفيلم فبعث فيه المرح والحرارة التي كان يفتقدها قبل ذلك حتى في مشاهد حسن حسنى والمنتصر بالله التي كان مفروضا أن تخفف شيئا ما فلم تفعل ولا أنرى كيف أو لماذا .

«اللعب مع الكبار»

«اللعب مع الكبار» هو عودة عادل إمام شخصيا للعب مع الكبار.. فبعد عدد من الأفلام السخيفة أو المتوسطة فى أفضل الأحوال يعود الى الأفلام الكبيرة والأفكار الكبيرة والنجوم الكبار فى كل فروع الفيلم.. فعود مبرور وذنوب مغفور.. وحمد الله على السلامة.. ولعله أدرك الآن أن الأعمال المحترمة والتي بها قدر من الفن والمنطق.. يمكن أن «تكسر الدنيا» أيضا وليست أفلام ضرب الناس على قفاهم «بمنشآت الذباب» فقط .. ولعله يدرك أنه ممثل متمكن ومقتدر ونجم جماهيرى مكتسح حباه الله بمواهب لا حدود لها ولكنه بالتأكيد ليس مؤلفا ولا مخرجا وبالتالي فليس مسموحا له بأن يكتب لنفسه ما يروق له ويخرجه بنفسه أيضا اعتمادا على أن الجماهير تذهب من أجله هو أساسا، ومهما فعل وبالتالي فلا لزوم حتى للسينا ريست والمخرج ولا الممثلين الآخرين.. فليس هذا صحيحا على الإطلاق.. ففى «اللعب مع الكبار» فكرة كبيرة وعميقة هى حلم الشباب بمجتمع أفضل نواجه فيه المفسدين والمخربين مهما كانت سطوتهم .. وحسن بهلول الذى هو عادل إمام فى هذا الفيلم يعانى من مشاكل اقتصادية وعاطفية معقدة.. لا يجد عملا ولا بيتا ولا فرصة للزواج ويلا أى مستقبل ويرقب عمره يتبدد يوما بعد يوم على القهوة.. ولكنه بأسلوبه العيشى المنفع والذى يجمع بين الجد والهزار.. يقرر أن يصنع شيئا.. فيبلغ البوليس بجرائم تخريب المجتمع التى يدبرها «الكبار» قبل أن تقع .. ولكننا لا نعرف شيئا عن صديقه محمود الجندى الذى يحصل على هذه الأسرار من خلال التصنت على المكالمات التليفونية حيث يعمل.. فما هى ظروفه التى تدفعه الى محاولة الكشف عن الانحرافات والجرائم الكبيرة.. بل ما هى نوافع هذين الشابين أصلا لاقتحام عالم

الكبار الذى يمكن أن يسحقهما سحقاً.. هل هما حزب مثلاً أم تنظيم وطنى أم مجرد حلم مثالى عند شباب مصر بالاصلاح والتغيير وصنع شيء ايجابى.. أغلب الظن أن السيناريو يميل الى هذا التفسير الأخير.. ومن هنا جاء تجريد الفكرة والشخصيات ودوافعها بحيث تقف على الحدود بين الواقع والخيال السينمائى.. وهنا تجيء لعبة شريف عرفة المفضلة.. فهو مخرج شاب فى خطواته الأولى.. ولكنه «كبير» هو الآخر بموهبته المتدفقة وخياله وجرأته على صنع السينما بحيث تكون سينما فى الأساس.. جديدة ومختلفة وفيها طراجة وانفعاغ الشباب ولو الى الجنون نفسه.. فماذا يمنع.. وشخصية حسن بهلول فى الفيلم هى تجسيد لهذا الجيل كله بشكل ما.. وكما تمثله فى نفس الفيلم مثلاً عناصر متقدمة جداً مثل موسيقى مودى الإمام وتصوير محسن نصر وديكور نهادهج ومونتاج عادل منير.. فهى مجموعة يقودها المخرج شريف عرفة الى اكتشاف قدراتها من جديد.. ويحدث يصبح حسين فهمى مثلاً ممثلاً جديداً تماماً وشديد الجاذبية حتى فى مواجهة عادل إمام فلا تكون هناك مشكلة بل على العكس يكمل كل منهما الآخر.. فليس صحيحاً إذن أن النجم الأوجد يكفى لصنع فيلم جيد.. وإنما لا بد له أيضاً من «اللعبة مع الكبار»!

رغبة خيرى بشارة المتوحشة.. فى كسب معركة نادىة الجندى !

رغم أن كل فيلم هو كيان فنى مستقل بذاته.. فلقد وجدت نفسى لا أستطيع الكتابة عن فيلم «رغبة متوحشة» لخيرى بشارة.. لئون أن أتذكر «الراعى» لعلى بدرخان.. ليس بهدف المقارنة بين الاثنين المخونين عن أصل أجنبى واحد هو مسرحية اسمها «جريمة فى جزيرة الماعز» لكاتب اسمه أجوييتى، وبعد المعارك الصحفية المتبادلة بين الفريقين حول من منهما المخطئ.. ومن صاحب الحق وهى مسألة كانت مؤسفة تماما فى حياتنا السينمائية الراكدة والريئة والتي أصبحت تقتل المعارك الوهمية بدلا من الأفلام الجيدة .

ولقد أسفرت هذه المعركة بالذات عن فيلمين تم انجازهما فى وقت واحد، ومن خلال سباق رهيب على طريقة «حلق حوش».. بل وكان ممكنا أن نراهما فى وقت واحد أيضا لولا أن أحدهما لم يجد دار عرض.. ورغم الخلفيات الفنية والأخلاقية لهذه الحكاية المؤسفة والتي ليست هى موضوعنا الآن.. وانما هو العملان كما خرجا بالفعل على الشاشة.. فلقد رأيت شخصا جانبا ايجابيا مفيدا فى الموضوع.. هو خروجنا نحن - المشاهدين - بفيلمين مختلفين عن أصل واحد.. يمكن أن تكون المقارنة بينهما شيئا طريفا نسلى به أنفسنا.. مادام الإفلاس أدى إلى التنافس حتى على «المعيز»..!

ولكن حتى المقارنة نفسها غير واردة ولا ممكنة الآن بين الفيلمين لأننا لم نشاهد بعد فيلم على بدرخان.. وهنا لابد أن يثور سؤال منطقي وهو: فلماذا اذن لا نتحدث عن فيلم خيرى بشارة كعمل فنى قائم بذاته ويدون كل هذه القلمة.. بل ويدون حتى الإشارة الى أن هناك فيلما آخر عن نفس الأصل المسرحى الايطالى ومن كان

صاحب الحق فى تقديمه ومن كان الغلطان ؟

والجواب ببساطة هو أنه لا يمكنك أولاً بشريا أو نفسيا أن ترى فيلما - أى فيلم - وأنت تفصل عن ذهنك تماماً ضجة هائلة ارتبطت به وفرضت نفسها عليك من خلال صانعيه أنفسهم ومشكلتهم مع الطرف الآخر ولم تكن أنت المشاهد المسكين صانع هذه الضجة.. ثم لأنك ثانيا لا بد أن تسأل نفسك فنيا بعد مشاهدة الفيلم هل حقق تصوراتك أو توقعاتك عنه وأنت تتابع هذه الضجة ؟ وهل كان يستحق إذن خوض هذه المعركة.. بحيث يصبح هناك ما يستحق فعلا أن نحول مسرحية إيطالية لكاتب مجهول الى فيلم مصرى.. وأرجو ألا يقول لى أحد إن الفكر الإنسانى هو ملك للجميع ومن شكسبير الى موليير.. وأن «بؤساء» فيكتور هوجو يمكن أن يكونوا موجودين فى مصر بقدر ما هم موجودون فى ساحل العاج.. لأن الإجابة البديهية الساذجة ستكون: نعم.. ولكن هل ستتج فى أن تجعلهم مصريين حقاً؟ ثم هل ستكون فى قصتهم قيمة تستحق نقلها ؟

وعلى ضوء هذه التساؤلات والملاحظات البريئة يمكن أن نتحدث عن رغبة خيرى بشارة المتوحشة للعمل مع نادبة الجندى.. واعتقد أن هذا هو المدخل الحقيقى للحديث عن هذا الفيلم.. بل وأنه كان المدخل الحقيقى حتى لصنع الفيلم نفسه.. وهنا فسوف تفرض ظروف وملابسات «معركة جزيرة الماعز» نفسها مرة أخرى حتى على مستوى العمل الفنى كما رأيناه.. فبشكل ما أصبحت هناك جزيرتان للماعز فى وقت واحد انتهت إحدهما الى بطولة نادبة الجندى التى كانت بالتأكيد تحيا جماهيريا وفنيا لا للفيلم الآخر فقط .. بل وللمنتج والمخرج أولا.. فالمنتج الذى كان قد تخصص حتى الآن فى صنع أفلام على مستوى فنى خاص قد لا يحقق دائما النجاح الجماهيرى.. رأى أنه مع مخرج مثل خيرى بشارة يمكن أن يحتفظ بنفس هذا المستوى الفنى الخاص ولكن مع ورقة جماهيرية رابحة ومضمونة هى «نجمة الجماهير» نادبة الجندى.. وهذا من حقه تماما الذى لا يمكن أن يناقشه فيه أحد.. فتناية الجندى بالفعل هى أنجح نجمة سيدة بلا نزاع من حيث الاقبال الجماهيرى ثم هى ممثلة يمكن من خلال سيناريو جيد ومخرج فنان تطويعها لما يريدان واستغلالا لشعبيتها الكاسحة عند جمهور خاص.. وأتصور أن هذا بالضبط هو ما كان فى رأس خيرى بشارة الذى بعد النجاح الجماهيرى المفاجئ - حتى له هو نفسه - لعمله مع أحمد زكى فى «كايوريا».. رأى أن يدخل تحديا أكبر بتحقيق

صيفة فنية وتجارية فى نفس الوقت مع نادية الجندى.. التى لم يكن يبدو أن هناك ما يمكن أن يربطها أبدا بنوع سينما خيرى بشارة من قريب أو بعيد.. وأعتقد أن هذا هو التحدى الذى قرر هو أن يخله.. فى الوقت الذى أرادت نادية الجندى من ناحيتها – وهذه مجرد تصوراتى الشخصية طبعاً – أن تجد نفسها بعد أن توقفت فى مجموعة أفلامها الأخيرة عند العنف والحركة، وأن تجرب نوعاً آخر من السينما المختلفة عند هؤلاء الذين يسمونهم «الشبان».. ولعله كان فى ذهنها أيضاً أن خيرى بشارة يمكن أن يكرر نجاح «كابوريا» بشكل أو بآخر.. فحتى لو لم تنتج المغامرة تماماً فليدبها أفلامها هى التى تنتجها بمواصفاتها الخاصة.. وأعتقد أن كل الأطراف فى «رغبة متوحشة» أجرت حساباتها هكذا .

وفى سيناريو وحيد حامد ضمانات نجاح لا شك فيها ويغض النظر عن الأصل الايطالى.. فهناك أولاً فكرة النساء المعزولات عن المدينة فى بيت بعيد فى الصحراء لاثنتى عشر عاماً الى أن يقتحم خلوتهن فجأة رجل أقرب الى المتشرد المغامر الخارج من السجن بكل رغبات الجنس والمال.. ثم هناك ثانياً فكرة الصراع على الكنز المدفون تحت الرمال بين هؤلاء النساء من ناحية والرجل الغريب من ناحية أخرى.. ثم الصراع بين النساء الثلاث من أعمار وتكوينات مختلفة كل منهن على حدة : الأم التى مازالت شابة ومرغوبة.. وابنتها المراهقة فى سن الخطر.. ثم أخت الزوج الذى مات فى السجن الذى دخله عقاباً على خيانتة لبلده، قبض ثمناً لها هذا الكنز الذى لا يعرف مكانه إلا زميله هذا السجين المتشرد الذى فرض نفسه على الجميع .. فالصراع بين النساء الثلاث هو على الرجل الذى أيقظ فيهن بعد طول حرمان فكرة الرجل أصلاً.. ويكل ما فى هذا المكان المعزول من مكبوتات وحشية مدفونة تحت الجلد بالضبط كالكنز المدفون تحت الرمل.. ثم هو صراع أيضاً على الكنز الذى لا يمكن أن يرفضه أحد بل يمكن أن يحقق أحلام الجميع المحبطة .

فالسيناريو غنى بالعناصر الكافية لصنع دراما قوية حول أخطر مغريات السينما: المال والنساء والبقائى العشر الأولى من «رغبة متوحشة» ساحرة حقاً لأنها من صنع «خيرى بشارة الأصلى» الذى بدأ مخرجاً تسجيلياً رائعاً.. فالهس والايقاع التسجيلي قوى جداً وصورة سمير فرج فى أفضل حالاتها على الإطلاق مع مونتاج نادية شكرى.. ونحن نرى الصعلوك الوسيم محمود حميدة خارجاً من السجن فى طريقه عبر المدينة والصحراء الى بيت هذه العائلة التى يحمل لها سر الكنز.. ولا

يعيب هذه الدقائق العشر التي هي أفضل ما في الفيلم سوى «فلاشات» سريعة في فوتو مونتاج لصور بعض أفلام الكاوبوى تحاول أن تشرح لنا بطريقة «شرشر» أن تكوين شخصية هذا الشاب هو تكوين «الكاوبوى» الذى تأثر بمشاهدة أفلامه.. مع أن كل صراع الشخصيات الأربع يعد ذلك لا علاقة لها بالكاوبوى وإنما هو صراع غريزى بدائى حول الجنس والمال مزروع فى أعماق أى أحد منذ بدء الخليقة.. عندما يصل هذا الشاب الموسيم «الصايغ» المغامر بكل عنفه الجسدى والأخلاقي تستيقظ كل الحواس الميتة منذ ١٢ سنة فى الإناث الثلاث.. ولكن العمة العانس التى لم تفقد رغبة الحياة بعد «سهير المرشدى» تكون أسوأهن حالا.. فهى المدفونة فى رمال الصحراء تعثر فجأة على الرجل وتشم أنفاسه الساخنة أيا كانت رائحته.. فقليل من الماء والصابون يكفى لتغيير أى رائحة.. ولذلك تكون أسرع من تسقط فى شرك الرجل والكنز معا.. أما الفتاة المراهقة التى يتفتح أول وعيها بالرجل والرغبة معا فهى ترقص الباليه على سطح البيت الصحراوى وعلى «كارمينابورانا» ولا ندري كيف ولا متى تذهب الى معهد الباليه فى جوف الصحراء الغربية؟!.. وتبقى الأم التى لم تتسحب كل خيوط شبابها ورغباتها المدفونة تماما ولا غطستها القيمة كزوجة رجل كان مهما وبون أن تتنازل عن البنطلون الضيق الملصق بجسدها و«السبوت» الطويل اللامع وأرقى أزياء الشانزلزيه التى لا ندري كيف أيضا تتحرك مثقلة بها فى رمل الصحراء وعقبتها طوال ١٢ سنة دون أن تتسخ وليس هناك «دراى كلين» بالتاكيد ثم عندما نراها تقرأ كتابا فرنسيا عن «روائع السلاطين» وتلوك شعرا فرنسيا تقول فيه إنها تبحث عن شىء ما لا أعرفه شخصا لأنى لا أعرف الفرنسية جيدا.. نتأكد جميعا أننا أمام نادية الجندى شخصا وليست الشخصية.. وهنا مرتبط الفرس فى الفيلم كله ..

إن خيرى بشاره المخرج الموهوب سينمائيا والذى يريد أن يجمع بين المستوى الفنى الراقى والتجاذب الجماهيرى من خلال نادية الجندى فى وقت واحد - وهو طموح مشروع كما قلنا بشرط أن يقنعنا - ينجح بالفعل فى «فرملة» كثير من مواصفاتها وشروطها وإزماتها المعروفة بحيث تصبح «نادية الجندى» مختلفة بما لا يمكن إنكاره.. وهو الى حد كبير يضعها فى إطار عمل فنى متكامل . وضمن عناصر أخرى يأخذ كل منها حجمه ويؤدى وظيفته الفنية بحيث لا تصبح هى العنصر الوحيد المسيطر والمهيمن والذى يتحرك أى شىء آخر من حوله ويصب فيه فقط مثل أفلامها

الأخرى التي تصممها بنفسها ولكن ينفذها لها آخرون.. ولكن المخرج الذكي ورغم كل سيطرته الواضحة على فيلمه بحيث يجيء كما يريد هو .. ينسى أن نادية الجندى هى مؤسسة سينمائية كاملة لها مواصفاتها الخاصة وشروط نجاحها التي اتفقت أو «تعاقدت» مع جمهورها على أساسها.. وأن هناك بالتالى حدودا ومحاذير لهذا التعاقد يمكن تعديلها أو تطويرها فقط ولكن ليس الخروج عليها والا فلن تبقى هى نادية الجندى فيعرض العمل كله للخطر.. بينما لا يبقى هو نفسه خيرى بشارة كما يريد ومهما بذل من «نضال جبار» فى مقاومة النمرة وتقليم أظافرها.. والنتيجة أننا بشكل ما ان نكون أمام لا نادية الجندى ولا خيرى بشارة وسيظل الفيلم نفسه معلقا بين هذه وذالك.. وأعتقد أن هذا هو ما حدث بالضبط . فرغم السيطرة الواضحة للمخرج على النجمة يكفى أنه يسلم لها العنان قليلا لاختيار ملابسها بنفسها مثلا لكى تختار كما لابد أن نتوقع ملابس الكونتيسة وتحرك وسط رمال الصحراء بخطوات المانكان المحسوبة وقوامها الرشيق المشدود وحيث البنطلونات ضيقة جدا.. والبلوزات حديثة جدا وإحداها مكتوب عليها بالفعل «باريس» من جانب ونيويورك من جانب آخر.. لكى يفقد الفيلم كله مصداقيته بمجرد ألا يصدق المشاهد الشخصية ولا المكان.. وبينما تكون ابنتها المراهقة حنان التركية نسخة مكررة منها بالضبط فضلا عن رقصات الباليه ، وكأن نادية الجندى هى التى صممت بنفسها ملابس حنان التركية.. تكون العمة سهير المرشدى هى الوحيدة التى تلبس فستانا بديا أسود كثيبا مطلقا وكأنها هى «الحيطة المائلة» فى هذا الفيلم التى لم يستورد لها أحد بنطلونات من باريس هى الأخرى.. وهذه ليست مجرد مسألة أزياء أو شكلية.. وإنما هى فوضى أو تشويش فى رؤية الموضوع والمكان أفلتت من سيطرة المخرج لكثرة ما خاض من معارك أخرى فيما بينو.. وهنا نجد أنفسنا أمام سينما راقية وجادة فى بعض المواقع من الفيلم .. ولكنها تضيق فى «لحظة» أكثر من مدرسة وأسلوب واجتهاد فى مواقع أخرى ما بين التسجيلى والفانتازى والواقعى.. فهناك رقصة بلدى عادية جدا واضح أن نادية الجندى فرضتها من خلال معركة ضارية ومن نفس النوع الذى يمكن أن نراه فى فيلميها «الباطنية» أو «خمسمة باب» مثلا .. ولكن المخرج فى محاولة لاثبات وجوده - فرض شخصيته على الرقصة - يفرض عليها أغنية إيطالية و «خواجه» إيطالية أنيقا «لابس برنيطة» بحجة أن محمود حبيدة يحلم بهذه الرقصة.. والمخرج يتصور أنه بهذه التحايلات الساذجة يجعل منها

«رقصة خيرى بشارة» بينما تظل فى الواقع «رقصة نادية الجندى».. كل هذا الى جانب رقص الباليه.. وموسيقى كارمينا بورانا وشهرزاد.. وأزياء كريستيان ديور.. «وتيمات» المايسترو أحمد الصعيدى الكلاسيكية التى رغم اجتهداها لتركب على الجو أو الموضوع.. وهكذا نجد أنفسنا أمام خليط مشوش من مدارس وأساليب متضاربة من الأساس وتحتاج لتركيبها معا الى عبقري قد واضح أنه لم يكن موجودا فى هذا الفيلم.. ورغم التصوير الممتاز لسمير فرج.. واللحقات الجمالية الرائعة لخيرى بشارة نفسه.. ولكن الموضوع يفتل منه - وليس الأسلوب فقط - بمجرد انتهاء الثلث الأول .. حيث يهبط الإيقاع ويتناقل فى البرودة المتعارضة مع سخونة الصحراء والرغبات نفسها.. فليس هذا هو الصراع المحموم بين ثلاث نساء على رجل ولا على كنز والذي كان يمكن أن يصنع أحداثا أكثر حرارة وتدفقا اذا كانت الرغبة متوحشة حقا.. وليس هنا دافع منطقي لأى حدث .. فسهير المرشدى تستسلم من أول لمسة.. ونادية الجندى تتنازل لها عن الرجل ثم فجأة ترغبه بضراوة.. والطفلة تتحايل وتكذب بقدر غير منطقي من الشر والخبث.. ومحمود حميدة الذى جاء برغبة فى الكنز يعترف فجأة بأنه يحب السيدة ويحلم بها.. بينما السيدة تقتله وتقتل الجميع وتبذل الكنز نفسه لمجرد كذبة لم تتحقق منها وعلى وجه نادية الجندى طوال الفيلم نفسه النظرة المتسلطة المحنقة للجميع وفى كل أفلامها.. فالشخصيات الأربع فى هذا الفيلم باهتة وغير ملائمة للشخصيات باستثناء محمود حميدة الذى هو الاكتشاف الوحيد المدهش فى الفيلم والذي سيطر على الجميع والذي بدوره كان يمكن أن تكتمل الكارثة، ومع عدم نسيان خنان التركى التى نجحت فى أولى خطواتها.. ولكن البعض يتساءل : أين نادية الجندى.. وأين خيرى بشارة.. وأين تقع بالضبط جزيرة الماعز ؟

- كل الناس ١٩٩١/٧/٢١ -

نماذج من كوميديا يصنعونها بلا خجل

أصبح التلفزيون هو الذاكرة الوحيدة الحية الباقية للسينما المصرية.. فليس هناك أرشيف قومي للأفلام، ولا نسخ موجودة من أفلام مهمة جداً، ومن الممكن أن تعثر على الفيلم بمعجزة ما ثم تجده ناقصاً فصلاً كاملاً .. هكذا ببساطة !.

عندما عثرنا منذ نحو خمسة عشر عاماً على نسخة من فيلم «السوق السوداء» وهو أحد الكلاسيكيات المهمة للسينما المصرية من إخراج كامل التلمساني ، ولا تقل قيمته عن «العزيمة»، اكتشفنا أن فصلاً منه بلا صوت .. فالسينما عندنا بلا ذاكرة.. ولا تراث.. ولا أرشيف ولا حتى مخزن.. ونيجاتيف بعض الأفلام – وهو الأصل الوحيد الذي يمكن استخراج نسخة منه – ضاع أو تبيد أو احترق، وكأن صانعيه لم يصنعوه أصلاً.. أو كأنه لم يكن .

من هنا تجيء أهمية عرض التلفزيون لأفلامنا القديمة.. وإلا فقننا صلتنا تماماً بنحو ثلاثة آلاف فيلم هي كل نتاج السينما المصرية وكل تاريخها، ويغض النظر عن القيمة أو المستوى فإن الأفلام الرديئة يجب أن تبقى مثل الجيدة تماماً .. أو «كان» يجب أن تبقى..

الوحيدون الذين ربما لا يؤيدون ذلك هم الفنانون أنفسهم الذين شاركوا في ظروف ما في أفلام يتمنون نسيانها، والبعض بلا شك سيحرق نسخ أفلامه القديمة لو استطاع .. ولكن التلفزيون، عندما يفتح الملفات القديمة، يقضح البدايات الساذجة للبعض ويكشف لنا نحن المشاهدين عن أشياء عجيبة !

في يومين متتاليين بالضبط، شاهدت نموذجين لما كان البعض يعتبره كوميديا. والأسماء الكبيرة أو التي أصبحت كذلك الآن، كانت موجودة ولم تستطع أن تنقذ

شيئا. بل أن أحدا لا يدري حتى كيف وافقت هذه الأسماء على المشاركة في أشياء كهذه وتحت أى ظروف ؟

الزواج على الطريقة الحديثة

فيلم اسمه مثلا «الزواج على الطريقة الحديثة» لابد من أن يثير اهتمامك عندما تعلم أنه من بطولة سعاد حسنى.. وبالبحث فى «الدفاتر» نكتشف أن الفيلم المذكور من إنتاج عام ١٩٦٨ بمعنى أن سعاد كانت قد أصبحت نجمة كبيرة ومحبوبة وقبعت أفلاما جيدة . فلا بد من أن تكون مشكلة الفيلم أنه من إخراج صلاح كريم، الذى أخرج عددا قليلا جدا من الأفلام لم ينجح منها شيء فى الواقع، ولم يستمر هو شخصيا، بينما استمر شقيقه مدير التصوير كمال كريم، الذى صور له هذا الفيلم طبعاً.. ولكن المشكلة كان يمكن أن تكون أرحم بكثير لو لم يصير صلاح كريم على أن يكتب القصة والسيناريو والحوار بنفسه أيضاً، مع أن المسألة موجودة فى السينما العالمية كلها وليس هناك قانون يمنعها.. بل أن هناك مدرسة استحدثتها الموجة الجديدة الفرنسية منذ أواخر الخمسينيات اسمها «سينما المؤلف» بحيث يقوم شخص واحد بصنع كل شيء فى فيلمه .. بل أن كلود ليلوش يصنع هذا ويقوم بتصوير الفيلم أيضاً كـ «كاميرامان». وكل واحد حر طبعاً بشرط أن يكون قادراً على ذلك وموهوباً..

ولكننا سوف نكتشف على الفور، ومن أولى لقطات «الزواج على الطريقة الحديثة» أن لا وجود أصلاً لقصة أو سيناريو أو حوار، وأن هناك فقط سعاد حسنى - وأنا أعنى هذا الكلام بالمعنى الحرفى، لأننا سنشعر أن شخصاً ما وجد أن سعاد حسنى مستعدة لتمثيل فيلم من إخراجها، فقام بسرعة وامسك بالهاتف واتفق مع بعض الممثلين على أن يقابلوه فى الاسكندرية فى قنلق ما وفى موعد معين... وعندما سألوه حتعمل ايه بالضبط ؟ قال بسرعة : «ما عرقتش لكن احنا معانا سعاد حسنى.. وهناك يطلمها ربنا»!

ثم هناك - يعنى فى الاسكندرية - صاحب الجميع الى البلاج، وطلب من الممثلين أن يلتفوا فقط حول سعاد حسنى وان يصنعوا أى شيء، فبدأ كل ممثل يؤلف مشهده الخاص تاليفاً قوريا ليعمل «الشوية بتوعه». ولأن معهم «قطعة السكر» سعاد حسنى، فلا بد من أن يحدث شيء جميل وظريف ومحبوب «يشيل الفيلم».

وفى هذا النوع من الأفلام، يتم وضع «الصبي» هكذا : بطله حلوة ومحبوبة تجيد الرقص والغناء وأحيانا «مش مهم» التمثيل، مع أن سعاد حسنى هنا ممثلة رائعة أيضا لحسن الخط، ولأنها لا تجد شيئا تمثله - يصبح ضروريا أن يكون هناك والد طيبة تحبه ويحبها.. وحسن يوسف كان هو الولد الرائع والمنتشر وخفيف الدم فى تلك الأيام.. ويكفى بعد ذلك بعض نجوم الكوميديا لكى يكون هناك فيلم .

ان «ثلاثى أضواء المسرح» كانوا قد بدأوا الانتشار بشكل كاسح حتى أصبحوا ظاهرة عند الناس.. لم يكونوا فرقة مسرحية.. ولا ممثلين.. ولا شىء اطلاقا بعد، وانما مجرد ثلاثة شبان اشكالهم غريبة ومتناقضة .. واحد «تخين» وواحد رفيع.. وواحد طويل وينظارة.. وكل منهم يقدم نوعا من العبط المتخلف السخيف.. ولكن مجرد حضورهم الشخصى، بلا نص ولا اخراج ولا شىء ابدأ، كان يوجد صدق مخيفا عند الناس ولأسباب مجهولة تماما، ربما لمجرد انهم ابتدعوا نوعا من الغناء التهريجى الذى يقولون فيه «أى كلام».. والغريب أن هذا الكلام من تأليف حسين السيد شاعر عبد الوهاب «الفنانى» وعلى نقات «طبله» واحدة من نوع «نكتور».. الحقى.. المفضل جوه فى بطنى» أو تعليقات أخرى غنائية عن لاعبي الكرة، وهى أغنيات لا ترقى حتى الى مستوى المونولوجات القديمة.. ومع ذلك، فإن هذا النوع من «فنون التهريج فى الأسواق» جعلهم أسطورة ناجحة جدا عند الناس، بفضل التليفزيون الذى قدمهم فى فوازير رمضان فى مراحلها البدائية الأولى..

والواقع أن «ثلاثى أضواء المسرح» قبل أن يتحولوا الى فرقة مسرحية ناضجة الى حد ما، هم ظاهرة غريبة فى الكوميديا المصرية وتحتاج الى دراسة جادة.. ولكن ما يعيننا هنا الآن هو أنهم سرعان ما التقطتهم السينما طبعيا لينتشرها فى كل الأفلام ومن نون أن تكون لهم وظيفة محددة سوى أن يظهروا حول البطل والبطلة ويقعلوا أى شىء ، فالجمهور «يحب» أن يرى «الثلاثى» ، وهذه قاعدة مهمة جدا فى السينما المصرية..

انهم فى هذا الفيلم طلبة وزملاء لسعاد حسنى وابن خالتهاحسن يوسف فى الجامعة.. والجامعة تنظم رحلة فى الاجازة على شاطئ البحر.. وسعاد تغنى أغنية جميلة جدا ومجهولة من كلمات فتحى قورة وتلحين محمد الموجى تسأل فيها زملاها : «قول لى يا هذا.. لماذا.. خدنا اجازة؟» وعلى الرغم من طرافة الكلمات وشقولة اللحن ومرحه، فإن صلاح كريم يعجز عن اخراجه فى شكل استعراضى على

شاطىء البحر، فيكتفى بوقوف كل ممثل أمام الكاميرا ليردد مقطعاً، بينما الآخرون يهتزون من ورائه.. ثم نقضى نصف ساعة قاتلة فى «هزار» سخيف المفروض أنه كوميدى بين طلبة الجامعة فى معسكر الاجازة ! ولأن السيد المؤلف الكوميدى يفقد أى كوميدى، يلجأ الى تقديم الشخصيات الكاريكاتيرية بالتتابع.. فسمير غانم مثلاً لا يملك إلا «ايفيه» واحد يكرره ألف مرة حتى يقتلنا الملل، وهو ادعاء الثقافة وأنه قرأ رأياً معيناً فى مجلة مكسيكية أو هندية أو برازيلية.. ويظل يكرر هذا «الايفيه» حتى نكاد ننتحر.. والغريب أن سمير غانم فى تلك المرحلة كان لا يزال فيها اصلع ويلبس النظارة، كان أضعف أفراد الثلاثى، قبل أن ينضج بوضوح ويصبح الوحيد الذى استمر لأن بعد الرحيل المبكر للضيف أحمد وهو فى قمة عطائه وشبابه، وكان أفضلهم جميعاً، وبعد احتجاج جورج سيدهم، والذى كان يتولى فى هذا الفيلم مسؤولية «الأكل»، فهو جائع باستمرار، يبكى ويولول من أجل أن ياكل. بينما الضيف فكان المنافس لحسن يوسف على حب سعاد حسنى.. فالقصة فى حد ذاتها غريبة جداً!.. اثنان يحبان بعضهما جداً كما هو واضح.. ولكن الفيلم لا يجد مشكلة فى تعقيد هذا الحب كما هى العادة.. ولأنه يريد استغلال امكانات سعاد حسنى بأى شكل، فهو يجعلها تقيم حفلاً خاصاً فى المعسكر احتفالاً بنجاة حسن يوسف من الغرق (الذى لم يكن له أى مبرر أصلاً).. وفى هذا الحفل تقدم سعاد حسنى استعراضاً خاصاً من نوع «بساط الريح» لترقص فيه رقصة من كل بلد .. هندية واسبانية ويونانية.. الى أن تنتهى «بالبلدى» طبعاً، وهو ما تؤكد السينما المصرية دائماً أنه «اجدع» رقص فى الدنيا.. وخلال كل هذه الأحداث يستغل الفيلم، ويوحشية تصور أنها سوف تضحكننا، التكوين الضخم جداً لفتاة مسكينة حاولت - ولا تزال - أن تكون ممثلة «انجيل آرام» التى يسخرون من بدانتها فيجعلونها تحمل الرجال وتضربهم وكناتها جبل متحرك.. ضحك غير انساني، لأن أحقر أنواع الكوميديا هو ما يقوم على عيوب الناس أو عاهاتهم التى خلقها بهم الله.. ان الشيء الوحيد الانسانى فى هذا الفيلم، والذى له قيمة أو علاقة بالفن هو سعاد حسنى نفسها.. هذه الموهبة الاستثنائية التى تفيض بالموهبة والجمال وخفة الروح والقدرات التى بلا حدود.

الزوج المحترم

وفى اليوم التالي مباشرة، رأيت كارثة كوميدية أخرى فى شكل فيلم اسمه «الزوج المحترم» أخرجه حسن الصيفى عام ١٩٧٧، وكتبه نبيل غلام الذى كان كاتب سيناريو مميزا جدا مع بدايات التلفزيون، ثم لا ندرى ما الذى حدث له عندما تخلى عن موهبته وبدأ يكتب «أى كلام»؟

والبطل هنا هو سمير غانم (بعد ان استقل عن الثلاثى) وبعد أن نجح جدا بمفرده وخلع النظارة ولبس الباروكه وأصبح «فتى أول» لسيل من الأفلام لم يتوقف حتى الآن..

والبطلة أمامه هى صفاء أبو السعود التى بدأت كنجمة استعراضية وكانت قادرة على صنع هذا اللون المقتد من الأفلام الخفيفة المبهجة لأنها تملك مواهب حقيقية كان يمكن استغلالها أفضل لو كانت ظروف السينما المصرية نفسها أفضل. وصفاء تمثل هنا أيضا أمام محمد رضا وهو فى نروة نجاحه كنجم كوميدى فى شخصية «المعلم» التى تعلق بها الناس جدا، والمعلم رضا كان قد أصبح مع صفاء أبو السعود ثنائيا ناجحا فى عدد من المسلسلات الاذاعية الضاحكة، حاولت السينما استغلال نجاحها فى عدد من الأفلام، لكن الفشل طالها كلها، لأن الكوميديا السينمائية عندنا صعبة جدا كتابة وإخراجا !

فالقصة «العبيطة» هنا هى أن صفاء أبو السعود متزوجة من محمد رضا، المعلم الذى يتاجر فى وكالة البيع ويغار عليها جدا، فيفلق عليها الأبواب ويحطم التليفون فوق رأسها حتى لا تكلم فيه أحدا غيره.. وسمير غانم هنا هو عامل التليفونات الذى يجىء لاصلاح الهاتف ، فيظنه المعلم عشيقا لزوجته (ببون أى مناسبة) فيطلقها.. ثم يضرب المعلم محمد رضا كالعادة كل من حوله.. ثم يعيد طليقته صفاء ليعود يشك فيها مرة أخرى، فيطلقها ويضربها ويحطم الهاتف على الرغم من أن البيت فى مكان آخر هذه المرة، وعندما تستدعى من يصلح الهاتف، يرسلون لها «بالصنفة» سمير غانم. فهو على مايبدو عامل الهاتف الوحيد فى مصر كلها.. ويتكرر الضرب والطلاق لثالث مرة فيطلب المعلم من سمير غانم أن يلعب دور «المطل..» ولكن المشكلة كما حدثت فى ألف فيلم مصرى من قبل ذلك، هى أن الزوجة أحببت المطل.. فتتزوجه وتكون هى التى تضرب زوجها السابق، بالحذاء هذه المرة .. وهذا دليل كاف على مدى الاقلاص فى الأفكار التى يكررونها بلا يأس وينسجون حولها أى كلام..

وعناصر الكوميديا «الاضافية» هنا هي يونس شلبى أحد صبيان المعلم فى الوكالة التى يعمل بها.. وكل مهمته، مثل كل الذين يمثلون أمام محمد رضا، هى أن يتحمل الشتائم والضرب على القفا.. ولامؤاخذه.. ويونس شلبى على الرغم من ذلك يجد سطرين يقولهما لأنه كان قد نجح فى مدرسة المشاغبين وأصبح نجما الى حد ما يكرر شخصية الشاب الذى لا يعرف أى شىء عن أى شىء، حتى اسم الفيلم الذى يمثله

أما المسكينان أحمد بدير ونجاح الموجى، فكانا فى بداياتهما المبكرة جدا.. وكان شكلهما هزيعا جدا وهفتانا، ربما من سوء التغذية ..

ولكن الأهم من ذلك أنهم أحضروهما للمشاركة فى هذا الفيلم، ثم نسوا أن يكتبوا لهما أى دور.. وعلى طريقة حسن الصيفى، كان على كل منهما فى اللقطات الوحيدة التى تلتفت فيها الكاميرا اليه أن يعمل «الشوية بتوعه» وهى تعنى أحيانا أن «يتشقلب» الممثل أو يضرب «شقلباظه» ليلفت اليه الانظار.. ولم تكن هذه مشكلة فى الواقع، اذا كان أبطال الفيلم الرئيسيون أنفسهم لا يجدون ما يفعلونه، لأن السيناريست «نسى» أن يكتب السيناريو.. بينما كان المخرج قد انتهى من التصوير.

« الهروب »

اعط للناس البطل الذي يريدونه !

جاء مقاله، بعد أن كان قد ودعنا .
كان «سامى السلامونى» قد رحل الى بارئته مع
الشهداء، ولم يكن مقاله قد وصلنا بعد، ونحن فى
حالة صمت لجلال الموقف المهيّب ، اذا بصديق
مشترك يدخل علينا، يمد يده بالمقال .

- هذا أرسله معى بالأمس سامى السلامونى :
لم يكن هذا الصديق يعرف أن سامى قد ودع
حياتنا الفانية منذ ساعات، فمددنا جميعا - فى
التحرير - أيدينا لتتلقف مقاله الأخير، لا لأنه مقاله
الأخير، بل لأنه من سامى السلامونى .
فهكذا كنا نمد أيدينا إليه بلهفة وهو يمد يده
بمقاله، لكن ، هذه المرة، لم يمد سامى يده بمقاله .
كان قد أرسله مع صديق، فهل كان ياترى يريد أن
يقول لنا : أنا معكم، ومع قرائى، حتى وأنا هناك، فى
الدار الآخرة ؟

التحرير

فى عشر سنوات أو أقل أو أكثر قليلا أصبحت هناك بالتأكيد سينما جديدة لايمكن إغفالها.. بدأها شبان - أو من كانوا كذلك منذ عشر سنوات - لم يتفقوا على شىء لأنه لم يجمعهم شىء - فيما يبدو ظاهريا على الأقل - إلا أنهم ضجوا من الصمت والانتظار الى حد الزهق.. فسواء تخرجوا من معهد السينما أو من مصادر أخرى كانت الأبواب مغلقة أمامهم والفرص شحيحة إلا بالطواف فى مواكب المخرجين الكبار - وأحيانا فى أنيالهم - كمساعدين أو تلاميذ أو مجرد تابعين.. وكانت السينما من ناحيتها قد تجمدت وتكلست على قوالب مستحيل الفكك منها والمغامرة بشىء جديد أو أسلوب أو فكرة مجنونة أو نعمة مغايرة.. بينما الدنيا كلها تتغير من حول هذه السينما وينشال المجتمع وينهد من أقصى هذا الطرف الى أقصى الطرف الآخر ، وتتخل مشاكل جديدة واحتياجات وعواطف وطرق سلوك وتفكير على كل تفاصيل الشارع والبيت المصرى - حتى يقط الديكايين - وصانعو السينما المصرية وحدهم لا يريدون أن يتزحزحوا عن أفكارهم التقليدية قيد أنملة - وإن كنت لا أعرف ما هى الأنملة بالضبط - ولا التركيب الانتاجى والتوزيعى للفيلم المصرى يسمح بنفاذ فكرة جديدة أو تناول مختلف لواقع يتغير رغما عن الجميع كل صباح ..

وكانت محاولة لبعض الشبان لتكوين «جماعة السينما الجديدة» قد فشلت عام ١٩٦٨ فى صنع هذه السينما الجديدة فعلا بعد مجرد قيلمين ولأسباب تكمن فى أخطاء هؤلاء الشبان أنفسهم من ناحية، وفى تركيبة السينما المصرية المتكلسة والرافضة للتجديد من ناحية أخرى.

والمفارقة الغريبة أنه عندما كانت هناك جماعة تدعو للسينما الجديدة ولها بيان محدد وأهداف واضحة وشبان متفقون على شىء.. فإنه لم يمكن صنع هذه السينما الجديدة.. ولكنهم عندما بدأوا يعملون واحدا واحدا وكل فى اتجاهه الفردى الذى يحفره بظافره وسط الصخر ويون أى بيان أو اتفاق على شىء.. أصبح واضحا الآن وبعد ربع قرن من عام ٦٨ أن هناك تيارا يمكن اعتباره سينما جديدة يجمع بين عدد من الشبان - الذين أصبحوا كهولا قاربوا الخمسين الآن - ويتحرك كل منهم فى اتجاه متميز عن الآخر وفيما يبدو أنه صدفة.. بينما هى لم تكن صدفة فى الواقع لأن فى داخل كل من هؤلاء الشبان ويقدر ما وحتى الذين كانوا بعيدين حينذاك.. لابد سنجد شيئا متبقيًا وكان كامنا بإصرار كل هذه السنوات.. من أحلام ٦٨

النيلة الفاشلة في السينما ومثل أشياء كثيرة نبيلة فشلت في مجالات أخرى !
ولن يجادل أحد من المتابعين لحركة هذه السينما الجديدة طوال العشر أو
الخمس عشرة سنة الماضية في أن عاطف الطيب كان أحد أهم الأسماء في هذه
السينما.. ومنذ «سواق الاتوبيس» وفيلما بعد فيلم وهذا الشاب الموهوب والمثابر
بدأ بجيب يكتسب لهذه التيارات الجديدة قوة تدعمها كلها من خلال أفلام تقدم
المعادل القوى للجدية والاحترام والتقدم الفني في تناول مشاكل الواقع الاجتماعي
الحقيقي والمثقل على نفسه رأسا على عقب منذ ٧٤.. وتنتجج في الوقت نفسه لأنها
تحرص على الوعي الاجتماعي والسينما المتقدمة على ضرورة الجذب الجماهيري
الذي أثبت - في ظروف سينما متدهورة وجمهور متدهور بنفس القدر - أنه يمكن
أيضا انتشار هذا الجمهور بالقوة أحيانا لمشاهدة فيلم جيد لو كنت مخرجا نكيا بما
يكفي لصنع ذلك..

ومن هنا يمكن القفز مباشرة الى آخر أفلام عاطف الطيب «الهروب» الذي حقق
نجاحا جماهيريا كبيرا بموضوع فيه من السياسة والنقد الاجتماعي والجرأة في
اقتحام الأشياء بقر ما فيه من الاثارة بالمطاردات ومغامرات «الشجيع» أحمد زكي،
ولكنه هنا الشجيع الذي يتمرد على أوضاع خاطئة فيتعاطف الناس معه حتى لو كان
مخطئا هو نفسه.. وهي «تيمة» نكية ومضمونة النجاح في السينما العالمية كلها ومن
«روين هود» الى «بونى وكلايد».. فضلا عن قصة الحب العيشي المستحيل أيضا بين
هذا المغامر الطريد والراقصة المسحوقة هي أيضا في الأفراح الشعبية طلبا
«للنقطة» ولحظة حب ولو مسروقة ..

يبدأ سيناريو مصطفى محرم ببطله أحمد زكي وهو ليس نظيفا تماما ولا مثاليا..
فهو شاب قادم من أعماق الصعيد لتقضى أحراش العمل والصراع المصوم على
المادة في القاهرة على آخر ما قد يكون «عالقا به» من قيم الريف.. فهو يعمل في
شركة سياحية وهمية تقوم بخداع العمال التمساء الراغبين في السفر للعمل في
النول العربية، حيث تستولى منهم على مبالغ كبيرة مقابل الحصول على تأشيرات
مزورة ولينهبوا بعد ذلك الى الجحيم.. هذا واقع يومي لم يعد يدشننا في صفحة
الحوادث.. ولكن ما يثير غضب ونخوة الشاب الصعيدي فقط هو أن الشركة تخدع
هذه المرة بلدياته من نفس قريته «الحاجر» الذين جمع بنفسه أموالهم ولذلك فهو يهدد
الشركة بإبلاغ البوليس لو سرقتهم لأنها «عيبة في حقه».. ولكنه لم يكن يمانع

مادامت الشركة ترتكب نفس الشيء مع الأعراب فهو بطل «مشروخ» إذن من البداية وليس منزلها تماما كسائر أبطال السينما المصرية المثاليين حتى النخاع.. وهذه نقطة قوة درامية فى تركيب الشخصية تمهد لسلوكها العنيف بعد ذلك .

ولم أقتنع شخصا - ولا أظن أحدا قد اقتنع - بتطورات الجزء الأول من الفيلم الذى هو أضعف أجزائه حينما يلجأ مدير الشركة النصاب مثلا لسقطعة مخدر فى غرفة أحمد زكى، تنهب به إلى السجن حتى لا يبلغ البوليس بانحرافات الشركة.. لأن أدوات الشر عند هذا النوع «المودرن» من النصابين المتأقين أصبحت أكثر دهاءً وتطوراً من هذه الحيلة القديمة السانجة.. كما لم أقتنع بعد خروج «منتصر» أو أحمد زكى من السجن الذى دخله ظلماً، بفكرة تسله إلى حفل فخم فى قصر المدير المنحرف متنكراً فى زى «جرسون» إلى أن يقتله وهو فى حجرة نومه.. فهذه «سينما أفرنجى» أكثر من اللازم.. ثم لابد أن نندهش ليس لفكرة انتقام البطل المظلوم من ظالميه الذين أدخلوه السجن وسرقوا زوجته ودمروا حياته لأنها رغم تكرارها فى أفلام عديدة تظل فكرة إنسانية محتملة.. ولكننا نندهش أكثر لأن الفيلم يأخذ نفس خط «اللس والكلاب» فى منطقة واسعة منه وفيما يشبه التطابق بون أن يظن صانعوه إلى هذا التشابه الواضح، وحيث يصبح منتصر هو «سعيد مهران» الذى تتكرر حوادث انتقامه من ظالميه حتى يتعاطف الناس معه ويكاد يتحول إلى بطل شعبى.. أو لعلمهم فطنوا إلى التشابه فلم يزعجهم ولكنه يزعجنا نحن، لأنهم حتى لم يغيروا تركيبة الخارج على القانون وبنيت الليل عند نجيب محفوظ وفى فيلم كمال الشيوخ وحيث المعنى العميق الواضح هو أن المتمرّد والغانية معا هما نفس النموذج للانسحاق تحت نفس الظروف الاجتماعية.. بينما لا شيء درامياً ولا إنسانياً يبرر أن تكون حالة صدقى فى «الهروب» هى نفس شادية فى «اللس والكلاب».. الغانية التى تقع فى حب المتمرّد وتؤويه وتربط مصيرها بمصيره من أول لقاء.. فهذا توارد خواطر يدعو للانزعاج حقاً، بينما هناك ألف وسيلة أخرى أكثر ابتكاراً لنسج قصة حب بين رجل على هامش المجتمع وامرأة على نفس الهامش بون أن تكون بالضرورة تلك الراقصة التعيسة فى الأفراح الشعبية..

ولكن هذا لم يكن موضوع الفيلم الرئيسى الذى يمهّد للدخول فيه تدريجياً على أى حال.. فإذا ما تناسينا كل مقدمات الثلث الأول هذه.. تبدأ الخطوط الحاسمة والحقيقية وأخطرها عن استغلال اهتمام الصحافة والرأى العام بحوادث «منتصر»

المتعددة للانتقام من ظالميه.. لشغل الجميع عن مناطق توتر أخرى فى المجتمع مثل هرب «المرأة الحديدية» وحوادث الشغب الملتب بين شباب الجامعات.. وهنا تتصارع ميرستان فى تناول الشرطة لهذه الأزمان كلها.. المدرسة التقليدية كما يمثلها الضابط أبو بكر عزت الذى يؤدى واجبه فى القبض على المنحرفين بالوسائل الواضحة والمستقيمة ويغض النظر عن أى التواء سياسى أو دعائى.. والمدرسة الحديثة التى يمثلها الضابط محمد وفيق العائد من ثورة تدريبية فى أمريكا حاملا كل دهاء وميكافيلية الغاية تبرر الوسيلة وتضليل الرأى العام وشغله بشئ بسيط عن شئ أكثر أهمية.. وتبدأ اللعبة العصرية «الأمريكاني» باستخدام كل الأطراف وضربها بعضها ببعض وصولا الى الهدف.. فالفلاس يتعاطفون مع منتصر كبطل مظلوم.. حسنا.. فلنعطهم «منتصر» بطلا يشغل اهتمامهم.. وهنا الجراة غير المسبوقة حقا فى انتقاد بعض أساليب الشرطة .. فهم يجبرون صديق طفولته عبد العزيز مخيون الذى أصبح ضابطا على استدراجه للقرية ولو بالقبض على أمه وشقيقه كرهائن.. ومن هذا النسيج الانسانى الغنى بين المجرم وأمه من ناحية وبين المجرم ورفيق طفولته الضابط من ناحية أخرى.. يصنع الفيلم مشاهد مؤثرة وقوية جدا فى الحوارات المتصائمة بين أحمد زكى وعبد العزيز مخيون.. ثم بينه وبين أمه العجوز المريضة رزوى نبيل.. ويصل الفيلم الى ذروته دراميا وسينمائيا فى مشهد جنازة الأم حيث تحتشد قوات البوليس فى وجه قرية كاملة تحمل سلاحها مستعدة لأى مجزرة حماية لحق شباب فى حضور جنازة أمه.. بينما يحتدم الصراع بين أطراف الشرطة المتتافرة نفسها : الضابط الشاب البرئ مخيون.. والضابط الكبير طيب النية واضح القصد أبو بكر عزت.. والضابط الأكبر الحائر بين كل الأطراف حسن حسنى.. والضابط الداهية «العصرى» الذى يدرك أن الشرطة هى عملية سياسية جماهيرية أولا محمد وفيق.. وكل هذه المشاهد هى نرا فى الفيلم يتفوق فيها سينمائيا الى أقصى حد مصطفى محرم وعاطف الطيب ومدير التصوير محسن نصر الذى كعادته يوظف الإضاءة والظلال توظيفا دراميا وجماليا بحيث تصبح شخصية أخرى حية من شخصيات الفيلم تكاد تتنطق وتتحرك هى الأخرى.. تماما مثل موسيقى مودى الامام الذى يؤكد من فيلم الى فيلم عبقريته فى ابتداء الموسيقى السينمائية الصحيحة بمعنى أنها تتبع من الحدث والموقف حتى تصبح جزءا من بنائه العضوى ولايست حلية مفروضة عليه.

فهذا فيلم من لحم وبم وإن ناس حقيقيين وأحداث نقرأها يوميا فى الصحف وفيه جو حميم وتعاطف الصعاب مع بعضهم كقبيلة واحدة مازالت تحتفظ بآخر ما تبقى من قيم الترابط و«الجدعة» ظالمين ومظلومين.. وإن كانت فكرة «الصقر» الملق فى السماء حتى اذا هبط على الأرض مات.. فكرة قد تكون شاعرية موحية ولكنها مفتعلة وبخيلة على شخصية الشاب الذى وافق على خديعة شركة السياحة مادامت بعيدة عن «بلدياته»، ثم أفاق فجأة وفقط لكى ينتقم ويبحث عن زوجته.. ولم أجد شخصا أية أهداف نبيلة الى هذا الحد لشخصية متعصبة تجعله صقرا يلق فى الأعالي. كما اختلف مع الكثيرين فى أن هذا أفضل أنوار أحمد زكى وهو الذى يحمل تعبيرا واحدا طوال الفيلم للشباب المتجه تحت إحساسه بالظلم لأن لأحمد زكى أنوار أفضل من ذلك بكثير وأغنى بالمشاعر والعواطف المتصارعة المتغيرة التى يعيشها تماما كممثل مكتمل بكل المقاييس.. بينما تبرز فى أفضل حالاتها والى حد مذهش هالة صبرى وعبد العزيز مخيون وإن لم يدهشنا كما لم يدهشنا أبو بكر عزت ومحمد وفيق وحسن حسنى لأنهم ممثلون كبار حقا لا يكشفون عادة عن كل قدراتهم لأنهم لا يعملون كل يوم مع مخرج، إحدى ميزات العديدة إدارة الممثل واكتشافه من جديد مثل عاطف الطيب !

كشف بأسماء الأفلام المصرية والعربية الواردة في الأجزاء الأربعة واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

الصفحة / الجزء

٢/١٧٣	إتسامة واحدة لا تكفى / محمد بسيوني / ١٩٧٨
١/٣٢٥	أيدا إن أعود/ حسن رمزي / ١٩٧٥
١/٢٥٢	الأبرياء / محمد راضى / ١٩٧٤
١/٢٧٤	الأبطال/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
١/٣٨٩	أبناء وقلة / عاطف الطيب/ ١٩٨٧
٢/١٨٠، ١/٤٠	أبي فوق الشجرة/ حسين كمال / ١٩٦٩
٤/٤٥٤	أثار على الرمال/ جمال منكور / ١٩٥٤
١/٢٧٦	أجمل أيام حياتي/ بركات / مصر/ لبنان/ ١٩٧٤
٣/١٢٠	الاحتياط واجب/ أحمد فؤاد / ١٩٨٣
٣/١٤٥	أحلام مبنية/ محمد ملص/ سوريا/ ١٩٨٣
٣/٤٥٤	أحلام هند وكاميليا/ محمد خان/ ١٩٨٨
٢/٢٤٠، ٢٢٢، ٢٢٥	أحنا بنوع الاتوبيس/ حسين كمال / ١٩٧٩
٢/٢٠٨، ٢٠٥، ١/٢٠٦، ١١٣، ١٠٨	الاختيار/ يوسف شاهين/ ١٩٧١
٣/١٨٩	آخر الرجال المحترمين/ سمير سيف / ١٩٨٤
٤/٥٤٨	آخر كعبه / أحمد بدر خان / ١٩٥٠
٢/٣٦	أخوات البنات/ بركات/ ١٩٧٦
٢/١١٤	الآخرة الأعداء/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٢/٩٦	أرزاق يا نينا/ ناصر جلال/ ١٩٨٢
٢/٢٧، ٢/٧١، ١/٨١، ٦٨	الأرض/ يوسف شاهين/ ١٩٧٠
٤/٤٦٤	الأسطى حسن/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥٢
٤/٨٩، ٢/٣٩٨، ٢١٤، ٢٢٠، ٢٠٨، ٢٠٢	أسكندرية ليه/ يوسف شاهين/ ١٩٧٩
٤/٣٤٧	إسماعيل يس في مستشفى المجانين/ عيسى كرامة/ ١٩٥٨

٣/١٠٤	اسود سيناء/ فريد فتح الله منجهرى/ ١٩٨٤
٤/٥٠٠	الاصطفاء الثلاثة/ أحمد ضياء الدين/ ١٩٦٦
٤/١٣٧	اشاعة حب/ قطين عبد الوهاب/ ١٩٦٠
١/١٠٢	الأشرار/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٠
٢/٣٧٩	اشياء ضد القانون/ أحمد ياسين/ ١٩٨٢
١/١٢٢	الاضواء/ حسين حلمى المهندس/ ١٩٧٢
١/١٨٥	أضواء المدينة/ قطين عبد الوهاب/ ١٩٧٢
٢/١٧٥	الاعتراف الأخير/ أنور الشناوى/ ١٩٧٨
٢/٤١	أعظم طفل فى العالم/ جلال الشرقاوى/مصر/ لبنان/ ١٩٧٣
٤/٣٢٥	الاعياء الثلاثة/ حسن الصيقى/ ١٩٩٠
٢/٤٦٥، ١/٢٠٧، ١٤٢، ١٣٨، ١٢٠	أغنية على المر/ على عبد الخالق/ ١٩٧٢
٢/١٠٦	أنفواء وأرانب/ بركات/ ١٩٧٧
٢/٤٠٩	الأقدار الدائمة/ خيرى بشاره/ ١٩٨٢
٢/٣٦٢	الأقزام قادمون/ شريف عرفة/ ١٩٨٧
٢/٤٤٢، ١٦٥، ١٠٥	الأقمر/ هشام أبو النصر/ ١٩٧٨
٢/٤٢٠	الأقوياء/ أشرف فهمى/ ١٩٨٢
٤/٤٩١	أمال/ يوسف معلوف/ ١٩٥٢
٤/٤٢٩	الامبراطور/ طارق العريان/ ١٩٩٠
٢/٤٢٩، ٢٦٠	امبراطورية ميم/ حسين كمال/ ١٩٧٢
١/١٤٠	امتثال/ حسن الإمام/ ١٩٧٢
١/٣٦٠	امراتان/ حسن رمزى/ ١٩٧٥
٢/٣٦٦	امراتان ورجل/ عبد اللطيف زكى/ ١٩٨٧
١/٣٦٢	امراة سيئة السمعة/ بركات/ ١٩٧٣
١/٢٨٧	امراة عاشقة/ أشرف فهمى/ ١٩٧٤
٢/٢٢٢	امراة متمردة/ يوسف أبو سيف/ ١٩٨٦
٢/٨٥	امراة من زجاج/ نادر جلال/ ١٩٧٧
١/١٥٦	امراة ورجل/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧١
٢/٤٢٩، ٢٦٠	أمير الانتقام/ بركات/ ١٩٦٤

٢/٦٠	أمير الدماء/ بركات/ ١٩٦٤
١/٢١٥	أميرة حبي أنا/ حسن الإمام/ ١٩٧٤
٢/٢٢	أنا لا عاقلة ولا مجنونة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦
١/٩٩	أنت الى قتلت بابايا/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٠
٢/٤٢٦، ٢٧٢، ٢٥٨	انتبهوا أيها السادة/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٠
٤/٤٢٤	أنت حبيبى/ يوسف شاهين/ ١٩٥٧
٤/٢٨٢	انتصار الشباب/ أحمد بدر خان/ ١٩٤١
٢/٢٤٧	إنحراف/ تيسير عبود/ ١٩٨٥
٢/٢٥٨	الانس والجن/ محمد راضى/ ١٩٨٥
٢/٣٢٤	الاستن بعيش مرة واحدة/ سيمون صالح/ ١٩٨١
٤/٣٢٤	انفجار/ سعيد محمد/ ١٩٩٠
١/١٩٨	أنف وثلاث عيون/ حسين كمال/ ١٩٧٢
٢/٤١١، ٢/٣٦٩	أنياب/ محمد شيل/ ١٩٨١
٢/٣٦٢، ٢٢٨	أهل القصة/ على بدرخان/ ١٩٨١
٢/٣٤٠	أه يا بلد أه/ حسين كمال/ ١٩٨٦
٢/٣٦٩	الأرواش/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٦
٢/١٥٠	لونكل زينو حبيبى/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٧
١/٩٤	لوهام الحب/ معلوح شكرى/ ١٩٧٠
٢/٥٠٠	أيام الرعب/ سعيد مرزوق/ ١٩٨٨
٤/٥٠	أيام الغضب/ منير راضى/ ١٩٨٩
٢/٢٩٥	الأيدى القذرة/ أحمد يحيى/ ١٩٧٩
١/٢٥٤	أين عطفى/ عاطف سالم/ ١٩٧٤
٢/١١٤	أيوب/ هانى لاشين/ ١٩٨٤
٤/٥٢٤	بابا عريس/ حسين فوزى/ ١٩٥٠
١/١١٤	باب الحديد/ يوسف شاهين/ ١٩٥٨
٢/٢٨٨	البدائية/ صلاح أبو سيف/ ١٩٨٦
٤/٨، ٢/١٣٢	بداية ونهاية/ صلاح أبو سيف/ ١٩٦٠
٢/٢٨٧	البدرون/ عاطف الطيب/ ١٩٨٧

٢/١٣٩	البديوة العاشقة/ نيازى مصطفى/ مصر/ لبنان/ ١٩٦٣
٢/٩	بديعة/ حسن الإمام/ ١٩٧٥
٣/١١٠	برج المدابع/ أحمد السبعاولى/ ١٩٨٣
٢/٣٣٦	البرى/ عاطف الطيب/ ١٩٨٦
٢/٩١. ١/١٤٩	بس يا بحر/ خالد الصديق/ الكويت/ ١٩٧٦
٣/٤٨٢	بطل من ورق/ ناصر جلال/ ١٩٨٨
٢/٤٢٠. ١/٢٩٧	بميه كشر/ حسن الإمام/ ١٩٧٤
١/٢٤٢	البنات لازم تتجوز/ على رضا/ ١٩٧٣
٢/٧٤	البنات والمرسيدس/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٣
١/٢٣١	بنت اسمها محمود/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٥
١/١٤٠	بنت بديعة/ حسن الإمام/ ١٩٧٢
١/٢٣٧	بنت نوات/ يوسف وهبى/ ١٩٤٢
٢/٢٣٨. ٢٢٥. ١/٢٨٠. ٢٨	البوسطجي/ حسين كمال/ ١٩٦٨
٢/١٦٩. ١١٣	بيت القاصرات/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٤
٣/١٨٤	بيت القاضي/ أحمد السبعاولى/ ١٩٨٤
٤/٢٩٢	البيت الكبير/ أحمد كامل مرسى/ ١٩٤٩
١/١٦٩	بيت من رمال/ سعد عرفه/ ١٩٧٢
٢/٤٨٣	بيروت اللقاء/ برهان علوية/ لبنان/ ١٩٨٢
٢/١٢٦	بين القصرين/ حسن الإمام/ ١٩٦٤
٣/٢٩٣	البيه البواب/ حسن إبراهيم/ ١٩٨٧
٣/٥٠٨. ٥٠٦	التحدى/ إيناس الدغيدى/ ١٩٨٨
٣/١٥٠	التخشبية/ عاطف الطيب/ ١٩٨٤
٣/٤١٢	التعويذة/ محمد شبل/ ١٩٨٧
٣/٣٤٨	التقرير/ نريد لحام/ سوريا/ ١٩٨٦
٢/٦٥	توحيدة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦
٣/٥١٢. ٢/٥٢. ١/١٢٨	ثرثرة فوق النيل/ حسين كمال/ ١٩٧١
٢/٨٣. ١/٣٣٦	الجبان والحب/ حسنى يوسف/ ١٩٧٥
٤/٤١	جميع تحت الماء/ ناصر جلال/ ١٩٨٩

جری الوحوش/ علی عبد الخالق/ ١٩٨٧	٣/٤٢١
الجحیم/ محمد راضی/ ١٩٨٠	٣/٣٢٥
جزيرة الشيطان/ نادر جلال/ ١٩٩٠	٤/١٦٥
جعلونی مجرماً/ عاطف سالم/ ١٩٥٤	٤/١٨٥
جفت الموع/ حلمی رقله/ ١٩٧٥	١/٣٢٠
جنس ناعم/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٧	٢/٧٨
الجوع/ علی بدرخان/ ١٩٨٦	٣/٢٩٩
جوهره/ يوسف وهبی/ ١٩٤٣	١/٢٣٦
الحاجز/ محمد راضی/ ١٩٧٥	١/١٦٣
حائثة النصف متر/ أشرف فهمی/ ١٩٨٣	٣/٣٨
حارة الجوهری/ ملحت السباعی/ ١٩٩٢	٣/٣١٧
حارة الجباب/ حسن الصیفی/ ١٩٨٩	٤/١٢٦
حارة برجوان/ حسین کمال/ ١٩٨٩	٤/٤٦
حالة مرافقة/ سيد طنطاوی/ ١٩٩٠	٤/٤٠٤
الحب الذي كان/ علی بدرخان/ ١٩٧٣	٢/١٥٠، ١/٢٥٦
حب تحت المطر/ حسین کمال/ ١٩٧٥	١/٢٥٠
حب فی الزنزانة/ محمد فاضل/ ١٩٨٣	٣/٢٠
حب لا يرى الشمس/ أحمد يحيی/ ١٩٨٠	٢/٢٩٤
حب من نار/ حسن الإمام/ ١٩٥٨	٢/١٢٦، ١٢٣
حب وحنون/ حلمی رقله/ ١٩٤٨	٤/٤٤٣
حب وكبرياء/ حسن الإمام/ ١٩٧٢	١/١٦٦
حبیبة غیری/ أحمد مظهر/ ١٩٧٦	٢/٣١
حبیبی دانما/ حسین کمال/ ١٩٨٠	٢/٢٩٢، ٢٨٤
حتى آخر العمر/ أشرف فهمی/ ١٩٧٥	١/٣٦٢
حتى لا يطير الخان/ أحمد يحيی/ ١٩٨٤	٣/١٢٦
الخلق بفهم/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٦	٣/٢٧٠
حلوثة مصریة/ يوسف شاهین/ ١٩٨٢	٢/٣٦٦
الصود/ ترید لحام/ سوريا/ ١٩٨٤	٣/٢٠٤

٢/٢٣٦	الغرافيش/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٨٦
٢/٤٣٩	الحرام/ بركات/ ١٩٦٥
٢/١٧٨	الحريف/ محمد خان/ ١٩٨٤
٢/٤٣٦	حسن بيه النغبان/ بركات/ ١٩٨٢
١/٢٠٦	العفيد/ عاطف سالم/ ١٩٧٤
١/٢٨	حكاية من بلدنا/ حلمي حليم/ ١٩٦٩
١/٣٦٠	حكاييتي مع الزمان/ حسن الإمام/ ١٩٧٣
٢/٣٢٤.٧١	حكمتك يارب/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦
٤/٣١٦	حلاق السيدات/ فطين عبد الوهاب/ ١٩٦٠
٢/١٣٩	الحل الأخير/ عبد الفتاح حسن/ ١٩٣٧
٢/٢٦٥	حياة أو موت/ كمال الشيخ/ ١٩٥٤
٢/٢٤٦	خاتمة من شيء ما/ يحيى الطمى/ ١٩٧٩
٤/٤١٧	خاتم سليمان/ حسن رمزي/ ١٩٤٧
٢/٢١٧	خرج ولم يعد/ محمد خان/ ١٩٨٥
٤/١٩٩	الخروج من الجنة/ محمود نو الفقار/ ١٩٦٧
١/١٦٨	الضفافين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢
٤/٢٢٤	الضحايا/ حسن الإمام/ ١٩٦٢
٢/٢٤٩	خللي بالك من جيرانك/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٩
١/٣١٥. ١٩٢	خللي بالك من زوزو/ حسن الإمام/ ١٩٧٢
٢/٢١١	خللي بالك من علك/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٥
١/١٣٦	الخوف/ سعيد مرزوق/ ١٩٧٢
٢/٣٦٥. ١١٢. ٥٩	دائرة الانتقام / سمير سيف/ ١٩٤٦
٢/١٢٨	دايمًا في قلبي/ صلاح أبو سيف/ ١٩٤٦
٢/٧١	درب الهوى/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٨٢
٢/٤٧٥	الدرجة الثالثة/ شريف عرفة/ ١٩٨٨
٢/٤٧	نسمة متايل/ عباس كامل/ ١٩٥٤
٢/٤٣٩	دعاء الكروان/ بركات/ ١٩٥٩
٢/٢٤	دقة قلب/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٦

١/١٠١	دلال المصرية/ حسن الإمام/ ١٩٧٠
١/٢٧٣	دنيا/ عبد المنعم شكرى/ ١٩٧٤
٢/٥٠٢	الدنيا جرى فيها إيه/ أحمد السبعولى/ ١٩٨٨
٢/٥٠٤	الدنيا على جناح يمامة/ عاطف الطبيب/ ١٩٨٩
١/١٥٢	ذئاب على الطريق/ كمال صلاح الدين/ ١٩٧٢
٤/٥٦	الذل/ محمد التجار/ ١٩٩٠
٤/١٠٨	الراقصة السياسى/ سمير سيف/ ١٩٩٠
٢/١٢٣، ١/٢٤٦	الرجل الآخر/ محمد بسيونى/ ١٩٧٣
٢/٣٤٢	رجل بمعنى الكلمة/ نادر جلال/ ١٩٨٣
٢/٤٢٥	رجل ضد القانون/ حاتم راضى/ ١٩٨٨
٢/٤٢٩	رجل فقد عقله/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٠
٢/٨٤	رحلة الشقاء والحب/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢
٢/٢٩٤	رحلة التسيان/ أحمد يحيى/ ١٩٧٨
٢/١٠٥	رحلة داخل امرأة/ أشرف فهمى/ ١٩٧٨
٢/٣٢٢	الرحمة يا ناس/ كمال صلاح الدين/ ١٩٨١
٤/٣٧٢	رد قلبي/ عز الدين نو الفقار/ ١٩٥٧
٢/٣٨٦	رصاصة فى القلب/ محمد كريم/ ١٩٤٤
١/٣٠٠	الرصاصة لا تزال فى جيبي/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٢/٢٧٨	الريفة/ محمد خان/ ١٩٨٠
٤/٥٨٨	رغبة متوحشة/ خيرى بشارة/ ١٩٩١
٤/٧٥	الإرهاب/ نادر جلال/ ١٩٨٩
٤/٤٨١	روعة الحب/ محمود نو الفقار/ ١٩٦٨
٢/٤٥٩	ريا وسكينة/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥٢
٢/٢٢٨، ٥٢، ١/٣١١، ٢٠٠	زائر القجر/ ممدوح شكرى/ ١٩٧٥
١/١٨٨	الزائرة/ بركات/ ١٩٧٢
٢/١٩٢	الزفت/ الطبيب الصيقي/ المغرب/ ١٩٨٤
١/٥٢	زقاق السيد البلطى/ توفيق صالح/ ١٩٦٩
١/٢٤٠	زمان يا حب/ عاطف سالم/ ١٩٧٣

٣/٤٢٧	زمن حاتم زهران/ محمد التجار/ ١٩٨٨
١/٢٢٢، ١٦٣	زهور بركة/ يوسف فرنسيس/ ١٩٧٢
١/٢٧١	الزواج السعيد/ حلمي رقة/ ١٩٧٤
٤/٥٩٥	الزواج على الطريقة الحديثة/ صلاح كريم/ ١٩٦٨
٤/٥٩٨	الزواج المحترم/ حسن الصيفي/ ١٩٧٧
٤/٢٦١	الزوجة السابعة/ إبراهيم عمارة/ ١٩٥٠
٤/٤٧٢	الزوجة العذراء/ السيد بدير/ ١٩٥٨
٣/٤٠٤	زوجة رجل مهم/ محمد خان/ ١٩٨٨
٤/٢٨٠	الزوجة رقم ١٢/ فطين عبد الوهاب/ ١٩٦٢
١/٢٢٨	زينب/ محمد كريم/ ١٩٢٠/ ١٩٥٢
٣/٣٦٠، ٨٧	السادة المرتشون/ على عبد الخالق/ ١٩٨٢
٣/٣٤٩	سكيت اسمك علي الزمال/ عبد الله المصباحي/ المغرب/ ١٩٨٠
٤/٣٢	سباق مع الزمن/ أنور قوادري/ ١٩٩٢
١/١٠٦	السراب/ أنور الشناوي/ ١٩٧٠
٣/٤٧٢، ٢٨	السراب/ بو عسيده/ المغرب/ ١٩٧٩
٣/٤٩٩	سرققات صيفية/ يسرى نصر الله/ ١٩٨٨
٣/٢٧٥	سعد اليتيم/ أشرف فهمي/ ١٩٨٥
٤/١١٣، ١/٢٣٥	سفير جهنم/ يوسف وهبي/ ١٩٤٥
٣/١٥٦، ١٢٩	السقامات/ صلاح أبو سيف/ ١٩٧٧
١/١١٢	سلام بعد الموت/ جورج شمشوم/ لبنان/ ١٩٧١
٤/٢٤٤	سلامة/ توجو مزراحي/ ١٩٤٥
١/١٤١، ١٣٩، ١٣٤، ١٢٩	سلامة في خير/ نيازى مصطفى/ ١٩٢٧
٢/٤٢٠	السلخانة/ أحمد السبعلي/ ١٩٨٢
٤/١٥١	سلفني ٢ جنينه/ توجو مزراحي/ ١٩٢٩
٣/٦٦	سواق الأتوبيس/ عاطف الطيب/ ١٩٨٢
٤/٣٠١	سوبر ماركت/ محمد خان/ ١٩٩٠
٣/٢٥	سؤال في الحب/ يركات/ ١٩٧٥
٣/٩٨	سوزي بائعة الحب/ سيمون صالح/ ١٩٧٨

٢/١٩٣، ١١٤، ٧٣	سوينيا والمجنون/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٧
٢/١٤٢، ١٣٤	سى عمر/ نيازى مصطفى/ ١٩٤١
٢/٢١	سيقان فى الوحل/ عاطف سالم/ ١٩٧٦
٢/٢٦٧	شابر السمك/ على عبد الخالق/ ١٩٨٦
٢/٣٦٤	شارع السد/ محمد حسيب/ ١٩٨٦
٢/٤١٥	شاهد إثبات/ علاء محجوب/ ١٩٨٧
٤/٥٩	شباب على كف عقریت/ محسن مجبى الدين/ ١٩٩٠
١/١١٢	شباب فى العاصفة/ عادل صادق/ ١٩٧١
١/١٨٦	شباب يحترق/ محمود فريد/ ١٩٧٢
٢/٣١٧	الشريدة/ أشرف فهمى/ ١٩٨٠
٢/٣٦٢، ٢٢٤، ١٨٦	شفيقة وموتلى/ على بدرخان/ ١٩٧٨
٢/١٦٠	شقة الأستاذ حسن/ حسين الوكيل/ ١٩٨٤
٢/١٠١	شقة فى وسط البلاد/ محمد فاضل/ ١٩٧٧
٢/٩٠	شمس الضياع/ رضا الباهى/ تونس/ ١٩٧٧
٤/٥٦٥	شمشون ولبلب/ سيف الدين شوكت/ ١٩٥٢
١/٤٧	شنبر فى المصيدة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٦٨
٢/٤٢	شوق/ أشرف فهمى/ ١٩٧٦
٢/٢٣٥، ٢٢٠، ١/٢٨	شئ من الخوف/ حسين كمال/ ١٩٦٩
٢/١١٤	الشياطين / حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٧
٤/١٧٠، ٢، ٧٤	الشياطين الثلاثة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٦٤
٤/٢٢٠	الشيطنانة / أحمد النحاس/ ١٩٩٠
٤/٦٠	الشيطنانة التى أحببتى/ سمير يوسف/ ١٩٩٠
٢/٢٨، ١/١٦٨	الشيطنان والخريف/ أنور الشناوى/ ١٩٧٢
١/٢٤٨	الشيطنان والكرة/ محمود فريد/ ١٩٧٣
١/١٧٢	الشيعة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢
١/٣٢٢	صابرين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٥
٢/١٣٩	صاحب السعادة كشكش بيه/ استيفان رومتى/ ١٩٣١
٢/١٥٢، ١٥١	صانع النجوم/ محمد راضى/ ١٩٧٧

٢/١٦٠. ١٥٨	صنيقى الوفي/ فاضل صالح/ ١٩٨٤
٣/٥١٩. ٧٧	صراع في النيل/ عاطف سالم/ ١٩٥٩
٢/٤٩	صراع في الوادي/ يوسف شاهين/ ١٩٥٤
٢/٢٢٤. ١٧٨	الصعود إلى الهاوية/ كمال الشيخ/ ١٩٧٨
١/١٥٩	صور منوعة / أشرف فهمي/ محمد عبد العزيز/ مذكور ثابت/ ١٩٧٢
٣/٣٧٧	الضائعة/ عاطف سالم/ ١٩٨٦
٢/٢٨٠. ٢٧٨. ٢٦٢	ضربة شمس/ محمد خان/ ١٩٨٠
٣/٣٧٧	ضربة معلم/ عاطف الطيب/ ١٩٨٧
٣/٣٤٦	الطاحونة/ أحمد راشدي / الجزائر/ ١٩٨٥
٣/١٥٨	الطائرة المقودة/ أحمد التماس/ ١٩٨٤
٢/٤١٢	طائر على الطريق/ محمد خان/ ١٩٨١
٢/١٤٦	طاقة الاخفاء/ نيازي مصطفى/ ١٩٤٤
٢/٢٩٠	الظلال على الجانب الآخر/ غالب شعث/ ١٩٧٥
٤٨٢	ظلمت رويحي / إبراهيم عمارة/ ١٩٥٢
٣/٤٢٠. ٢٤٠. ٢/٤٦٤	العار/ على عبد الخالق/ ١٩٨٢
٤/٣٦٤	عائشة/ جمال مذكور/ ١٩٥٣
١/١٤٧	العاطفة والجسد/ حسن رمزي/ ١٩٧٢
٢/٥٥	عالم عيال عيال/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٦
٢/٤٧٨. ٤٧٣	عبور/ محمود بن محمود/ تونس/ بلجيكا/ ١٩٨٢
١/٣٠٣	عجايب يا زمن/ حسن الإمام/ ١٩٧٤
٤/٥٧	العجوز والبلطجي/ إبراهيم غففي/ ١٩٨٩
٢/٢٨٩	عذاب الحب/ على عبد الخالق/ ١٩٨٠
٢/٢٩٤	العذاب امرأة/ أحمد يحيى/ ١٩٧٧
١/٣٦٨	العذاب فوق شفاة تيتسم / حسن الإمام/ ١٩٧٤
٣/٤١	العزراء والشعر الأبيض/ حسين كمال/ ١٩٨٣
٢/٩٨	عزراء ولكن/ سيمون صالح/ ١٩٧٧
٢/٣٢٨. ٣٠٩	العراقة/ عاطف سالم/ ١٩٨١
٢/٩١	عرس الزين/ خالد الصنيق/ الكويت/ ١٩٧٧

عريس الهنا/ محمود فريد/ ١٩٧٤	١/٢٩١
عريس من استنبول/ يوسف وهبي/ ١٩٤١	١/٢٢١
العزيمة/ كمال سليم/ ١٩٣٩	٤/٥٧٣، ٢/٣٨٧، ١٤١، ١٢٩
عشملوى/ علاء محبوب/ ١٩٨٧	٢/٤١٥
عصابة حمادة وتوتو/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢	٢/٤١٦
عصر الثقاب/ سمير سيف/ ١٩٨٦	٢/٣٠٨
المصفور/ يوسف شاهين/ ١٩٧٤	٢/٢٠١، ٤٩، ١/٢٩٢
العقرب/ عادل عوض/ ١٩٩٠	٢/٨٤
على باب الوزير/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢	٤/٤١٨
على ورق سوليفان/ حسين كمال/ ١٩٧٥	١/٣٤٦
عماشه فى الأغال/ محمد سالم/ ١٩٧٢	١/١٩٤
عمر قتلتك الرجولة/ مرزاق علواش/ الجزائر/ ١٩٧٧	٢/٩٠
عنتر شايل سيفه/ أحمد السبعلى/ ١٩٨٣	٢/٩٩
عندما يسقط الجسد/ نادر جلال/ ١٩٧٧	٢/٨٥، ٨١
العوامة ٧٠/ خيرى بشارة/ ١٩٨٢	٢/٤٠٩
عودة الابن الضال/ يوسف شاهين/ ١٩٧٦	٢/٢١٢، ٢٠١، ٤٧
عودة مواطن/ محمد خان/ ١٩٨٦	٢/٣٢٩
عيب يا لولو.. يا لولو عيب/ سيد طنطاوى/ ١٩٧٨	٢/١٨٢
عيلة زيزى/ فطين عبد الوهاب/ ١٩٦٣	٤/٣٠٦
غابة من السيقان/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤	١/٢٨٤
غدا يعود الحب/ نادر جلال/ ١٩٧٢	١/١٦٣، ١٦١
غرام فى الكرنك/ على رضا/ ١٩٧٦	٢/٢٨٢
غرام وانتقام/ يوسف وهبي/ ١٩٤٤	٤/٢٩٣، ١/٢٣٠
غروب وشروق/ كمال الشيخ/ ١٩٧٠	١/٩٠
غروب فى بيتي/ سمير سيف/ ١٩٨٢	٢/٤٠٣
غزل البنات/ أنور وجدي	٢/٤٤١، ٢/٢٨٧
القول/ سمير سيف/ ١٩٨٢	٢/٩
الفيرة القاتلة/ عاطف الطيب/ ١٩٨٢	٢/٢٢

٢/٣٣	الفاتنة والمصلوك/ حسين عمار/ ١٩٧٦
٢/٨٥	فتاة تبحث عن الحب/ تاجر جلال/ ١٩٧٧
٢/٢٥٢	فتوات بولاق/ يحيى الطمى/ ١٩٨١
٢/١٣١	الفتوة/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥٧
٣/١٤١	فتوة الناس الغلبة/ نيازى مصطفى/ ١٩٨٤
٢/٤٥٧	فقراء لا يخطون الجنة/ مدحت السباعى/ ١٩٨٤
٤/٢٠٧	فى بيتنا رجل/ بركات/ ١٩٦١
٣/٤٦٨	فيروز هاتم/ عباس كامل/ ١٩٥١
١/٢٥٠	قاع المدينة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٢/٣٥٩	قاهر الزمن/ كمال الشيخ/ ١٩٨٧
٢/٣٤٥	قاهر الظلام/ عاطف سالم/ ١٩٧٩
٤/١٩٤	قاهر الفرمان/ ناصر حسين/ ١٩٨٨
٤/٣٣٣	القاهرة ٢٠/ صلاح أبو سيف/ ١٩٦٦
٣/٣٦٤	القطار/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٦
٢/١١١	قطعة على نار/ سمير سيف/ ١٩٧٧
٢/٢٨٢	قصص الحريم/ حسين كمال/ ١٩٨٦
٤/٤٠٨	قلبي دليلي/ أنور وجدي/ ١٩٤٧
٢/٩٤	قمر الزمان/ حسن الإمام/ ١٩٧٦
٢/٤٤٢	قهوة الموارنى/ هشام أبو النصر/ ١٩٨٢
٤/٢٥٥	كابوريا/ خيرى بشارة/ ١٩٩٠
٤/٦٢	كتيبة الإعدام/ عاطف الطيب/ ١٩٨٩
١/٣٤٠	الكتاب/ صلاح أبو سيف/ ١٩٧٥
٣/٢٧٤	كراكون فى الشارع/ أحمد يحيى/ ١٩٨٦
٢/٣٣٨، ٣٣٠، ٨٤، ١٣	الكرنك/ على بدرخان/ ١٩٧٥
٢/٦٧	الكروان له شفايف/ حسن الإمام/ ١٩٧٦
٢/٩٠، ٨٣	كفانى يا قلب/ جسن يوسف/ ١٩٧٧
٢/٤٨٣	كفر قاسم/ برهان علوية/ سوريا/ لبنان/ ١٩٧٤
١/١٤٦	كلمة شرف/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢

الكيف/ على عبد الخالق/ ١٩٨٥	٣/٤٢١، ٢٤٠
لا أنام/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥٧	٢/١٣١
لاشين/ فريتمز كرامب/ ١٩٢٩	٢/١٣٩
لبنان لماذا/ جورج شمشوم	٢/٩٠
لحظات خوف/ حسن رضا/ ١٩٧٢	١/١٨٢
لست شيطاناً ولا ملاكاً/ بركات/ ١٩٨٠	٢/٢٦٨
لصوص على موعد/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٠	١/١٠٢
لغة الحب/ زهير بكير/ ١٩٧٤	١/٢٧٨
لك يوم يا ظالم/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥١	٢/١٣١
الرجال فقط/ محمود ذو الفقار/ ١٩٦٤	٤/١٢٠
اللعب بالنار/ محمد مريوق/ ١٩٨٩	٤/٢٥٦
اللعب مع الكبار/ شريف عرفة/ ١٩٩١	٤/٥٨٦، ١٧٧
إن أعترف/ كمال الشيخ/ ١٩٦١	٤/٥٥٧
لهاليو/ حسين فوزي/ ١٩٤٩	٤/٥٢٤
ليال/ حسن الإمام/ ١٩٨٢	٣/١٤
ليقتي ما عرفت الحب/ أنور الشناوي/ ١٩٧٦	٢/٢٨
ليلة الدخلة/ مصطفى حسن / ١٩٥٤	٤/١٥٨
ليلة القبض على فاطمة/ بركات/ ١٩٨٤	٣/١٢٩
ليلة غسل/ محمد عبد العزيز/ ١٩٩٠	٤/٩٦
ليل وقضبان/ أشرف فهمي/ ١٩٧٣	٢/٢٩٩، ١٩١، ٤٣
ليلى بنت الريف/ توجو مزراحي// ١٩٤١	٢/٤٥٠
مائة وجه ليوم واحد/ كريستيان غازي/ لبنان/ ١٩٧٢	١/١٥٠
الماضي المجهول/ أحمد سالم/ ١٩٤٦	٤/٢٧١
المتشردان/ السعيد صادق/ ١٩٨٣	٣/١٠٤
المتوحشة/ سمير سيف/ ١٩٧٩	٢/٣٦١
المجنونة/ حلمي رظا/ ١٩٠	٤/١٠١
المجهول/ أشرف فهمي/ ١٩٨٤	٣/١٠٧
المحفلة معاليا/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢	٢/٤٢٧، ١٩٥

١/٢٥٨	مدرسة المشايخين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٣
٢/١٠٦.٥١	المنشورين / سعيد مرزوق/ ١٩٧٦
١/٢٢٨	المرأة التي غلبت الشيطان/ يحيى العلمي/ ١٩٧٣
٢/١٢	المزيكا في خطر/ محمود قويد/ ١٩٧٦
١/٢٨	المستحيل/ حسين كمال/ ١٩٦٥
٢/٤٠٨.٤٠٤.٣٦٠	المشبهه/ سمير سيف / ١٩٨١
٢/٢٢٥	الطارد/ سمير سيف/ ١٩٨٥
١/٣١٧	المطلقات/ اسماعيل القاضى/ ١٩٧٥
٢/٣١٧.٢٩٩.١٩١	مع سبق الإصرار/ أشرف فهمي/ ١٩٧٩
٤/٦٨	المفتصبين/ سعيد مرزوق/ ١٩٨٩
٢/٥٢	المفتواتي/ سيد عيسى/ ١٩٨٢
١/٢٢٢	ملك الرحمة/ يوسف وهبي/ ١٩٤٦
٢/٣٩	ملك التاكسي/ يحيى العلمي/ ١٩٧٦
٢/٥٠٢	اللائكة لا تسكن الأرض/ سعد عرفة/ ١٩٩٥
١/١١٠	ملكة الليل/ حسن رمزي/ ١٩٧١
٤/٣٢٨	المليونير/ حلمي رفاة/ ١٩٥٠
٤/٥٨١	المواطن مصري/ صلاح أبو سيف/ ١٩٩١
٢/٣٦٢	موعد على العشاء/ محمد خان/ ١٩٨١
٤/٢٨	المولد/ سمير سيف/ ١٩٨٩
٤/٣٢٠	مولد وصاحبه غايب/ ناصر حسين/ ١٩٩٠
٢/١٧	مولد يا دنيا/ حسين كمال/ ١٩٧٥
١/١٠٠.٥٨.٥٥	المومياء/ شادي عبد السلام/ ١٩٧٥
٢/٢٢٠.٥٢.١/٢٦	ميرامار/ كمال الشيخ/ ١٩٦٩
١/٤٢	الناس التي جوه/ جلال الشرقاوي/ ١٩٦٩
٢/٤٥٠	نجوم النهار/ أسامة محمد/ سوريا/ ١٩٨٨
٤/٣٦٠	نداء الدم/ ياسين اسماعيل ياسين
١/٢٥٢	النداهة/ حسين كمال/ ١٩٧٥
٢/٦٥	نغم في حياتي/ بركات / مصر/ لبنان/ ١٩٧٥

٢/١٧٣	النمر الأسود/ عاطف سالم/ ١٩٨٤
٣/٣٨٠	النمر والأثني/ سمير سيف/ ١٩٨٧
١/٩٨	نهاية الشياطين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٠
١/٣٣٢	هذا أحبه وهذا أريده/ حسن الإمام// ١٩٧٥
٤/٥١٥	هذا جناه أبي/ بركات/ ١٩٤٥
٤/٦٠٠	الهروب/ عاطف الطيب/ ١٩٩١
٣/٢٥٣	الهفوت/ سمير سيف/ ١٩٨٥
٣/١٢٥	واحدة بواحدة/ نادر جلال/ ١٩٨٤
٤/٥٤٤	الواد سيد النصاب/ ناصر حسيق/ ١٩٩٠
١/١٠٢	الوادي الصفري/ ممنوح شكرى/ ١٩٧٠
٢/١١٠	وثائق الشيطان/ كمال الشيخ/ ١٩٧٨
٣/٥٠٧	الوحوش الصغيرة/ عبد اللطيف زكي/ ١٩٨٩
٢/١٢٨	وداد/ فريته كرامب/ ١٩٣٦
٣/٢٢٢	الوداع يا بونايرت/ يوسف شاهين/ ١٩٨٥
٢/١٢٢	وسقطت في بحر العسل/ صلاح أبو سيف/ ١٩٧٧
١/١٥٢	الوشمة/ حميد بناني / المغرب/ ١٩٧١
٢/٤٥	وعادت الحياة/ نادر جلال/ ١٩٧٦
٢/٤٥٧، ٣٥٣	وقييت ضد مجهول/ مدحت السباعي/ ١٩٨١
٣/٨	وكالة البلح/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٨٢
١/٣٦٤	وكان الحب/ حلمي رفلة/ ١٩٧٤
٣/٩٥	ولا من شاف ولا من درى/ نادر جلال/ ١٩٨٣
٢/٣١٩، ٢٩٩	ولا يزال التحقيق مستمرا/ أشرف فهمي/ ١٩٧٩
٢/٨٣، ١/١٣٤	ولد وينت والشيطان/ حسن يوسف/ ١٩٧١
١/١٨٤	ولدى/ نادر جلال/ ١٩٧٢
١/٣٥٧	ومضي قطار العمر/ عاطف سالم/ ١٩٧٥
٢/٣٢٤، ٧١، ١/٣١٨	يارب توبة/ على رضا/ ١٩٧٥
٢/١٣٩	ياقوت/ إميل روزييه/ ١٩٣٤
٣/٥٢٥	يحيى الحب/ محمد كريم/ ١٩٣٨

يوم الأحد الدامي / نيازى مصطفى / ١٩٧٥ _____ ١/٣١٢
 اليوم السادس / يوسف شاهين / ١٩٨٦ _____ ٣/٣٢١
 يوم سعيد / محمد كريم / ١٩٤٠ _____ ٢/٣٨٨
 ياناس ياهور / عاطف صالح / ١٩٩١ _____ ٤/٥٠٩
 يوم مر يوم حلو / خيرى بشارة / ١٩٨٨ _____ ٤/١٩
 يوميات نائب فى الأرياف / توفيق صالح / ١٩٦٩ _____ ١/٣٢

إعداد : يعقوب وهبى

آفاق السينما

• صدر في هذه السلسلة •

- ١- قاموس السينمائيين المصريين..... منى البندارى - يعقوب وهبى
- ٢- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبى
- ٣- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة..... سمير فريد
- ٤- قراءة فى السينما العربية..... قصى صالح لرويش
- ٥- أفلامى مع عاطف الطيب..... سعيد شيمى
- ٦- نجوم وشهب فى السينما المصرية..... أحمد يوسف
- ٧- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمري
- ٨- الواقعية فى السينما المصرية..... سعيد مراد
- ٩- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية..... سمير فريد
- ١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
- ١١- أطيار وظلال..... عبد الحميد حواس
- ١٢- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية..... عبد الفنى داود
- ١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامنى
الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥..... إعداد : يعقوب وهبى
- ١٤- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما د. وليد سيف
- ١٥- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامنى
الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢..... إعداد : يعقوب وهبى
- ١٦- المهنة كاتب سيناريو..... سمير الجمل
- ١٧- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامنى
الجزء الثالث ١٩٨٢ - ١٩٨٨..... إعداد : يعقوب وهبى

١٨- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائي كمال عطية)

١٩- الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني

الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩-١٩٩١..... إعداد : يعقوب وهبي

●● الكتاب القادم :

- من كتابات الناقد فتحي فرج إعداد وتقديم : سمير فريد

رقم الإيداع: ٢٠٠١/١٥٧٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موراليتي سابقاً)



السامي السامري

سامي السامري

من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦

حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥
 بعلوم الدراسات العليا في السيناريو والإخراج من المعهد العالي للسينما ١٩٧١
 عضو جمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧
 عضو مجلس إدارة نادي السينما بالقاهرة
 كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية في جريدة المساء
 ومجلات الطلبة والكواكب والهلال والسينما والمسرح
 ونشرة نادي السينما

أصدر ثلاثة كتب غير دورية هي : كاميرا ٧٨ ، و كاميرا ٧٩ ، و كاميرا ٨٠ .

أحد كتاب : جمجمة الفيلم ٢٤ سنة سينما .

كان يعمل نقاداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .

قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هي :

١٩٧١ - مدينة، المعهد العالي للسينما .

١٩٧٢ - دليل، جمعية الفيلم .

١٩٧٣ - كلوب، شركة تفرار .

١٩٨٢ - الصباح، المركز القومي للسينما .

١٩٨٨ - القطار، المركز القومي للسينما .

١٩٩١ - اللحظة، التليفزيون المصري .

شارك في إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل :

«لحوم وأفلام» و «سينما الأمن واليوم» .

حصل على عدد من الجوائز منها :

جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم «مدينة» .

جائزة النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلم «امرأة عاشقة» ، والرسالة ١٩٨٥ عن فيلم

جائزة شرف شخصية ١٩٨١ من المركز الكلاويكي المصري .

جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم «الصباح» .

وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .

جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم «الصباح» .

الجائزة القومية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم

توفي يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١

Bibliothèque Alexandrina



0479074



النسخة رقم ١٢٨٤